

Современная российская керамика

Материалы международной научной конференции

Современная российская керамика

Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст

Российская академия художеств
Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова
Национальная академия дизайна

Современная российская керамика

Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст

Материалы международной научной конференции

Contemporary Russian ceramics

Interaction of directions of decorative arts: ceramics and glass. Artistic identity and international context

Materials of the international scientific conference

Москва 2020 / Moscow 2020

УДК 738
ББК 85
С 56
ISBN 978-5-87627-218-8

Рецензенты: Н.П. Бесчастнов, доктор искусствоведения, профессор, декан института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)»,
Е.И. Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет».

Печатается по решению Научно-методического совета МГХПА им. С.Г. Строганова.

Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст. — Москва: МГХПА им. С.Г.Строганова, 2020. — 513 с.

Коллективная монография по материалам международной научной конференции 21–22 ноября 2019 года, посвященная творческим направлениям и современным школам мировой художественной керамики, жанровой специфике и художественно-технологическим вопросам, музейно-выставочной деятельности, творческим и образовательным проектам. В издание включено обсуждение проблем взаимодействия творческих направлений Востока и Запада в современной российской керамике в рамках круглого стола «Россия - Япония: разговор на языке глины. Сложности перевода».
Подготовка и проведение конференции, подготовка и издание коллективной монографии осуществлены в рамках реализации научного проекта РФФИ №19-012-005547 (руководитель проекта — А.Н.Лаврентьев).

Научные редакторы: А.Н.Лаврентьев, Н.Н.Ганцева и А.В.Сазиков.
Редакторы-составители: А.В.Бугровская и О.Б.Павлова.
Верстка: О.Б.Павлова.

Научно-методический отдел

© МГХПА им. СГ.Строганова, 2020
© Авторы, 2020

На обложке помещена работа Н.Ю. Хлебцевич. Образцы для подражания 2013

Оргкомитет конференции

С.В. Курасов, председатель оргкомитета, ректор МГХПА им. С.Г.Строганова, доктор искусствоведения.
Члены оргкомитета:
А.Н. Лаврентьев, зам. председателя, проректор по научной и международной работе МГХПА им. С.Г.Строганова, доктор искусствоведения.
В.Р. Аронов, член-корреспондент РАХ, Президент национальной академии дизайна, доктор искусствоведения.
Т.Л. Астраханцева, член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения.
Н.К. Соловьев, зав. кафедрой «История и теория декоративного искусства и дизайна», доктор искусствоведения.
К.Н. Гаврилин, зав. кафедрой «История искусства и гуманитарные дисциплины», кандидат искусствоведения .
Е.А. Юдина, зав. кафедрой «Художественная керамика», кандидат искусствоведения.
М.М. Зиновеева, директор музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения.
А.В. Трощинская, главный хранитель музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С.Г. Строганова, доктор искусствоведения.
Д.С. Воробьева, доцент кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна», кандидат искусствоведения.
Н.Н. Ганцева, Ученый секретарь МГХПА им. С.Г.Строганова, кандидат философских наук.
А.В. Сазиков, заведующий научно-методического отдела, кандидат искусствоведения.
О.А. Чистякова, зав кафедрой «Художественное стекло».
Ли Бинь, Институт скульптуры Педагогического университета, Внутренняя Монголия.
Чжао Цзянлин, Китайская центральная академия изящных искусств, Пекин.
Александр Мирошниченко, художник-керамист, Харьков.
А.С. Бугровская, секретарь оргкомитета, кандидат искусствоведения.

Содержание

Вступление. Искусство керамики: пространство творчества 9

Художественное пространство российской керамики, стекла и эмали. Образы, технологии, школы 14

А.В. Трощинская 15
Произведения Императорского фарфорового завода (Государственного фарфорового завода) в собрании Музея МГХПА им. С.Г. Строганова: история, исследование, роль в учебном процессе

М.М. Зиновеева 24
Современная авторская керамика в собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова

Т.Л. Астраханцева 33
К истории «Московской керамики»

О.Б. Павлова 39
Традиционный язык керамики для передачи идей и смыслов в современном искусстве

Н.Ю. Хлебцевич 45
Международная Академия керамики IAC и ее роль в развитии мировой художественной керамики

Н.И. Барсукова 53
Майолика Юрия Новикова (1946-2018): стиль художника как направление искусства

С.Ю. Пастухова 62
Современная художественная керамика Липецкой области. Истоки, тенденции, специфика

А.Н.Лаврентьев, А.С. Бугровская 82
Художественное пространство российской керамики XX-XXI вв. Систематизация художественного опыта

Взаимодействие и синтез искусств в декоративном искусстве, авторской керамике, художественном стекле и эмали 90

А.А. Дудина 94
Арт-объект, инсталляция, перформанс в современной отечественной керамике

А.Ю. Агафонова, Е.Е. Матько 109
Декоративная композиция в технике горячей эмали для общественного интерьера (методика преподавания, практика воплощения)

Е. Н. Усан 116
Опыт синтеза материалов в современном стеклоделии

Р.И. Алиева 122
Архитектурное стекло: от модерна до хай-тека

В.В.Богданова 136
Аксиологические аспекты концептуального подхода в искусстве (на примере современного художественного стеклоделия и керамики)

К 60-летию Строгановской школы художественного стекла: истоки и современность 142

О.А. Чистякова 143
Современный период развития строгановской школы художественного стекла

Е.Ю. Карякина 152
Роль строгановской школы художественного стекла в развитии отечественного стеклоделия. 1960-1990-е годы

Е.К. Столярова 174
Витражи Древней Руси: историографические традиции и археологические реалии

А.Е. Москалёва 184
Исторический опыт организации стекольного производства: замысел, воплощение, достижения. Хрустальный завод в усадьбе Архангельское (1814-1827)

О.А. Ивлиева 196
Государственный институт стекла и советское художественное стеклоделие в 1930-1941 гг.

Е.А. Шушлякова 209
Профессиональное сотрудничество с музеями в рамках образовательного процесса по направлению «художник-реставратор по стеклу» МГХПА им С.Г.Строганова

Г.А. Криволапова ____ 217
Реконструкция как базовая ступень обучения художника и реставратора по стеклу. Новое профессиональное направление МГХПА им. С.Г. Строганова

А.В. Афиногентова ____ 221
Новые изобразительные возможности при создании произведений из листового стекла

М.С. Магеррамов ____ 234
Перспективы синтеза образов национального искусства Азербайджана и изобразительных возможностей современного художественного стеклоделия

Восток-Запад: проблемы художественной идентичности ____ 245

Э.К. Нарусова ____ 246
Дровяной обжиг как мировой тренд. Осмысление средневековой традиции в современной японской керамике

Тан И ____ 253
Художественная керамика в монументально-декоративном искусстве Китая второй половины XX века

Юмико Оно ____ 260
Керамика как утопия и архитектура

Е.В. Ляхович ____ 268
Сохранение традиций в области современного искусства фарфора Китая

С.В. Куличков ____ 275
Технологические аспекты применения защитного слоя при обжиге керамических изделий в стиле раку

Н.Е. Коновалова ____ 282
Характерные особенности декорирования «восточного» ассортимента Первомайского фарфорового завода

М.Т. Майстровкая ____ 297
Музей искусства керамики, Хёго (Япония)

Г.В. Китаева ____ 315
Феномен керамического объекта: Запад Востоку – Восток Западу

Д.Н. Воробьева, Ли Бинь ____ 344
«Двор сборщика податей». Перевоплощения одного сюжета в истории современной китайской керамической скульптуры

А.С. Бугровская. Сунь Цзиньчао ____ 360
Актуальные проблемы современного художественного стеклоделия Китая

Творческие симпозиумы и освоение традиционных и новейших технологий. Выставочная практика и арт-рынок начала XXI вв. ____ 367

Е.А. Базлова,А.В. Андрианова, А.А. Филиппова ____ 368
Художественные и технологические эксперименты в дровяной печи на территории АХПК им. В.М. Васнецова

М.В. Воронова ____ 377
Эстетические свойства высокотемпературных обжигов в современной художественной керамике

Я.И. Данилюк ____ 385
Художественные возможности высокотемпературного дровяного обжига

Е.А. Краснова ____ 395
Керамические симпозиумы на базе Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского (г. Красноярск). Из опыта куратора

Т.А. Ерошенко, Ю.Н. Башинова, ____ 406
Байкальский симпозиум как уникальный опыт развития искусства керамики в Восточно-Сибирском регионе

Д.В. Бердник ____ 424
Участие в пленэрах и симпозиумах как возможность творческого развития молодого художника-керамиста

Е.А. Семенова ____ 430
Экостеклоделие в отечественном и зарубежном студийном стекольном искусстве

Чжао Цзянлин, Ван Вэй ____ 439
Современные тенденции развития стеклодувной техники в практике международных симпозиумов художественного стекла

Ю.В.Гусарова, М.Ю.Капустин ____ 448
Выставочный проект «Один квадратный метр» кафедры художественной керамики и стекла – в поиске новых форматов

А.В. Любич _____ 457
Современные формы экспонирования художественной и интерьерной керамики на примере выставочного проекта «Дело в глине» (г. Ижевск)

Е.М. Палевская, Л.Б. Фрейверт _____ 467
Краткосрочное обучение керамике: на перекрестке проблем арт-рынка и образования

О.В. Шахова _____ 472
Творческая и профессиональная проблематика современного отечественного авторского стекла в контексте художественной деятельности. Художник и арт-рынок

Круглый стол.
«Россия - Япония:
разговор на языке глины.
Сложности перевода» _____ 477

Именной указатель авторов _____ 509

Вступление

Искусство керамики: пространство творчества

Международная научная конференция, посвященная искусству керамики проводится МГХПА им. С.Г.Строганова впервые. На протяжении столетия искусством керамики в Строгановском училище, ВХУТЕМАСе, а затем воссозданном в 1945 году Строгановском училище занимались такие яркие мастера искусств, художники, ученые такие как: М.А. Врубель, А.В. Филиппов, Н.А. Андреев, А.Я. Брускетти-Митрохина, А.Г. Сотников, В. А. Ватагин, П.М. Кожин, А.М. Белашов, В.А. Малолетков, В.И. Космачев, Л.А. Сошинская и многие другие выдающиеся мастера.

Сформированная еще во второй половине XIX в. Строгановская школа керамики отзывалась на стилистические изменения и творческие направления отечественного искусства, нередко, как это происходило в эпоху модерна, становясь одним из лидеров в процессах стилеобразования. Каждый из этих этапов привносил новые формы и приемы исполнения, что позволило не только сохранить, но и обогатить свои традиции. Эстетические ориентиры, творческие поиски и достижения каждого периода воплотились в особенностях строгановской керамики.

Строгановская школа керамики взошла на новый виток развития в 1970-е годы благодаря обращению как к функциональным изделиям, так и авторской керамике. На протяжении последних десятков лет эта школа стала одной из ведущих в России. Благодаря проводившимся знаковым выставкам, творческим семинарам и пленэрам, мастерским с участием преподавателей и студентов Строгановской школы установились контакты с представителями региональных школ и зарубежными мастерами.

Выпускники Строгановки активно участвуют в масштабных выставочных проектах, симпозиумах и биеннале таких как La Biennale Internationale de Vallauris (Франция), Международная резиденция музея керамики FULE (Фупинг, Китай), Международная триеннале силикатного искусства (Кечкемет, Венгрия), музейный мультипроект «Керамика в Царицыно» («Вокруг вазы», «Цветы и травы», «К столу!», «Тень

женщины») «Поверхности» Т. Пунанс, выставочных проектах галереи Н. Брыкиной, а также объединяют художников-керамистов России и других стран на собственных значительных мероприятиях: Международный Керамический Симпозиум Высокого Огня в Гаврилов-Яме, Русско-японская выставка керамики «Коллаборация» (МХПА имени Строганова, Москва) и многие другие.

Искусство керамики сегодня все чаще входит в пространство музейных экспозиций и храмов. Творческие конкурсы, выставки, мастер-классы позволяют сформировать в обществе интерес к искусству керамики, что важно и для поднятия качества творческих работ, и формирования престижа мастеров. Все это говорит о том, что формируется новая художественная среда, творческое пространство, объединяющее мастеров в этой области.

И если в 1960-е и 1970-е годы журнал «Декоративное искусство СССР» своими публикациями, введением новых имен способствовал развитию декоративной керамики, благодаря проводившимся выставкам и круглым столам, то в настоящее время ощущается явный дефицит подобных площадок для творческого обмена информацией и идеями.

С целью комплексного изучения современного состояния развития художественной керамики МГХПА им. С.Г. Строганова и проводит научно-исследовательскую и творческую работу в рамках реализации научного проекта № 19-012-00547 по гранту РФФИ «Художественное пространство российской керамики XX-XXI вв. Систематизация художественного опыта».

В ходе предварительных исследований выяснилось, что современных художников керамики интересуют несколько аспектов:

— развитие региональных школ и направлений, включение уникального опыта искусства керамики Востока в современную художественную и творческую ситуацию в России;

— творческое взаимодействие различных направлений декоративного искусства, связанных с материалами и жанрами;

— влияние современных технологий на творческий процесс.

Все это и определило характер проведения данной конференции, в названии которой отражены актуальные проблемы: «Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст».

Самой конференции предшествовало проведение Круглого стола (обзор и выступления участников Круглого стола Вы можете увидеть в приложении, в конце настоящего сборника). Темой Круглого стола 21 ноя-

бря 2019 г. стала именно проблема взаимодействия культур: «Россия – Япония: разговор на языке глины. Сложности перевода». За время подготовки сборника к печати участники уточнили свои точки зрения, что позволило превратить высказанные суждения в обоснованные и сформулированные позиции.

В рамках Круглого стола были подняты следующие вопросы:

- История освоения технологий Востока (Японии и Китая), их искажения, творческая интерпретация в работах западных мастеров и проблемы аутентичности технологий;
- Терминология японской керамики (формы, глазури, технологии): границы применения, новые смыслы и интерпретации;
- Роль исследований истории японской керамики в современном художественном и искусствоведческом процессе.

Ведущими Круглого стола выступили: **Татьяна Пунанс** (Москва) – художник-керамист, куратор музея-заповедника «Царицыно»; **Анна Егорова** (Москва) – кандидат искусствоведения, с.н.с Государственного Музея Востока; **Ангелина Бугровская** (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент МГХПА им. С.Г. Строганова.

Гостями мероприятия стали: **Дарья Воробьева** (Москва) — кандидат искусствоведения, с.н.с. Государственного института искусствознания, доцент НИУ ВШЭ, доцент МГХПА им. С. Г. Строганова, председатель оргкомитета конференции «Современное искусство Востока»; **Виктор Николаев** (Москва) — художник-керамист, старший преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова, куратор Международного керамического симпозиума высокого огня в Гаврилов-Яме; **Екатерина Базлова** (Москва) – художник-керамист, преподаватель АХПК им. В.М. Васнецова; **Геннадий Сурков** (Москва) — ведущий технолог "Лаборатории Керамики"; **Александр Мирошниченко** (Харьков) — художник-керамист.

В дискуссии участвовали ведущие художники-керамисты, историки искусства, японисты разных направлений исследований, слушатели, заинтересованные темой современной керамики.

На следующий день, 22 ноября состоялась, собственно, сама Международная научно-практическая конференция «Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст».

В конференции приняли участие художники-керамисты, искусствоведы, педагоги и студенты художественных вузов, музейные работники, руководители и сотрудники галерей и выставочных залов, руководители учебных заведений, художественных студий и мастерских, СМИ.

Среди участников конференции сотрудники Китайской центральной академии изящных искусств, (г. Пекин), Института скульптуры Педагогического университета (Внутренняя Монголия), МГХПА им. С.Г. Строганова, ГМЗ Царицыно; Музея-усадьбы Кусково; РГПУ им. И. Герцена; СПГХПА им. А.Л. Штиглица; РАХ, МГУ, Государственного музея-усадьбы «Архангельское», АХПК им. Васнецова; ГИХЛ музея-заповедника «Абрамцево», СГИИ им. Д. Хворостовского (г. Красноярск), МИРЭА Российского технологического университета, Национального института дизайна, Рыбинского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, а также художники-керамисты России, Украины, Азербайджана, Японии и Китая.

Ряд статей участников конференции был посвящен проблемам экспонирования керамики. Был представлен уникальный материал, посвященный региональным керамическим школам и авторским методикам преподавания. Преобладающим по количеству докладов стала секция, посвященная творческим конкурсам и симпозиумам. На конференции и в ходе проведения круглого стола сформулирована актуальная проблематика профессионального сообщества и керамических объединениях. Прошли дискуссии о массовости занятий керамикой и новых социально-культурных процессах, вызванных популяризацией данного вида искусства.

Сборник прошедшей конференции представляет собой уникальный срез современного искусства керамики, что найдет отражение в интерактивном проекте "Виртуальный музей русской керамики XX века", работа над которым осуществляется в рамках уже упоминавшегося научно-исследовательского проекта «Художественное пространство российской керамики XX-XXI вв. Систематизация художественного опыта».

Оргкомитет конференции, руководители проекта
А.Н. Лаврентьев
А.С. Бугровская

Художественное пространство российской керамики, стекла и эмали. Образы, технологии, школы

Произведения Императорского фарфорового завода (Государственного фарфорового завода) в собрании Музея МГХПА им. С.Г. Строганова: история, исследование, роль в учебном процессе

The Imperial Porcelain Factory (State Porcelain Factory) wares in the collection of the Museum of Moscow State Stroganov Academy: history, research, role in the learning process

Опубликовано в рамках реализации научного проекта № 19-012-00547 по созданию виртуального музея российской керамики XX-XXI века

Трощинская Александра Викторовна
Доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель Музея Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова.
troschinskaya.al@gmail.com

Troschinskaya Alexandra Viktorovna
Doctor of arts, Professor, Chief Curator of the Museum of the Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
troschinskaya.al@gmail.com

Аннотация: В 2019 году широко отмечалось 275-летие Императорского фарфорового завода, основанного в 1744 году. К этому событию была приурочена Научно-практическая конференция «Фарфор: от автора к тиражу», организованная Российской академией художеств совместно с АО «Императорский фарфоровый завод». В связи с праздновавшимся юбилеем, нам представляется важным отметить в данной статье ту значимую роль, которую играли в учебном процессе высокохудожественные произведения ИФЗ, поступавшие в музей Строгановской академии, начиная с первых лет его работы. В дальнейшем, императорский фарфор и произведения ИФЗ более позднего, послереволюционного времени пополняли музейное собрание, история которого к настоящему времени насчитывает более 150 лет.

Ключевые слова: художественный фарфор, Императорский фарфоровый завод, декоративно-прикладное искусство, Музей МГХПА им. С.Г. Строганова, художественное образование.

Abstract: The 275th anniversary of the Imperial Porcelain Factory, founded in 1744, was widely celebrated in 2019. The Scientific and Practical Conference "Porcelain: From Author to Circulation" organized by the Russian

Academy of Arts together with the Imperial Porcelain Factory was timed to coincide with this event. In connection with the anniversary, it is important for us to note in this article the significant role played in the educational process by the highly artistic works of the Imperial Porcelain Factory, which have entered the Museum of the Stroganov Academy since the first years of its work. In the future, the Imperial porcelain and later works of the St. Petersburg (Leningrad) factory at post-revolutionary time replenished the museum collection, the history of which now dates back more than 150 years.

Keywords: porcelain art, Imperial porcelain factory, decorative arts, Museum of Moscow State Stroganov Academy, art education.

Художественно-промышленный Музей Строгановского училища был основан в 1864 году в царствование императора Александра II «на счет сумм, собранных по добровольной подписке ревнителей отечественной мануфактурной промышленности» [1]. Спустя четыре года, в апреле 1868 года музей открылся для занятий и посещений.

Примечательно, что одним из первых поступлений художественного фарфора в музей стал дар государя императора Александра II. Именно благодаря его покровительству музейное собрание пополнилось новыми экспонатами. Без сомнения это событие повлияло на то, что с 1899 года Художественно-промышленный Музеум (как его называли тогда) стал носить имя императора Александра II.

Поистине «царский» дар включал 140 фарфоровых предметов русского и западноевропейского производства XVIII – XIX веков, выделенных «из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира» [2]. Именно под таким грифом эти экспонаты перечислены в «Указателе художественно-промышленного Музеума при Строгановском Центральном училище технического рисования», изданного в 1881 году в Москве (далее – Указатель). Так как к тому времени первоначальное здание музея, располагавшееся на Мясницкой улице, дом 24, было сломано для строительства нового помещения, вся экспозиция размещалась в четырех комнатах «за неимением достаточного места для выставки их в ожидании сооружения специального здания», предметы из царского дара экспонировались в двух отдельных шкафах. Они были представлены в зале, посвященном русской и иностранной старине.

О предметах из царского дара мы можем судить по сохранившемуся в архиве нашего музея фотоальбому, в котором зафиксирована старая экспозиция. С его помощью можно существенно уточнить состав императорского дара, а благодаря Указателю 1881 года соотнести предметы с изображениями [3]. Изделия Императорского фарфорового завода определить

легче, так как маркировка, как известно, связана с конкретным царствованием и позволяет уточнить время производства изделия.

На основании Указателя и фотоальбома мы можем говорить о предметах из нескольких известных европейских фарфоровых ансамблей, выполненных для русского двора, а также дополнениях к ним, изготовленных в России на Императорском фарфоровом заводе в разное время [4]. Прежде всего, это Охотничий сервиз, первоначально, как известно, изготовленный в Мейсене в 1766–1768 гг. и, по преданию, подаренный Екатериной II первому владельцу Гатчинского дворца – Григорию Орлову. Из двенадцати предметов, некогда находившихся в Музеуме Строгановского училища, девять изделий были дополнениями («доделками»), изготовленными Императорским фарфоровым заводом в разное время: в царствование Екатерины II — 5, Николая I — 2 и Александра II — 2. Интересно, что одно из блюд Охотничьего сервиза воспроизведено на учебной работе – акварельном обмере учащейся III класса Императорского Строгановского училища К.В. Прохоровой, ныне хранящемся в музее Строгановской академии. Акварель довольно точно передает и характер росписи, и цвет фарфорового блюда, и, что немало важно, его размер (диаметр 42 см) – это учебное задание, как и сегодня, предполагает точное соблюдение масштаба. Такие задания и сегодня выполняют студенты-керамисты МГХПА. Изображенный предмет, по всей видимости, соответствует упомянутому в указателе «Большому круглому блюду», изготовленному ИФЗ в царствование Екатерины II [5].

В Художественно-промышленном Музеуме Строгановского училища некогда экспонировались оригинальные фарфоровые изделия, а также доделки ИФЗ, принадлежащие Кобальтовому сервизу, выполненному в 1785–1786 годах в Вене при посредничестве австрийского посланника графа Л. Кобенцля для преподнесения наследнику русского престола великому князю Павлу Петровичу. Сервиз долгое время находился в Гатчине, в Приоратском дворце [6]. Всего же в музее Строгановского училища находилось 15 предметов Кобальтового сервиза, из них оригинальных венских — 11, один образец времени Екатерины II («Ставка на масло, с поддоном, круглая») и три — Николая I.

Когда-то здесь экспонировались 7 образцов севрского фарфора XVIII века с «бирюзовым фоном, с позолотой и живописью цветов по белому фону». В России предметы с таким же крытьем оказались в составе загадочного «Зеленого сервиза», изготовленного в Севре в 1756 году и преподнесенного в 1758 году Людовиком XV королю Дании и Норвегии Фредерику V. В Музеуме Строгановского училища когда-то хранились две большие суповые чаши на ножках из Севрского сервиза (о чем свидетельствует еще

один обмер ученика СУ 1900-х гг.), а также дополнение к нему — выполненный ИФЗ «салатник круглый» без указания марки.

Благодаря императорскому дару в музее Строгановского училища был представлен и Берлинский завод, в частности образцы Столового сервиза 1778 года, изготовленного по заказу Фридриха II для великого князя Павла Петровича. Все предметы были декорированы государственным российским гербом и гербом герцогства Голштейн-Готторп по белому фону. Всего в музее находилось оригинальных берлинских – 6 предметов, и по одному образцу «подделок Императорского завода» времени Николая I и Александра II. В 1884 году части этого сервиза хранились как в кладовых Зимнего дворца, так и в гатчинских сервизных кладовых [7], так что они могли поступить к нам в музей из двух источников.

В составе царского дара были представлены не только доделки к крупным европейским сервизам, но и собственно сервизы, выполненные непосредственно ИФЗ. Например, обозначенный в указателе как «с позолотою и розовыми цветами» сервиз. Всего фарфора с таким декором отмечено 6 образцов. Из них без марок (вероятно, Александр I) — 4, Николай I — 2. Известно, что часть этого фарфорового ансамбля ныне представлена в ГМЗ «Павловск» и является повторением оригинального сервиза частной парижской мануфактуры Наст.

Важно отметить, что почти все перечисленные ансамбли в какое-то время находились либо в Гатчинском дворце, входя в его историческое убранство, либо в Сервизной кладовой Зимнего дворца, откуда они, скорее всего, и поступили в Художественно-промышленный Музеум Строгановского училища.

К сожалению, после революции, при реорганизации Строгановского училища в Свободные государственные художественные мастерские / затем — ВХУТЕМАС/ Художественно-промышленный музей был по распоряжению Главмузея ликвидирован, а его коллекции распределены по разным музеям страны: в Государственный Исторический музей, Третьяковскую галерею, Государственный музей Восточных культур, Музей керамики, Музей народов СССР, Оружейную палату, в Государственный Музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Тогда же затерялись и следы «фарфорового» дара императора Александра II. Но это, как сейчас любят говорить, уже совсем другая история, связанная, прежде всего с организацией в 1919 году в Кусково Государственного музея керамики и формированием этого крупнейшего в нашей стране музейного собрания.

Таким образом, в послереволюционный период, в 1920-х годах Строгановский музей был расформирован и надолго закрыт. Только в 1945 году после воссоздания Строгановского училища было принято решение о

возрождении музея. Часть экспонатов, принадлежавшая Строгановке, была возвращена упомянутыми крупными московскими музеями (например, непосредственно в 1945 г. из ГИМа поступила тарелка из Корбиевского сервиза, ИФЗ), другая – передана из музейных фондов страны. В настоящее время мы можем с определенностью говорить только об одном сохранившемся у нас фарфоровом предмете из царского дара – тарелке ИФЗ с маркой времени императора Александра II с букетом цветов и прорезным бортом [8]. Этот образец вернулся в Музей в 1946 году из ГМК после воссоздания Строгановского училища в составе 48 других фарфоровых изделий, русских и зарубежных.

Примечательно, что в нашем музее сохранились документы поступления музейных предметов – акты передачи из ГИМа, ГМК и ГМИИ середины¬конца 1940-х гг., — в том числе, подписанные выдающимся специалистом историком художественного фарфора С.Н. Тройницким, который в тот период, пережив ссылку в Уфу, обосновался в Москве. Он работал во время Великой Отечественной войны Государственном музее керамики в Кусково, а после ее завершения в 1945 г. стал главным хранителем ГМИИ им. А.С. Пушкина. Следует, к слову, отметить, что несмотря на распоряжение Совета народных комиссаров о возврате в воссозданный музей МВХПУ (быв. Строгановского) предметов, некогда в нем представленных, сотрудники крупных московских музеев и Музея керамики, понимая художественную и историческую значимость фарфора из царского дара, не вернули их в воссозданный музей, ограничившись выдачей более распространенных изделий с цветочным декором, преимущественно так называемого «ординарного» характера (из Вседневного сервиза). Эти вещи представлены у нас сегодня в экспозиции: суповая чаша, молочник, соусник и чайник (с маркой «Е II»), тарелка глубокая с пейзажем в зеркале, цветочными букетами в золоченых картушах с рельефом «Дюлонг» (марка «П I») и тарелка с прорезным бортом и мелкими букетиками (марка «А I»).

При общей направленности возвращать в воссозданный музей училища малоценные предметы, или вещи с утратами, склеенные и т.д., послевоенный период отмечен, тем не менее, примерами поступления редких и уникальных изделий. Преимущественно, это были случаи, когда музеи передавали непрофильные для себя вещи. Так, из Государственного музея Восточных культур в 1948 году поступили дворцовая ваза ИФЗ с росписью в японском стиле «имари» и интересная, редкая фигура «Китаянка» ГФЗ 1920-х гг. Из Академии строительства и архитектуры СССР в конце 1959 года также поступил ряд предметов, в том числе уникальная ваза с черным крытьем и с нанесенной золотом маркой правления Александра III в золотом венке (что свидетельствует об уникальности и единственном

экземпляре предмета). За год до этого, в 1958 году в основной фонд были зачислены фарфоровые фигуры, исполненные на ИФЗ по моделям К.А. Сомова: «Влюбленные» 1906 г. и «Дама, снимающая маску» 1908 г.

После воссоздания музея на протяжении всего XX столетия и вплоть до сего дня фонды Художественно-промышленного музея пополняются дарами педагогов и воспитанников училища. Это стало доброй традицией. Так, в 1949 году в музей в дар от преподавателя И.В. Аверинцева поступила чашка ГФЗ 1921 года с абстрактной росписью по рисунку В. Кандинского. В 1960 году в музей была передана уникальная коллекция керамики и фарфора бывшего выпускника Императорского Строгановского училища, художника-керамиста, реставратора и исследователя русской архитектурной керамики А.В. Филиппова. В 2017 году при поддержке фонда Потанина удалось осуществить масштабный проект — издать коллективную монографию «Керамическая установка», посвященную судьбе и творчеству А.В. Филиппова (М., 2017) [9]. Частично предметы, некогда составлявшие его семейное собрание керамики и фарфора, переданные в наш музей его вдовой и насчитывающие около 300 единиц, были опубликованы, но, увы, далеко не все вещи, которые иллюстрировали широчайший круг его профессиональных интересов как художника-керамиста, исследователя и реставратора: это работы в керамике М.А. Врубеля, А.Я. Головина, изделия Абрамцевской мастерской и артели «Мурава», древнерусские изразцы. Среди наиболее интересных образцов коллекции можно выделить, ранний советский фарфор ГФЗ начала 1920-х годов: тарелки, расписанные А. Щекатихиной-Потоцкой и братьями Вычегжаниными. Однако не опубликованными оказались образцы русского фарфора, среди которых изделия ИФЗ: кольцо для салфеток, тарелка из сервиза «с листьями капусты» и чашка (оба предмета с марками «Н I»).

Спустя год после поступления в музейное собрание коллекции А.В. Филиппова, в 1961 году в музей поступило блюдо, исполненное М. Лебедевой в начале 1920-х гг., прекрасно дополнившее подборку музейного агитфарфора.

На сегодняшний день фарфор ИФЗ–ГФЗ в нашем собрании насчитывает около трех десятков предметов. Он востребован в учебном процессе, это уникальная возможность для наших учащихся ежедневно контактировать с шедеврами отечественного декоративно-прикладного искусства. Экспозиция музея является базой для учебной работы студентов, аспирантов и преподавателей вуза. Наряду с учебным назначением (а здесь почти ежедневно идут практические занятия с музейными предметами), в музее ведется большая научно-исследовательская и реставрационная работа, а также обширная работа по популяризации искусства, музей открыт для сотрудничества, готов к участию в совместных выставочных проектах.

Примечания

1. Историческая записка о Строгановском Центральном училище технического рисования и при нем музее с Высочайше утвержденным Положением и Уставом. 1892 г. С. 11. (Музей МГХПА. КП-7316). Здесь же говорится, что назначение музея стостоит в «воспособлении учрежденному в Москве Строгановскому Училищу Технического Рисования по образованию рисовальщиков и орнаментовщиков для мануфактур и мастерств и вообще в содействии развитию самобытных художественных способностей между промышленниками» (с. 10).
2. Указатель Художественно-промышленного Музеума при Строгановском Центральном училище технического рисования. – М., 1881. с. 66 – 78.
3. Музей МГХПА. КП-2939. Экспозиция, зафиксированная в фотоальбоме, не совпадает с расстановкой предметов, внесенных в Указатель. Это связано, скорее всего, с тем, что фотографии относятся предположительно ко времени около 1892 года, когда музей переезжал в новое здание по адресу Рождественка, 11 (на последних фотографиях запечатлены полупустые комнаты). Однако полной уверенности в указанной датировке нет, в связи с отсутствием дополнительных документов. Однако известно, что только в дореволюционный период экспозиция музея менялась как минимум три раза из-за переездов в новые помещения.
4. Подробнее см.: Трощинская А.В. О малоизвестном «фарфоровом» даре императора Александра II из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира Музеуму Строгановского училища // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПУ. – 2009. – № 1. Ч. 1.
5. Судя по фотоальбому, в музейной экспозиции русские и западноевропейские предметы из одного и того же сервиза были расставлены в разных витринах. Особенно это заметно на фотографии, где большая «Чаша суповая с крышкой, круглая, большая, с ручкой на крышке из двух фигур… Саксонской работы» из Охотничьего сервиза стоит в отдельном шкафу от русских «доделок» к тому же сервизу. На другой старой фотографии хорошо заметно, что овальная супница с ручками в виде кабаньих голов, производства ИФЗ времени Екатерины II имеет характерную особенность – на ее крышке утрачено навершие в виде сидящей детской фигурки.
6. Первое документальное свидетельство тому – «Реестр синего золоченого фарфорового сервиза, которого нужно иметь на 24 персоны, с показанием, сколько пополнить соразмерно числу персон», относящийся к 1849 году (Цит. по: Казакевич Н. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. СПб., 2003. С.154).
7. Казакевич Н. Западноевропейский фарфор в Эрмитаже. История собрания. – СПб., 2003.
8. Музей МГХПА. КП-1699.
9. Керамическая установка. По материалам архива и коллекций А.В. Филиппова. – М., 2017.



Рис. 1. Витрина с фарфором, подаренным императором Александром II Художественно-промышленному музею Строгановского училища. Фотография из альбома. Музей МГХПА им. С. Г. Строганова



Рис. 2. Блюдо из Охотничьего сервиза. Акварельный обмер учащейся III кл. Императорского Строгановского училища К.В. Прохоровой. Музей МГХПА им. С. Г. Строганова



Рис. 3. Тарелка с прорезным бортом и цветочной росписью (входила в состав царского дара). Императорский фарфоровый завод, Санкт-Петербург. Марка времени Александра II. Музей МГХПА им. С. Г. Строганова

Современная авторская керамика в собрании музея МГХПА им. С.Г. Строганова

Modern author's ceramics in the collection of the MGHPA Museum named after S.G. Stroganov

Опубликовано в рамках реализации научного проекта № 19-012-00547 по созданию виртуального музея российской керамики XX-XXI века

Зиновеева Марина Михайловна
Директор Музея Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова.
Кандидат искусствоведения.

Zinoveeva Marina Michailovna
Candidate of Art history,
Director of the Museum of the Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).

Аннотация: В статье рассматривается история формирования коллекции керамики в музее МГХПА им. С.Г. Строганова. Особый акцент сделан на современную строгановскую керамику, которая во многом определяет основные тенденции развития керамического искусства и представлена выдающимися мастерами.

Ключевые слова: Декоративно-прикладное искусство, художественная керамика, строгановская керамика, скульптура, арт-объект.

Abstract: The article examines the history of the formation of the collection of ceramics in the Museum of Decorative and Applied Art of the Moscow Stroganov Academy. Particular emphasis is placed on modern Stroganov school ceramics, which largely determines the main trends in the development of contemporary ceramic art and is presented by outstanding masters.

Keywords: Decorative and applied art, art ceramics, Stroganov school of ceramics, sculpture, art object.

Деятельность любого музея направлена на пополнение и комплектование музейного собрания. Предметы декоративно-прикладного искусства, как одна из форм культурного наследия призваны сохранить память цивилизации, отразить символ времени; проследить культурные, художественно-стилистические и технологические традиции.

С начала XIX века практически во всех промышленных городах Европы, при учебных заведениях Англии, Франции, Германии, готовящих художников и ремесленников для промышленности, стали открываться музеи. Во Франции с 1803 года было решено организовывать художественные музеумы в городах, где находились лицеи, «дабы, — как сказано в официальной записке министра внутренних дел Бенезе, адресованной в центральную парижскую художественную администрацию, — открыть на всех пунктах государства центры просвещения». [1]

При Строгановском училище технического рисования Художественно-промышленный музеум был открыт в 1868 году, и являлся первым в России музеем подобного профиля, коллекция которого позволяла наглядно представить историю развития мирового декоративно-прикладного искусства, начиная с античности и заканчивая современностью.

Изначально гордостью музея являлась уникальная коллекция керамики и фарфора, начиная с ранних образцов античной вазописи, русских, западноевропейских и дальневосточных произведений.

Одним из первых наиболее значительных даров была коллекция русской и западноевропейской керамики и фарфора, среди которой – образцы Императорского фарфорового завода, Севрской, Мейсенской, Берлинской, Венской королевских мануфактур (всего 140 предметов), преподнесенная императором Александром II [2]. Его имя в 1899 году было присвоено Художественно-промышленному музеуму Строгановского училища.

Произведения античного искусства представлены как ранними памятниками Восточного Средиземноморья II тысячелетия до н.э., произведениями Древней Греции, так и изделиями Древнего Рима вплоть до периода Позднеримской империи. Коллекция достаточно обширна и разнообразна и включает в себя скульптуру, мелкую пластику, терракотовые статуэтки, керамику и стеклянные сосуды.

Уникальна коллекция древнегреческих и италийских ваз, в состав которой входят основные типы сосудов — это амфоры, гидрии, кратеры, алабастры, канфары, лекифы, ольпы, пелики, килики, блюда и др. Они отражают все стили вазописи: геометрический, ориентализирующий, чернофигурный, краснофигурный, — и иллюстрируют производство крупных керамических центров в разное время, таких как Коринф, Аттика, Беотия, Тарент, Кампания и др., давая наглядное представление об особенностях стиля и места изготовления.

В целом, в музее собраны и отражены основные виды античной скульптуры: рельефы (фрагменты), декоративная скульптура, портретная

пластика, которая представлена как слепками XIX в., так и подлинными произведениями IV в. до н. э. – I в. н. э.

Западноевропейский отдел керамики — один из самых полных. В него входят изделия XVIII–XIX веков всемирно известной Майсенской фарфоровой мануфактуры, Венского, Берлинского заводов, Людвигсбурга, Нимфенбурга и, так называемых, «малых» заводов Тюрингии. Севрский фарфор и частные мануфактуры Парижа представлены отдельными, прекрасными образцами XVIII–XIX столетий. В основную экспозицию включены изделия Веджвуда из яшмовой и базальтовой масс, знаменитый фаянс «цвета сливок», а также фарфор других английских предприятий в восточно-колониальном стиле. Фарфор Датской королевской мануфактуры (Копенгаген) с подглазурной росписью солями и выразительной скульптурной пластикой хорошо отражает технологические новшества и эстетические устремления эпохи модерна в керамике рубежа XIX–XX веков.

Восточная коллекция представлена в музее главным образом китайскими и японскими экспортными изделиями XVII–XIX столетий. Она включает большие и малые китайские вазы, блюда и тарелки, пиалы, терины с подглазурным кобальтовым декором или великолепной росписью цветными эмалями в стиле «зеленого» и «розового семейств». Японские произведения — это, прежде всего, нарядные Имари конца XVII–начала XVIII веков и роскошные изделия мастерских Сацума XIX столетия.

В конце XIX века один из десяти залов музея Строгановского училища отводился для экспонирования образцов современного промышленного искусства, отличающихся высоким художественным уровнем и представлявшие большую историческую ценность. Здесь демонстрировались Образ Святого митрополита Алексея в серебряном золоченом окладе, декорированном эмалью, и лампада, выполненные в русском стиле на ювелирной фирме П.А. Овчинникова. В зале также были представлены образцы современных тканей, майолики, фарфора и изделий из стекла.

Коллекция современной керамики стала формироваться не так давно, около 10 лет назад и включает в себя произведения выдающихся педагогов нашего вуза второй половины XX — начала XXI вв.

Коллекция современной строгановской керамики во многом определяет основные тенденции развития керамического искусства и представлена выдающимися мастерами, которые активно экспериментируют с новыми техниками и различными материалами, создавая помимо скульптурных композиций разнообразные инсталляции, арт-объекты открывая в них новые смысловые, композиционные, пластические и цветовые возможности.

Творчество мастера современного декоративного искусства народного художника РФ, академика Российской академии художеств, профессора Малолеткова Валерия Александровича представлено керамической декоративной пластикой и скульптурой. Среди работ — фаянсовая скульптура «Анна Ахматова» (фаянс, роспись, 2003 г.), декоративная ваза «Сети» (керамика, роспись, 2000 г.) декоративный сосуд (керамика, роспись, 2000 г.)

Валерий Александрович передал в дар музею и свои ранние работы, созданные практически, сразу после окончания Строгановского училища. Это блюдо «Девушка с мандолиной» (терракота, роспись 1971 г.) и плакетка — копия фрагмента картины В.И. Сурикова «Боярыня Морозова» (фаянс, надглазурная роспись, 1965 г.)

Творчество мастера удивительно и многогранно, его отличает поиск и постоянный эксперимент с художественной формой, цветом, материалом и пространством. В его работах прослеживается глубокий анализ истории и философии, а созданные скульптурные портреты достигают особенной эмоционально-психологической остроты.

Фарфоровая мелкая пластика представлена работами выпускницы МВХПУ им. С. Г. Строганова 1976 года, Колокольцовой Ольги Никитичны, которая на протяжении долгого времени была преподавателем на кафедре «Художественной керамики». Колокольцовой О.Н имела колоссальный опыт работы в художественной промышленности, многие образцы изделий, созданные ею, были приняты в массовое производство на фарфоровом заводе «Пролетарий» в Новгородской области и многие годы выпускались предприятием.

В музее МГХПА хранятся следующие работы Колокольцовой О.Н. - фарфоровая настольная композиция из 3-х фигур «Моя муза» «Скорбящая» «Снова жизнь» (фарфор, шликирное литье, подглазурная роспись солями). Две фарфоровые фигурки «Отдых», «Танец» и объемно-декоративный пласт «Зима» (фарфор, шликирное литье, подглазурная роспись солями).

Колокольцова О.Н. продолжает в своем творчестве лучшие традиции советской фарфоровой мелкой пластики, ее работы обладают мастерством, выразительностью и тонким чувством цвета.

Новейшее актуальное искусство в керамике отражено работами известного мастера Олега Викторовича Татаринцева, скульптурой «Продолжение формы I» (шамот, глазури. 85 х 40 х 17 см.) и скульптурой «Продолжение формы II» (шамот, глазури. 85 х 40 х 17 см.).

Трехмерные объекты художника достаточно просты и лаконичны по форме, но многомерны по содержанию, продолжая философские традиции русского и европейского авангарда.

Новаторские пластические решения в керамике представлены работами Натальи Юрьевны Хлебцевич - штоф и тарелки «Золотой петушок» (фарфор, подглазурная роспись, золочение); серия работ «Свет луны в холодной воде» (фаянс, оксид, надглазурная роспись, 2004 год). Работы выполнены в мастерских Строгановки.

Хлебцевич Н.Ю., создавая арт-объекты и инсталляций из керамики и фарфора, стремится к поиску новых средств пластической выразительности объединяя темы присутствия в них биологической составляющей.

Среди дипломных работ студентов кафедры Керамики, которые находятся в музейном собрании, можно отметить Вазу «Строгановка» В. Новоселова созданную в 1984 году, сервиз «Русская зима» В. Моисеенко (фарфор, роспись, 1992 год, руководитель проф. Шабанова Т.А.), шахматы Л. Роповой (фарфор, роспись), Фарфоровый сервиз Сметаниной (фарфор, роспись).

Все эти работы органично вошли в историческую часть экспозиции и отражают художественные и стилистические особенности творчества учеников кафедры Керамики, а также наглядно иллюстрируют методику и уровень обучения в Строгановской академии, где уже на самом раннем этапе особенно заботились «о развитии в учениках творческих способностей и изящного вкуса».

Строгановская школа керамики – это многочисленные поиски и эксперименты, открытие новых декоративных возможностей древнейшего материала.

Примечания

1. Художественное образование в приложении к промышленности на Всемирной Парижской выставке 1867 г., с. 10.

2. Подробнее см.: Трощинская А.В. О малоизвестном фарфоровом даре императора Александра II из Гатчинских и Петербургских сервизных кладовых и Монплезира «Музеуму Строгановского училища» // Виноградовские чтения в Петербурге: Предприятия. Коллекции. Эксперты. Материалы международных научно-практических конференций 2007–2009. – СПб., 2010.



Рис. 5. Колокольцова О.Н. Две фарфоровые фигурки «Отдых», «Танец». Фарфор, шликирное литье, подглазурная роспись солями





Рис. 6. Татаринцев О.В. «Продолжение формы I». Шамот, глазури

Рис. 7. Татаринцев О.В. «Продолжение формы II». Шамот, глазури



Рис. 8. Хлебцевич Н.Ю. Серия работ «Свет луны в холодной воде». Фаянс, оксид, надглазурная роспись. 2004



Рис. 8. Моисеенко В. Сервиз «Русская зима». Фарфор, роспись, 1992 год, руководитель проф. Шабанова Т.А.



Рис. 1. Статуэтка стоящей женщины. Глина, белый ангоб, голубая и розовая краски. Греция. IV-III в. до н.э.



Рис. 2. Малолетков В.А. Скульптура «Анна Ахматова». Фаянс, роспись. 2003



Рис. 3. Малолетков В.А. Декоративная ваза «Сети». Керамика, роспись. 2000
Декоративный сосуд. Керамика, роспись. 2000



Рис. 4. Колокольцова О.Н. Фарфоровая настольная композиция из 3-х фигур «Моя муза» «Скорбящая» «Снова жизнь». Фарфор, шликирное литье, подглазурная роспись солями

К истории «Московской керамики»

To the history of Moscow ceramics

Астраханцева Татьяна Леонидовна
Доктор искусствоведения,
Главный научный сотрудник НИИ РАХ.
tatiana.astrakhantseva@gmail.com

Astrakhantseva Tatiana Leonidovna
Doctor of art criticism, chief scientific officer Research Fellow at the institute of Theory and History of Visual Arts of the Russian Academy of Arts.
tatiana.astrakhantseva@gmail.com

Аннотация: В статье рассматриваются предыстория, основные этапы и особенности московской керамики второй половины XX века.

Ключевые слова: московская керамика, XX век, М.В. Врубель, К.А. Макаров, декоративность.

Abstract: the article discusses the background, the main stages and features of Moscow ceramics of the second half of the twentieth century.

Keywords: Moscow ceramics, twentieth century, M.V. Vrubel, K.A. Makarov, decorative.

Возрождение крупных, масштабных выставок с таким говорящим названием как «Московская керамика» имеет для отечественной культуры очень важное значение, свидетельствующее о преемственности и попытках сохранить уникальную школу со своим лицом, с характерными чертами и особенностями, излюбленными мотивами и образами, базовыми керамическими центрами и выдающимися художниками. Данная публикация — попытка увидеть в истории выставочных проектов «Московская керамика» ее истоки, подчеркнуть основные этапы. Без этого невозможно подойти к выработке художественных критериев, которыми оцениваются произведения керамистов. Можно сколько угодно говорить о «духе времени», о том, что «я так чувствую и вижу», но нельзя игнорировать такие фундаментальные понятия как родовые черты московской керамики, генетическую память материала. Также невозможно представить искусство московских керамистов без полученного ими художественного образования, учителей и учебных заведений, наконец, без своих национальных народных традиций, то есть тех основ, без которых не проходят никакие поиски и эксперименты.

В 1960-80-е гг. московская керамика пережила настоящий керамический бум, стала лидером в декоративных искусствах, являясь долгие годы символом русской керамики второй половины XX века. Московские керамисты выступали на равных с живописцами и скульпторами. Их выставки становились настоящим событием в художественной жизни не только Москвы, но и всей страны. Но до этого керамика прошла долгий путь собирательства, вбирая в себя лучшие творческие достижения отечественного искусства: прикладного и монументально-декоративного, живописи и скульптуры.

Весь путь московской керамики XX века можно рассматривать как развитие двух переплетающихся и взаимообогащающихся линий. С одной стороны — это постоянное обращение к народной «корневой» культуре – любовь к простой глиняным сосудам, формам, богато украшенным фигурной пластикой. С другой — художественно-профессиональное, ее ярко выраженное авторское начало, отмеченное подчас резким индивидуализмом, постоянными усилиями художников «в сторону собственного стиля», своего лица. Она имела своих лидеров, блестящих художников, а также своих идеологов-теоретиков, исследователей, энтузиастов, великолепных организаторов. Достаточно назвать таких выдающихся личностей как А.Б. Салтыков и К.А. Макаров.

Если имя Александра Борисовича Салтыкова, возродившего подмосковную Гжель, хорошо известно, то имя Кирилла Александровича Макарова, выдающегося ученого-теоретика, сегодня мало известно молодым художникам. А ведь с ним связаны не только исследования по керамике Врубеля, гжельского завода «Всекохудожник», но и рождение такого выставочного феномена как «Московская керамика». Макаров, как убедительно доказывает М.А. Некрасова, «был в числе ведущих критиков, чья исследовательская научная деятельность, одновременно и теоретическая, тесно связывалась с художественной практикой декоративного искусства, … по сути, он участвовал в формировании художественного процесса». [2, с. 7] Как последователь А. Салтыкова Кирилл Александрович Макаров развивал такие понятия как природа декоративности и особенности декоративной формы, проблемы художественного образа и сосудоваяния. Декоративность осмыслялась им в ее внутреннем качестве, имея «природу не прикладного, а природного, органического, целостного». [1, с. 289] Именно с таких позиций происходил отбор произведений московских керамистов на первые выставки «Московская керамика» (1974 и 1984), на которых К.А. Макаров был куратором, идеологом и главным организатором.

Но вернемся к истории создания брэнда.

Московская авторская керамика ведет свой отсчет с конца 19 века, она зародилась в подмосковных и московских центрах: в усадьбе С.И. Мамонтова в Абрамцеве (с начала 20 века керамическая мастерская переехала в Москву, в район Бутырской заставы), расцвела в Строгановском Императорском училище и в московской артели «Мурава». Позже уже в советское время (с 1930-х гг.) авторское керамическое искусство продолжило развиваться в Гжели, на заводе «Всекохудожник».

Рождению своему русская авторская керамика, прежде всего, обязана М.А. Врубелю. Именно он стал, по признанию художников-гончаров артели «Мурава», первым в России великим керамистом нашего времени. Его опыты с пластическими и живописными экспериментами в майолике, восстановительным обжигом и кристаллическими глазурями стали родовыми чертами московской керамики XX века. В начале 1890-х он создаст свои «львиные маски» — своеобразный взгляд в будущее, и керамические «головы»: «Египтянку» («Тайну») и «Девушку с венком» с присущей им декоративной обобщенностью, символичностью и знаковостью открывших путь в керамику XX века. Важным вкладом Врубеля было формирование нового понимания цвета и его участия в декоративности керамики - цвет им воспринимался не как раскраска, а как органическое свойство материала, как декоративное пятно или цветоформа. Символический, ассоциативный и синтетический язык — это тоже искусство М. Врубеля.

С Абрамцевской мастерской связано творчество и многих молодых художников, ставших впоследствии ведущими советскими мастерами в области керамики и скульптуры: И.С. Ефимова, А.Т. Матвеева, Н.А. Андреева и др. В Абрамцеве разрабатывался разнообразный ассортимент, в керамике изготавливались крупные скульптурные формы, декоративные монументальные и прикладные изделия, терракотовые садовые ажурные тумбы, скамейки, камины, фаянсовые вазы, майоликовая и терракотовая скульптура. Что, собственно, было характерно и для Керамической мастерской Строгановского училища. Уже в начале 1900-х гг. ведущие педагоги и мастера начинают здесь также вести технологические поиски и обращаться к крупным декоративным формам. Следует подчеркнуть, что поиски декоративности и новых техник становились и в Абрамцеве, и в Строгановском училище преобладающим фактором.

В послереволюционное время декоративность керамики на время отойдет на второй план. На керфаке ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа будет развиваться функциональное и производственное искусство, которое вновь станет востребованным подмосковными заводскими фарфористами в 1960-е гг., что отразится в минимализме средств художественного выражения и «чистой линии» форм.

В послевоенные 1940-50-е гг. в керамическом центре «на Потылихе» и в Гжели керамика будет только пытаться в традиционных материалах заниматься формотворчеством, используя наработки учебных московских заведений МИПИДИ и вновь созданного МВХПУ (б. Строгановское), развивая изобразительно- живописное начало и скульптуру малых форм. Во многом этому будет способствовать деятельность таких выдающихся педагогов как: В. Фаворский, И. Ефимов, И. Чайков, В. Мухина, А. Дейнека.

От «Серебряного века в эти годы московская керамика унаследует не только поиски декоративности, но и универсализм работы с материалом — художники органично будут работать в терракоте, майолике, фарфоре, переходить от фаянса и фарфора к шамоту, часто комбинируя их друг с другом.

Начало расцвета «Московской керамики» как школы приходится на конец 1950-начало 1960-х гг. В эти годы художники пытаются уйти от чистой функциональности, от деления фарфора и керамики на производство тиражных бытовых вещей и отдельных выставочных скульптурных работ. Главным оценивающим критерием - выражением внутренней закономерности и красоты произведения - становится декоративность.

В стилевом отношении как художественно образующая категория искусства декоративность была заявлена на Международной выставке в Париже 1925 года. Уже тогда в межвоенное время организаторы понимали, что грядущий XX век будет постоянно испытывать дефицит красоты и декоративности. Отечественное искусство, пройдя неимоверные лишения и дефициты материального мира в декоративности нуждалось больше всех, но подойти к ее обретению и выражению она смогла только к концу 1950-х годов. Именно декоративность стала главной определяющей всех трех выставок «Московская керамика» (1-я выставка состоялась в 1974, вторая — в 1984, 3-я - в 1989, отчасти сюда можно и включить выставку 1999 года «Самое близкое искусство», костяк которой составляли московские керамисты), когда закончилось время «борьбы с излишествами и украшательством» и началась эпоха «чистого декоративного искусства». В Москве сформировалось целое поколение профессиональных художников с богатым жизненным опытом, своим видением, окончивших московские и подмосковные учебные заведения: МВХПУ (б. Строгановское) и Абрамцевское художественное училище.

На первой выставке 1974 года (К.А. Макаров был председателем выставкома) участвовало более 120 художников — из старшего довоенного поколения участниками были А. Сотников, И. Фрих-Хар, М. Холодная, С. Эйкельман, Э. Гистлинг, Е. Гуревич, т.е. те мастера, активно работавшие и

на Всекохудожнике, на Потылихе и на ЭТПК (комбинат был создан в начале 1960-х гг.). Из среднего поколения и молодежи свои работы показали те художники: скульпторы, живописцы, керамисты, графики и монументалисты, из которых будет сформирован костях будущих выставок: И. Агаян, Г. Блюм, Н. Богданова, Г. Кретова, И. Пясо, С. Мальян, М. Попова, М. Рабинович, М. Тараев, Р. Цузмер, Н. Романова, Е. Ефремова, А. Зуйкова, Д. Мухина, К. Чернышева. Н. Куприянова, Б. Петров, З. Дурова, А. Дудова, С. Воробьёв, В. Орехова, М. Фаворская-Шаховская, Р. Щипарева, Т. Шабанова, В. Малолетков, Л. Сошинская, В. Космачев, Л. Ненашева, Э. Таратута и др. Всего было представлено — 550 работ, одушевленной и глубоко духовной керамики, независимо от сюжета и темы несущей отблеск человеческих эмоций и волнений. Здесь было и живое человеческое лицо, и обнаженная женская фигура, дом человека, его вещи — керамические натюрморты, присутствовал и народный традиционный юмор (керамика Е. Расторгуева), песенное, игровое начало.

На второй выставке 1984 года из старшего поколения практически уже мало, кто участвовал. Ядро составляли художники, рожденные в 1940-50-е гг.: Т. Зубова, В. Малолетков, И. Лифанова, В. Сидоров, М. Левинская, А. Равкин, Н. Шмакова, Т. Соколова, Е. Герасимова, И. Ибряев, Е. Хлендовская, Е. Захарова, В. Земцов и др. Здесь уже пластическое начало вытесняет живописное, объемы композиции сочетают круглую скульптуру с рельефами: много анималистического жанра, портретов, малой пластики. Главными становятся эстетизация материала и «натурстиль» — созвучие неизобразительности с выявлением природности, подчеркиванием структуры самого материала и использования гончарного круга, формовки и литья.

На третьей выставке 1989 года участниками были уже 160 человек, но с ней заканчивалась советская эпоха. К концу 1980-х гг. в керамике начинает преобладать технический уровень керамических изделий и станково-декоративный жанр, полностью уходит функционально- утилитарное начало, материал еще больше эстетизируется, становится «драгоценным». Из новых черт появилась религиозная компонента.

Подводя итоги, хотелось бы еще раз подчеркнуть характерные черты московской керамики, которой, как оказалось, было подвластно практически все: видовое разнообразие, общность декоративной керамики с изобразительным станковом искусством, слияние пластического и живописного в сложной единой декоративной образности с архитектурно-пространственным началом, синтез лепки и живописи, сложный блеск полив, интересное сосудоваяние, «чувство материала», знание техник и технологий.

Самой яркой особенностью московской керамики, идущей из эпохи Врубеля, становится синтез объема, цвета и пространства, язык символов и метафор, тяготение к народным традициям.

Постсоветское время открыло новую страницу в истории московской керамики, привнесло немало нового, технологического, что-то было утрачено. Но связь времен для художников не порвалась, в 1990-е творчество керамистов продолжало развиваться под знаком высокого искусства и это при отсутствии массовых заказов. Активно продолжали работать на московском комбинате (ЭТПК) творческие группы, их достижения показала выставка 1999 года в музее на Делегатской.

Искусство керамики становится открытой системой — в ней интересно работать не только смежникам: скульпторам и архитекторам, но художникам по стеклу, кино и театра. Современные керамисты увлечены международными симпозиумами и пленэрами, техническими и технологическими новациями, пытаются встроиться в контекст мировой керамики — это отрадно.

Но за всей технической стерильностью формы и диктатом заказчика московская керамика не должна утрачивать свои родовые черты: образное начало, многоцветность, близость народному искусству, что в основе лучших произведений всегда лежало творчество, а не ремесло. Московская керамика — синтетический вид творчества, его образная специфика имеет две природы: изобразительную, сближающую его с живописью и графикой и неизобразительную, родственную архитектуре и дизайну. В лучших произведениях их соотношение всегда находились в единстве и гармонии.

Список литературы

1. К.А. Макаров. К понятию декоративности./ Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда». М., 1988.

2. К.А. Макаров. Из творческого наследия. Ред.-сост. М.А. Некрасова. – М.: 1998.

3. Русская художественная керамика века. Иллюстрированная энциклопедия / автор проекта, сост., науч. ред. М.А. Некрасова. – М., 2017.

Традиционный язык керамики для передачи идей и смыслов в современном искусстве

Traditional methods of ceramics for providing ideas and meanings in contemporary art

Павлова Ольга Борисовна

Соискатель, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Olyapavlo96@gmail.com

Pavlova Olga Borisovna

Applicant, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).

Olyapavlo96@gmail.com

Аннотация: В статье показано, как такой традиционный материал как керамика может встраиваться в современные художественные концепции, перформансы, вступает в симбиоз с цифровыми технологиями, обретает подтекст и контекст внутри кураторской выставочной тематики.

Ключевые слова: биеннале, современное искусство, актуальное искусство, Московская биеннале современного искусства, Венецианская биеннале, «Документа», художественные выставки, керамика.

Abstract: The article shows the ways for such traditional material as ceramics to integrate into contemporary art concepts, performances, to interact mutually with digital technologies, find text and context within the curatorial exhibition theme.

Keywords: biennale, contemporary art, actual art, Moscow Biennale of Contemporary Art, Art Biennale in Venice, Documenta, art exhibitions, ceramics.

Современные авторы экспериментируют с выбором материалов при создании своих произведений. Они могут использовать новые техники и технологии: различные виды пластика, силикон и т.п., а также активно применять виртуальные и мультимедийные компьютерные средства представления и визуализации идей. А также они могут брать и те материалы, которые раньше не были предназначены для создания произведений искусства, как например: воск (Аниш Капур на Венецианской биеннале 1990 года в павильоне Великобритании делает свои гигантские инсталляции из подкрашенного воска), хлеб (Андрей Кузькин вылепливает человечков и головы их черного хлеба и показывает их в инсталляции «Молельщики и герои» на VIII Московской международной биеннале современного

искусства в 2019 году), пепел (картина китайского художника Джан Хуана «День основания КНР» представлена на VIII Московской международной биеннале современного искусства в 2019 году) и др. Также для инсталляций со времен «Фонтана» Марселя Дюшана используются «найденные объекты». К примеру, Илья Кабаков в инсталляцию «Туалет» на «Документе» в Касселе в 1992 году поместил купленные предметы бытовой домашней обстановки — стулья, стол, диван, посуду и т.п. И конечно, художниками по-прежнему используются и традиционные материалы, такие как металл, дерево (деревянная скульптура Стефана Банкенхола «Шесть стоящих мужчин в черных брюках и белых рубашках» показана на VIII Московской международной биеннале современного искусства в 2019 году), глина и т.д., но спектр их использования может быть разным: от классического подхода до ультрасовременного.

Интересно увидеть, как трактуется использование такого традиционного материала как керамики современными авторами.

Предметы из керамики могут стать частью инсталляции, построенной на взаимодействии со зрителем, перформативности.

Художница, стоящая у истоков концептуализма, перформанса, один из членов движения флюксус, Йоко Оно обращается к уже готовым частям предметов из керамики и фарфора. Её работа «Исправление» (придуманная в 1966 г.) представлена на выставке в ММОМА в Москве в 2019 году. Для инсталляции выбраны самые обычные бытовые предметы – хрупкая по своей природе керамическая и фарфоровая посуда, разбитая на осколки.

В комнате стоит стол с грудой битой посуды и стеллажи. Зрителю предоставляется возможность взять кусочки и склеить их скотчем. Получившиеся предметы, пока длиться выставка, постепенно заполняют пустые полки. Автор в аннотации к инсталляции пишет: «Исправляйте мудро. Исправляйте с любовью. Исправляйте сердцем. И тогда это исправит Землю». Простота и обыденность исходного материала выбрана художником осознано — она подчеркивает хрупкость мира и потребность человека в каждодневной будничной жизни исправить ошибки, примириться, восстановить или вернуть утраченное, насколько это, конечно, возможно и осуществимо ли вообще.

Работа основана на приглашении зрителя к соавторству, на контакте с ним, интерактивности. В произведение заложено то, что именно своим действием зритель приходит к осознанию идеи автором.

Также интересен другой пример передачи концептуальной идеи в глине с привлечением волонтеров-участников к созданию произведения. Выбор материла для инсталляции «Азиатское поле» на 15 биеннале

в Сиднее в 2006 г. британским скульптором Энтони Гормли не случаен. В проекте представлены сделанные руками волонтеров в наивной манере глиняные человеческие фигурки. Материал носит сакральный характер, создаёт художественный образ: это и отсылка к архаической скульптуре, и библейское создание Адама из глины, и терракотовое воинство в Китае. Автор выдвигает идею, своеобразный манифест, а выбранный традиционный материал помогает эту идею полнее раскрыть. Данная инсталляция была сделана в различных городах — это серия работ, художественный проект, который длился с 1989 по 2003 годы [1]. Скульптор сделал подобную инсталляцию пять раз в различных уголках света. Показанная на Биеннале в Сиднее и самая последняя по времени инсталляция была сделана в Гуанчжоу, Китае в 2003 г. В том же году она была показана в Гуанчжоу, Пекине, Шанхае, Чунцине.

К глине, как к материалу, художник возвращается в 2009 году в проекте «Глина и «коллективное тело»» («Clay and Collective Body») [2]. В центре Хельсинки был сооружен временный павильон, в котором помещены 100 тонн глины, чтобы все жалеющие по приглашению художника могли работать с данным материалом в течение 10 дней. Художник бросил вызов самому понятию «произведение искусства» как чему-то законченному и готовому к продаже. Автор говорит о возвращении к искусству как к совместному опыту, как к танцам и пению. Он выбирает древний, архаический материал — глину, который, в то же время, легок и доступен в обработке практически каждому. Автор призывает зрителей к взаимодействию, к перформативности.

Николя Буррио, исследователь современного искусства и куратор, говорит про новое в материальной форме художественных работ, начиная с 1990-х гг., он подчёркивает важность «процессуального» или «поведенческого» [3, с. 7] характера произведений этого периода и пишет: «Все самое живое, что происходит в настоящее время на шахматной доске искусства, связано с понятиями взаимодействия, общения и отношения с людьми» [3, с. 8].

Существуют периодические выставки, призванные показывать самое новое и актуальное в выбранной ими области, к примеру, Международная биеннале керамики в Валлорисе во Франции [4]. Она проводится с 1966 года. Эти фестивали проходят раз в два года и демонстрируют работы участников со всего мира и множественность их подходов к работе с материалом – керамикой. В рамках программы мероприятия организуется конкурс работ.

В 2014 году на данной биеннале были показаны работы российских художников: Ольги и Олега Татаринцевых, Гриши Брускина, Дарьи Суровцевой, Аннушки Броше, Натальи Хлебцевич, группы CrocodilePOWER (Петра Голощапова и Оксаны Симатовой), группы AES+F (Татьяны Арзамасовой, Льва Евзовича, Евгения Святского, Владимира Фридкеса), Антона Яшигина [5; 6].

Куратор российской выставки Пьер Броше говорит о концепции: «Российский проект ставил задачу показать разнообразие существующих сегодня стилистических направлений керамики в России. … Мы хотели передать не только визуальные, эмоциональные ощущения, но и дать возможность почувствовать, что керамика позволяет говорить о самых актуальных вопросах современности» [6, с. 6]. Для иллюстрации воплощения данной кураторской концепции можно привести примеры некоторых работ.

Ольга и Олег Татаринцевы [7] на данной выставке представили арт-объект «Хранилище»: керамическую инсталляцию в духе концептуализма и минимализма. Работа посвящена использованию полезных ископаемых в России. Данную работу отличает чёткий геометризм форм, стремление к ярким локальным цветам, тяготение к абстракции. Технологически работа выполнена с безупречным качеством. Их инсталляция – это ритмически организованное пространство.

Иное видение представлено в инсталляции Натальи Хлебцевич «Образцы для подражания». В данной работе природные «реди-мейды» органично сосуществуют с искусно созданными автором предметами, отсылая зрителя к ренессансным кабинетам-диковинкам («кунцкамерам») или коррелируя с созданными в XX веке шкафами Йозефа Бойса. Хлебцевич затрагивает тему иллюзорности памяти: что есть реальное и случившееся (природный объект), а что уже плод фантазии (созданный художником предмет).

Группа AES+F часто работает с мультимедийными образами, создавая видеоинсталляции. Но на данной биеннале показана серия работ, сделанная из традиционного материала: представила скульптуры «Европа-Европа» из фарфора. Как и в своих мультимедийных проектах группа критикуют современное общество: показывая языком «гламура» суровую неприглядность действительности. Так же как и в своих видео работах, она ссылается на традиционные художественные образы прошлых столетий. Для данной группы художников переход от формата мультимедиа инсталляций к скульптуре не единственный. В рамках одного проекта «Action half life» [8], представленном в российском павильоне на Венецианской

биеннале в 2007 году (куратор – О.Л. Свиблова), была сделана трехканальная инсталляция, а позже - скульптурная группа из нержавеющей стали.

Подытоживая даже эти немногие примеры, можно сказать, что кураторская концепция данной выставки – показать различные подходы к решению художественных и концептуальных задач с использованием керамики, она реализовалась в полной мере.

Нельзя обойти стороной такой подход, как изображение керамических предметов на другом носителе. Как в пример, можно привести видео работу Елены Юдиной, показанную на выставке «Конечный ресурс» в галерее «Тоннель» МГХПА им. С.Г. Строганова в рамках VII Московской биеннале современного искусства в 2017 году. В работе показаны мухи, ползающие по плоскостям из керамики, сделанным в виде старых помятых листов. Автор говорит об образе мух, как о «санитарах леса», очищающих луга и поляны, и надеется, что всё ненужное и мертвое со временем уйдёт. Она говорит про старое, ненужное и мёртвое в художественном образовании, принимая во внимание контекст выставочной площадки – художественно-промышленную академию, но, по сути, данный образ можно расширить и на другие области деятельности человека, где возможно потребуется обновление. Данный пример показывает, как новый современный медиум (видео) вбирает в себя древний и традиционный (керамику), как расширяются границы средств художественной выразительности. И мухи как образ обновления, и выбор нового медиума с использованием изображений традиционного материала, говорят об обновлении и развитии.

Возможен другой взгляд на показ работ из керамики. Кураторы выставки «Поверхности» в МГХПА им. С.Г. Строганова в 2019 году, Ангелина Бугровская и Татьяна Пунанс, любуются красотой материала в представленных работах различных художников – фактуры, текстуры, роспись керамики становятся здесь главными героями. В данном случае использование различных техник и технологий для передачи художественного образа и идей авторов крайне важны.

Новые материалы входят в обиход художников, но и ставшие привычными остаются востребованными. Такой традиционный материал как керамика встраивается в современные художественные концепции, перформансы, вступает в симбиоз с цифровыми технологиями, обретает подтекст и контекст внутри кураторской выставочной тематики. Красота самого материала, фактур, текстур, росписей, по-прежнему остаются в центре внимания. Смысл, авторский посыл произведения всегда выходит за рамки просто керамического объекта.

Одной из причин выбора художниками для своих работ таких «живых» материалов как хлеб, воск, керамика может являться скрытая «генетическая память» о тактильности, прикосновении рук человека. Человек здесь в центре акта творения, и само произведение, материя созвучны ему.

Список литературы

1. Описание проекта «Поле» Энтони Гормли на сайте художника URL: http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/245#p0 (дата обращения 20.11.2019).
2. Описание проекта «Глина и «коллективное тело»» («Clay and Collective Body») Энтони Гормли на сайте художника URL: http://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/277#p0 (дата обращения 20.11.2019).
3. Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. – М., 2016.
4. Каталог биеннале керамики 2016 года и Сайт Международной биеннале в Валлорисе (биеннале керамики, Франция) URL: http://www.vallauris-golfe-juan.fr/-Biennale-Internationale-de-.html?lang=fr (дата обращения 20.11.2019).
5. Бугровская А. Российская авторская керамика последней трети XX- начала XXI века (истоки, особенности и тенденции). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, с. 141-149.
6. Броше П. Биеннале керамики. Фокус - Россия // Декоративное искусство. №3-4, Зима 2014/2014, с. 4-13.
7. Сайт Ольги и Олега Татаринцевых URL: http://ot2.ru/ (дата обращения 20.11.2019).
8. Сайт группы AES+F URL: https://aesf.art/projects/action_half_life/# (дата обращения 20.11.2019).

Международная Академия керамики IAC и ее роль в развитии мировой художественной керамики

International Academy of Ceramics IAC and its role in the development of world art ceramics

Хлебцевич Наталия Юрьевна
Художник, член IAC,
член МСХ,
профессор Московской государственной промышленной академии им. С.Г. Строганова.
hrompic1@yandex.ru

Khlebtsevich Natalia Yurievna
Artist, Member of The International Academy of Ceramics (IAC),
Member of The Moscow Union of Artists,
Professor of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)
hrompic1@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется опыт работы Международной Академии керамики IAC, которая объединяет более 600 художников и организаций в области художественной керамики из 70 стран мира.

Ключевые слова: современная керамика, международные общественные организации, Международная Академия керамики IAC.

Abstract: This article analyzes the work experience of the International Academy of Ceramics IAC, which brings together more than 600 artists and organizations in the field of artistic ceramics from 70 countries.

Keywords: contemporary ceramics, international public organizations, IAC International Academy of Ceramics.

В XX веке границы между видами искусств были в значительной степени размыты. Последняя треть столетия была ознаменована появлением не только новых форм визуального искусства, но и объединением уже существующих в рамках творчества одного художника или даже одного произведения. Также, то, что раньше относилось исключительно к области декоративно-прикладного искусства и ремесла, концу XX века окончательно обрело статус "настоящего" искусства. Деятельность художников керамистов, например, перестала ассоциироваться исключительно

с функциональным сосудоваянием. Благодаря интересу со стороны известных художников, не являющихся керамистами по образованию, керамика обрела статус материала, который можно совмещать с любыми медиа, даже такими, как видеоарт, перформанс и инсталляция. При этом дизайнеры и архитекторы, чья деятельность напрямую связана с функциональностью, так же не потеряли интереса к керамике и фарфору.

Не смотря на размывание границ между формами современного искусства и материалами их создающими, а также процессы индивидуализации и коммерциализации, объединение художников по признаку их принадлежности к определенному материалу или сфере их применения по-прежнему оказывается актуальным. Общественные организации, известные как союзы художников, остаются иногда тем единственным, что объединяет авторов в России сегодня. Они выполняют объединяющую роль, выполняют функции профсоюза и определяют положение художника, как профессионала.

Подобные организации существует и на международном уровне. Как правило, целью их существования является не только поощрение передового опыта в той или иной области искусства и содействие в ее развитии, но и расширение международных связей между художниками, сплоченными материалом, который они считают основным в своем творчестве. Важной деятельностью таких организаций является проведение выставок, часто на музейном уровне, способствующих популяризации определенного вида творчества, обмену опытом между художниками из разных стран, поддержки молодых специалистов, повышение интереса музеев и коммерческих галерей к художникам, еще не нашедшим признания.

Опыт работы международной Академии керамики IAC о которой здесь будет идти речь, не является единственным. Похожие по своим целям, задачам и структуре организации, а также проводимым мероприятиям, являются такие международные некоммерческие организации как Всемирная ювелирная конфедерация CIBJO, Международное сообщество художников стекла GAS, а также ассоциации ведущих мировых художников графиков и дизайнеров Международный графический альянс AGI и многие другие.

Последний, например, является престижной профессиональной ассоциацией ведущих мировых художников графиков и дизайнеров, в которую входит 527 избранных членов из 43 стран мира. Это сообщество, чья миссия состоит в том, чтобы продвигать практические и теоретические достижения дизайна через ежегодную профессиональную конференцию, а также другие различные переговоры, партнерские отношения, выставки, публикации и образовательные мероприятия. AGI был основан в 1951 году

в Париже и продолжает поддерживать ценности, изложенные его основателями, базирующиеся на идее развития графического дизайна, как важного средства общения, обучения и обмена информацией между людьми во всём мире. Членство в этом альянсе свидетельствует о высокой степени профессионального признания художника в международном сообществе. Так, нашу страну там представляют такие звезды отечественной школы графического дизайна, как Владимир Чайка, Юрий Сурков, Сергей Серов и Игорь Гурович.

В области художественной керамики наиболее влиятельной во всем мире принято считать Международную Академию керамики IAC, штаб квартира которой находится в Женеве. Сегодня я представляю ее деятельность, будучи одним из ее членов.

Целью IAC является стимулирование дружбы и общения между профессионалами в области керамики во всех странах. Международная Академия керамики развивает и поощряет все формы международного сотрудничества для развития керамики, как материала художественного выражения, а также поддерживает ее производство на самом высоком уровне качества во всех странах мира.

С момента основания в 1952 году президентом IAC был Генри Рейно, который оставался им до его смерти в 1964 году. С тех пор Академия значительно изменилась и развилась, постоянно увеличивая число представителей из самых разных стран. С самого начала она имела сильную дипломатическую основу, объединяя представителей национальных музеев и культурных организаций. Сегодня академия является единственной ассоциацией такого уровня, посвященной глине, как средству выразительности, которая функционирует на международном уровне. IAC объединяет керамистов, гончаров, художников, дизайнеров, авторов, коллекционеров, владельцев галерей, реставраторов, кураторов, а также целый ряд престижных учреждений, в том числе государственных.

Организация деятельности IAC осуществляется Советом. Он состоит из 15-18 членов, включая представителя при ЮНЕСКО. Они избираются на шестилетний срок остальными членами Академии. Совет определяет функции своих членов в соответствии со своими потребностями. Членство в Совете, насколько это возможно, соответствует различным географическим регионам, представленным в Академии. Президентом IAC на сегодняшний момент и до 2024 года является Торбьерн Квасбё (Torbjørn Kvasbø), представитель Норвегии в Скандинавии. Страны Восточной Европы в Совете курирует Илона Ромуле (Ilona Romule) из Латвии.

Благодаря высокому авторитету организации, члены IAC регулярно приглашаются для участия в конгрессах, резиденциях, представляют статьи для публикаций, а также участвуют в международных выставках и конкурсах в качестве членов жюри.

В настоящее время в состав МАК входят 696 членов, представляющих 67 стран со всех континентов. Среди членов Академии художники и общественные институции таких стран, как Франция, Англия, Германия, США, Япония, Китай, Финляндия и многие другие. Русские члены Академии на сегодняшний день представлены Владимиром Гориславцевым, Юлией Репиной и Наталией Хлебцевич. Каждые два года Академия объявляет о приеме новых членов. Решение о зачислении выносят члены Совета Академии по результату материалов заявок кандидатов. Претендовать на членство в Академии могут как индивидуальные кандидаты, так и организации. Индивидуальные члены это — художники, дизайнеры, архитекторы, а также искусствоведы, критики, коллекционеры, реставраторы, посвятившие себя керамике и ее популяризации и те, чья деятельность в значительной мере связанна с керамическим искусством. В числе коллективных членов Академии- музеи, галереи, фонды, ассоциации, керамические центры, школы, периодические издания. В 2019 году по инициативе Совета Академии была организована работа по специальному приглашению кандидатов в члены Академии из России, так как наша страна долгое время не была представлена достаточным количеством участников. Предполагается, что 2020 году состав русских членов, а также представителей Украины и Белоруссии будет значительно увеличен.

Раз в два года IAC организует Международный конгресс, который включает в себя конференцию, посвященную конкретной теме, а также национальные и международные выставки. При этом IAC осуществляет поддержку частных инициатив галерей и других культурных центров, которые хотят принимать участия в параллельной выставочной программе конгресса. Благодаря качеству высокому уровню работ и представительному составу участников, Конгресс IAC стимулирует культурную деятельность в принимающей стране и способствует развитию новых отношений между учреждениями, способствуя в явных формах развитию необходимого синергизма для развития керамического искусства.

Кроме того, с 2009 года IAC организовал цикл конференций под названием “День IAC”, проходящий в Музее Ариана в Женеве (Ariana Museum).Этот музей керамики и стекла, построенный в конце 19-го века и завещанный городу Женева его основателем Гюставом Ревильодом является постоянной базой для мероприятий Академии.

Академия занимается организацией публикаций различных изданий, посвященных керамике, как на бумажных носителях, так и виртуальных.

Это, например, публикация бюллетеня, которая информирует членов о проектах и деятельности IAC. Кроме того, на каждом Конгрессе публикуется выставочный каталог участников. В 1973 году IAC инициировала создание документального архивного центра в Музее Ариана, который предлагает обширную информацию о современной керамике. Эти архивы постоянно пополняются каталогами, книгами и обзорами, предоставляемыми членами организации.

В 2015 году IAC обновила фирменный стиль с логотипом, объединяющим два его официальных языка и веб-сайт, в виде динамичной платформы для деятельности Академии. Сайт также является местом, где собраны постоянно обновляемые портфолио и контактные данные его членов со всего мира, что позволяет любому посетителю сайта познакомиться с международной керамикой на примере работ представленных художников.

С 1958 года МАК был связан с ЮНЕСКО, сначала на консультационной основе, а затем, с 2001 года, в качестве официального партнера в секторе культуры. Стефани Ле фоллик-Хадида (Stephanie Le Follic-Hadida) является представителем IAC в ЮНЕСКО с 2014 года.

Универсальность сообщества керамистов, как с точки зрения единой среды, общей для столь многих культур, так и с точки зрения широкого состава его членов, набранного из пяти континентов и пятидесяти трех стран позволяет разрабатывать проекты, направленные на содействие в доступе к культуре и искусству для молодых людей из неблагополучных образовательных слоев, например молодых керамистов из Африки, Азии и Южной Америки, популяризации новых технологий в керамике, поддержке традиционных видов деятельности, созданию новых керамических центров и школ.

Каждые два года по случаю проведения Международной конференции НПО, ЮНЕСКО проводит форумы, в которых принимает участие Академия керамики. В ноябре 2018 в Москве состоялся форум "Наука, общее благо человечества, наука в умах, наука в веках". В качестве представителя Строгановской Академии и члена IAC, мною там был представлен доклад о развитии 3D технологий в художественной керамике и опыте в этой области Кафедры керамики МГХПА им. Строганова.

Проводимые IAC один раз в два года конгрессы являются важнейшими форумами, объединяющими не только членов организации, но и керамистов со всего мира. Это постоянное мероприятие является пространством, посвященным встречам, исследованиям и дискуссиям между

членами Академии и многочисленными участниками местной и международной керамической сцены. В очередной раз С 27 по 31 июля 2020 года в Лапландии (Финляндия) пройдет 49-й конгресс Международной академии керамики. Партнером программы конгресса является Арктический Керамический центр. Данный конгресс будет проходить под девизом "На грани". В настоящий момент идет подготовка основной выставки членов Академии под этим же девизом. Выставочная программа, посвященная Конгрессу обычно включает в себя и другие проекты, которые доступны для посещения в период работы форума. Так в 2020 году в музее современного искусства города Ванта запланирована совместная выставка финских и русских керамистов, которая является продолжением проекта "Конечный ресурс", прошедшего в МГХПА им. Строганова (галерея Тоннель) в 2017 году в рамках 7 Московской Биеннале современного искусства.

Деятельность Международной академии керамики IAC с момента своего основания, более шестидесяти лет назад, доказывает, что керамика — это не только древнейший материал, возможности использования которого в современном искусстве чрезвычайно широки, но и среда с множеством областей применения, от дизайна и архитектуры до прикладных научных исследований. Объединяя людей под эгидой принадлежности к этой сфере человеческой деятельности, IAC активно развивается, не теряя своей актуальности в современном мире.

Список литературы

1. Официальный сайт Международной Академии Керамики. URL: https://www.aic-iac.org/ (дата обращения: 01.09.2019).
2. Официальный сайт Международного графического альянса. URL: https://a-g-i.org/ (дата обращения: 01.09.2019).
3. Сайт художника Торбиана Квасбо. URL: https://kvasbo.com/ (дата обращения: 01.09.2019).
4. Сайт художника Илоны Ромуле. URL: https://www.ilonaromuleporcelain.com/ (дата обращения: 01.09.2019).
5. Музей керамики и стекла в Женеве. URL: https://wmuseum.ru/drugie/166-muzey-keramiki-i-stekla-v-zheneve.html (дата обращения: 01.09.2019).



Рис. 1. Вид экспозиции выставки членов IAC в рамках Конгресса 2016 в городе Барселона



Рис. 2. Петр Голощапов, Оксана Симатова. Вход 17. 2014, фарфор, надглазурная роспись, золото, фиберглаз



Рис. 3. Игорь Харченко. Переправа. 2009. Шамот, оксиды



Рис. 4. Людмила Крутикова. Начало. 2015. Фаянс, глазури, деколь



Рис. 5. Елена Юдина. Делопроизводство. 2018. Фарфор

Майолика Юрия Новикова (1946-2018): стиль художника как направление искусства

Majolica by Yuri Novikov (1946-2018): artist's style as an art trend

Барсукова Наталия Ивановна
доктор искусствоведения,
профессор Национального института дизайна (Москва), кафедра гуманитарных дисциплин,
директор «Музея керамики Юрия Новикова» (Сочи).
bars_natali@mail.ru

Barsukova Natalia Ivanovna
Doctor of art, professor of the National Institute of design, Director of the Museum of Ceramics of Yuri Novikov.
bars_natali@mail.ru

Аннотация: Стилевая система художника-керамиста Юрия Новикова и его творческое наследие рассматриваются в данной статье как целое направление современной отечественной керамики. Создатель уникального живописного стиля в майолике под влиянием реализма и современной стилистики, он явился родоначальником нового глубоко национального авторского стиля, основанного на синтезе керамики, скульптуры и живописи.

Ключевые слова: Майолика, индивидуальный стиль художника, художественной направление, искусство керамики, Юрий Новиков.

Abstract:The style system of the ceramic artist Yuri Novikov and his creative heritage are considered in this article as a whole direction of modern domestic ceramics. The Creator of a unique painting style in majolica under the influence of realism and modern style, he was the founder of a new deeply national author's style, based on the synthesis of ceramics, sculpture and painting.

Keywords: Majolica, individual style of the artist, artistic direction, art of ceramics, Yuri Novikov.

В мире искусств важным фактором стилеобразования является уровень и своеобразие художественной культуры творческой личности. Основными факторами стилеобразования произведений художественного творчества являются структурные элементы формы и содержания, также как методы, способы и материалы, используемые для создания этих произведений. В творчестве Юрия Новикова такой стилеобразующей

техникой стала майолика, для которой был характерен постоянный технологический и художественный эксперимент, поиски новых возможностей глиняной массы, глазури, эмали, техник обработки и декорирования, расширение образных и смысловых возможностей изобразительного и пластического ряда.

Современная российская керамика отличается глубиной творческого замысла, выразительностью художественного образа, романтическим либо философским отношением к миру и высоким профессиональным мастерством. [4, с.181-191]. Юрий Новиков — известный советский и российский художник-керамист с ярким индивидуальным почерком. Видный представитель петербургской школы керамики, он внёс большой вклад в развитие московской керамики в 80-90-е годы прошлого столетия. Его ученики продолжают его направление в Сочи, Тольятти и Благовещенске.

Новиков выбирает для себя майолику, притягательные свойства которой ему открылись во время обучения на кафедре керамики ЛВХПУ им. Мухиной. Первые керамические произведения были выполнены им из фарфора и шамотной массы, но затем он отдаёт предпочтение наиболее сложной технике — росписи по сырой белой эмали (майолика), полностью погружается в эту технику, раскрывая новые возможности керамики как «высокого искусства». После окончания вуза в 1975 г. занимается творческой работой в своей мастерской, создаёт выставочные произведения и успешно работает в области декоративно-монументального искусства, выполняя заказы по договорам — создаёт декоративные панно и блюда для оформления общественных интерьеров во многих городах страны.

Графика на петербургскую тему стала подготовительным этапом для воплощения её в майолике и одной из ведущих тем творчества [5, с. 455]. Серия блюд «Петербург Достоевского», «Петербург Пушкина», «Наводнение на Мойке», «Дворы моего детства» неоднократно экспонировались на различных выставках и закуплены Государственным музеем керамики и «Усадьбой Кусково XVIII века».

В 1984–1996 годы художник живёт в Москве, где принимает активное участие в общественной жизни Союза художников СССР (член парткома, участник съездов СХ СССР, член художественного совета «Росмонументискусство»). С 1984 г. — член МОСХ РСФСР, 1985–1996 — член правления ассоциации «Русские художники», член правления творческого объединения «Реалист», 1987–1996 – член творческого объединения художников-реалистов «Москворечье», председатель художественного совета по интерьерам и экстерьерам общественного питания, 1991–1993 — член правления ассоциации художников-прикладников Москвы, 1991–1996 — член Международного художественного фонда.

В Москве построил свою личную мастерскую в Сокольниках, которая была на тот момент единственной современной керамической студией и местом для творческой работы многих московских художников-керамистов в постперестроечные годы, когда были закрыты фонды и художественные комбинаты (В. Ореховой, Н. Усова, М. Прибыловой, Е. Герасимовой, В. Ковалёва, М. Тараева, Э. Таратуты и др.).

Работы Юрия Новикова, выполненные в майолике, на московских выставках отличались яркой индивидуальностью и высоким техническим исполнением — его блюда с городскими пейзажами, написанные плотно, многослойно, утверждали иную манеру, сохраняя при этом петербургские традиции [7, с. 11-12, 35].

В современной художественной практике сложилась ситуация разночтения термина «майолика» и расширения его содержания и смысла. Майоликой называют всю керамику с цветными глазурями на цветном черепке и даже на белом фаянсовом с плотной мелкопористой структурой, имеющей прозрачную глазурь — стекловидное покрытие на поверхности керамического изделия. У специалистов смежных профессий (историки, архитекторы, археологи) имеет хождение как синоним и древнерусский термин «полива».

Термин «майолика» в данной статье применительно к творческому наследию художника Ю. Новикова используется в узком смысле как изделие из красной глины с крупнопористым черепком с определённой техникой росписи — подглазурной живописью по белому фону. Г. Гамалея называет роспись по сырой эмали трудоёмким искусством — «чтобы достичь в этой технике художественности, нужно обладать одарённостью и совершенным мастерством. Огрехи здесь видны сразу и неисправимы. Однако виртуозное владение техникой позволяет Новикову писать с ходу кистью, которая в его руках профессионально уверена и свободна» [2, с.17-18].

Предпочитал работать в технике подглазурной полихромной росписи, позволяющей обобщать крупными мазками форму. Во всех своих творческих работах он как бы исследует законы взаимодействия формы и росписи — такие эксперименты на стыке цвета, формы, рисунка и позволяет показать явление в единстве.

Майоликовые пейзажи Ю. Новикова передают эмоциональное состояние природы, лирические зарисовки всегда мастерски выполнены композиционно и колористически. Темы его росписей в пейзажном жанре — «Золотое кольцо России», «Русский Север». Стиль письма этих работ свободный, широкий, воздушный достигается особым приемом — набором на кисть сразу нескольких красок, сначала основной, затем рисующей и дополнительной. Прекрасно работал тоном, чувствовал и понимал

ритм. Используя особый ритм веерных мазков с цветовыми растяжками, подвижных, музыкальных, он создавал живописные лирические картины русского пейзажа. Запечатлел таинственную суровую красоту Севера в серии блюд и плакеток по сказкам и поморским былям Б. Шергина — «Белая ночь», «Поморский берег», «Архангельские корабли», «Беломорская Русь».

Специфика творческого почерка Ю. Новикова определилась рано и творческая индивидуальность проявилась очень ярко. Гармоничность пропорций, ясность и классическая стройность форм и линий, чувство высокого стиля отличают как крупные его работы — изразцовые камины и печи, декоративные панно и интерьерные композиции так и миниатюры, блюда и пласты [3, с. 290-292].

Творчество разнопланово, сфера творческих интересов обширна – многофигурные составные композиции, интерьерная керамика (изразцовые камины и печи), монументально-декоративные панно, вазы, скульптура (объёмная и настенная анималистическая скульптура с росписью), блюда, пласты и плакетки, гончарная керамика, миниатюры и изогнутые поверхности с вписанными в них живописно-изобразительными композициями (рис. 1-9).

Во всех своих творческих работах художник использовал приёмы сочетания живописи и пластики, взаимодействия формы и росписи – лаконичный пластический объем виртуозно дополнял выразительным звонким цветом и раскованным рисунком. Такими экспериментами на стыке цвета, формы, рисунка достигал цельности художественного образа, не разрушая форму. Утверждал в керамическом искусстве приём, далёкий от традиционного декорирования и декоративной росписи – создавал сюжетную живопись на основе русского реалистического искусства и композиционных приёмов супрематизма.

Супрематические идеи, воспринятые от А. Лепорской, наставницы и руководителя дипломной работы от ЛФЗ, Ю. Новиков воплощает в композиционных принципах: наследие супрематизма с его подходом к решению проблемы существования предмета в пространстве, знание материала и вытекающие из этого безграничные возможности сложной проработки фактур сложились у него в городских пейзажах в новую систему мировосприятия. На геометрические объемы, которые художник компонует в соответствии с ритмом вертикальных и горизонтальных линий и плоскостей, накладываются конкретные детали — окна, деревья, ограды. Сложная гамма по колориту служит воплощением темы одиночества человека в большом городе в сериях работ «Дворы моего детства», «Петербург Достоевского», «Старый город».

Полученный результат подвергает дальнейшей обработке: использование в задувках аэрографа, рожка, приёмов процарапывания и фактуризации придают пространству его работ особую психологичность, многослойность и напряженную глубину. Виртуозное владение техникой позволяло художнику писать с ходу кистью без предварительных эскизов, результаты всегда прогнозировал заранее, блестяще умел импровизировать в абстрактных композициях. В совершенстве знал технологию, а наличие собственной мастерской позволяло постоянно экспериментировать и открывать новые смысловые, композиционные, пластические и цветовые возможности майолики [1, с. 270]. Приёмы эти, основанные на технологических особенностях керамического языка: гончарных формах, формах пласта, включают и элементы коллажа, повторяются и наслаиваются в различных комбинациях, но не являются самоцелью, обязательно подчинены замыслу, содержательной стороне искусства. Художник достигает своего неповторимого отношения к колориту, позволяющего говорить о росписях в майолике как о полноценном живописном стиле.

Несмотря на условность и даже абстракционизм многих своих работ, он всегда являлся приверженцем реализма. Абстрактную стилистику использовал в произведениях с концептуальным замыслом философско-символического характера — серии «Параллельные миры», «По Сириусу пешком», «Комета Галлея», «Компас жизни», «Астролябии», «Божественная пропорция», «Вход в Шамбалу». Эти работы, выполненные с помощью сложных технологий и сочетания фактур, плод его размышлений о мире, Вселенной, о себе, стремление заглянуть в непознанное, созерцание и концентрация внимания на интуитивном способе познания. Блестящее композиционное мышление Новикова в этих циклах наиболее раскованно и ассоциативно.

Новиков любил писать серии работ, состоящие из 30ø40 вариантов на одну тему: «Петровская флотилия», «Космические иллюзии». Работа над сериями – творческая потребность, дающая возможность отшлифовывать образную выразительность и технологию. Наиболее известные серии блюд и пластов: «Петербург Пушкина», «Наводнение на Мойке», «Дворы моего детства», «Петербургские сновидения», «Золотое кольцо России», «Русский Север», «Красная Поляна зимой».

Поздний цикл работ «Сто миниатюр» – образец блестящей композиционной импровизации художника, новых смысловых и цветовых возможностей майолики — его любимой техники. Этому способствует и многослойная подглазурная и надглазурная роспись цветными эмалями и глазурями, задувки и приёмы фактуризации. Цикл условно состоит из нескольких тематических серий: «Игры разума», «Портреты современников»,

«Древо жизни», «Космос», «Фантазии», «Химеры», «Числа», «Супрематические опусы». Это небольшие по размеру блюда, плакетки, объёмные декоративные формы. Художественное мышление Ю. Новикова в этих работах воплощает принцип «большое в малом» — отличается философской глубиной, композиционной лаконичностью и ассоциативностью.

Отличительной чертой творчества Юрия Новикова стало единство керамики, живописи и скульптуры, при котором ни один из видов искусства не подавляет другой, а образует новую цельность. Подобную направленность на синтез искусств в творчестве В. А. Малолеткова отмечает Николаев - синтез керамики с архитектурой [6, с. 284-288].

В керамическом творчестве есть несколько ведущих составляющих: пластическое решение, работа цвета на образ и индивидуальный, легко узнаваемый стиль автора. Творчество Юрия Новикова, являясь по сути стилеобразующим для современного российского искусства, показывает, что художники-керамисты могут решать не только сложные технологические, но и художественные задачи. Как следствие, возникает необходимость осмысления индивидуального стиля художника для определения общих художественных тенденций и направлений отечественной керамики.

Список литературы

1. Барсукова Н.И. Петербургские традиции в творчестве Юрия Новикова – проблема художника и художественной школы //Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова, 2018, № 1 (1). – с. 261-279.
2. Гамалея Г. Традиции взыскательная строгость. О керамике Юрия Новикова // Декоративное искусство СССР, М., 1985, № 9 (334). – с. 17-18.
3. Калиничева М.М., Жердев Е.В., Новиков А.И. Научная школа эргодизайна ВНИИТЭ. Предпосылки, истоки, тенденции становления. // М.: ВНИИТЭ, 2009. – с. 290–292.
4. Малолетков В.А. Художественная керамика в России на рубеже XX-XXI веков // Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова, 2017,№ 2 (1). – с. 181-191.
5. Некрасова М.А. Новиков Юрий Михайлович //Русская художественная керамика VIII–XXI веков (Иллюстрированная Энциклопедия), М.: Academia, 2017.– с. 455–456.
6. Николаев В. Ю. Культурные коды русской керамики рубежа XX-XXI веков // Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова, 2015, № 2. – с. 284-288.
7. Третья выставка «Московская керамика». Каталог//М.: Советский художник, 1989,– с. 11-12, 35.





Рис. 1. Блюдо из композиции «Первый снег», 1982
Керамика, роспись подглазурная по сырой эмали, пигменты, глазурь. D – 46,7 см. Собственность Музея керамики «Кусково», Москва
Рис. 2. Блюдо из композиции «Старый город», 2017. Керамика, роспись подглазурная по сырой эмали, пигменты, глазурь. D – 47 см. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи



Рис. 3. Композиция «Дворы моего детства», 2006-2016. Майолика, подглазурная роспись, формообразование, h – 55, 53, 41 см. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи



Рис. 4. Скульптура «Синий бык. Иллюстрация к роману Орлова «Альтист Данилов», 2007. Майолика, подглазурная роспись, 18х31см. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи





Рис. 5. Пласт «Сорока на снегу», 2005 г. Майолика, подглазурная роспись, 48х30 см. Частная коллекция

Рис. 6. Настенная композиция «Бурёнки», 1998. Ручная пластика, майолика, подглазурная роспись, 43х31, 34х25, 31х21 см. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи



Рис. 7. Пласт «Материнство», майолика, подглазурная роспись, 2013. Частная коллекция





Рис. 8. Пласт «Красная поляна зимой», 2009. Майолика, роспись эмалями, подглазурная роспись, 40х40см. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи

Рис. 9. Плакетка из серии «Химеры» для выставки «Сто миниатюр», 2016. Майолика, подглазурная и надглазурная роспись, пигменты, цветные эмали, 15,5х10 см. Музей керамики Юрия Новикова, Сочи

Современная художественная керамика Липецкой области. Истоки, тенденции, специфика

Modern art ceramics of the Lipetsk region. The origins, tendencies, specificity

Пастухова Светлана Юрьевна
ГОАОУ «Траектория»,
ФГБОУ ВО «ЛГПУ имени П.П. Семенова Тян-Шанского».
o.svet.ig@mail.ru

Pastukhova Svetlana Yurievna
GOAO "Trajectory",
Lipetsk State Pedagogical University named after PP Semenov-Tyan-Shan
o.svet.ig@mail.ru

Аннотация: в статье дается обзор направлений творческого поиска художников-керамистов Липецкой области на современном этапе, рассматриваются вопросы основных тенденций и специфики развития современной художественной керамики региона.

Ключевые слова: художественная керамика, традиционная керамика, авторская керамика, гончарство, традиционная игрушка, прикладное искусство, декоративное искусство, художественная мастерская.

Abstract: the article provides an overview of the directions of creative search for artists-ceramists of the Lipetsk region at the present stage, discusses the main trends and specifics of the development of modern artistic ceramics in the region.

Keywords: art ceramics, traditional ceramics, author's ceramics, pottery, traditional toys, applied art, decorative art, art workshop.

Введение

В статье впервые произведена попытка дать обзор направлений творческого поиска художников-керамистов Липецкой области, проанализированы особенности их «творческого продукта», уровня образования, сферы занятости.

В российской керамике принято выделять три основные школы: московскую, петербургскую, красноярскую (Малолетков, Бугровская). Развиваясь как периферийная школа, липецкая керамика вобрала многое от школы московской керамики с ее пластичностью и вниманием к содержательности, а также от петербургской школы с ее вниманием к

технологичности. Большое влияние на развитие тенденций в липецкой современной керамике оказали журнал «Декоративное искусство», печатные издания «Современная латвийская керамика», «Воронцово. Глина. Вода. Огонь», альбомы работ Л.И. Савельевой, В.А. Малолеткова, И.С. Олевской, В.А. Цивина, Л.С. Ненашевой, В.Г. Кузнецовой, А.В. Попова, М. Ковач и др.

Липецкая керамика отличается близостью, некой корневой принадлежностью к народной традиции, представленной региональными гончарными промыслами и традиционной орнаментикой.

По роду своей деятельности и профессиональных интересов – преподавание художественной керамики в ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского — автор лично общался и общается со всеми упомянутыми в статье художниками, для многих являясь учителем и коллегой. Это обстоятельство подвигло создать некий перечень справочного характера, который может дать общее представление об особенностях современной художественной керамики Липецкой области, её истоках, характерных тенденциях и специфике. Данный обзор не претендует на абсолютную полноту. В статье рассматривается период с середины XX века до 20 года XXI века. Выделены 46 художников-керамистов, творчество которых может так или иначе характеризовать картину развития искусства керамики в Липецкой области.

Направления деятельности липецких художников-керамистов

В рамках данной статьи понятием «художник-керамист Липецкой области» мы называем тех 46 выделенных человек, которые занимаются керамикой, представляя результат своего творческого труда на художественных выставках. Рассмотрены два основных направления деятельности художников — традиционная региональная народная керамика и «авторская» профессиональная художественная керамика.

Профессиональные скульпторы Э.В. Вознесенская и И.М. Мазур представлены в рамках данной статьи в качестве художников-керамистов, так как они занимались в том числе керамической пластикой, скульптурой малых форм и их деятельность оказала непосредственное влияние на становление и развитие современной художественной керамики Липецкой области.

Таблица 1 включает анализ творческого продукта всех действующих на период до 2020 года художников-керамистов региона. Значком «*» отмечены ушедшие из жизни художники. Таблица включает такие категории, как традиционная керамика (игрушка и гончарство), авторская керамика (прикладная (посуда, утварь, сувениры и пр.) и декоративная (декоративные изделия, арт-объекты и пр.)), а также отражает, занимается ли художник педагогической и научной деятельностью. Столбец «Работа с другими

материалами» отражает активность художника не только в керамике, но и в других видах декоративно-прикладного искусства, а также в скульптуре, живописи, графике и т.д.

В Таблице художники сгруппированы следующим образом: №№ 1-6 – те художники, которые, на наш взгляд, являются родоначальниками современной липецкой керамики, №№ 7-46 – художники-керамисты в относительном порядке в соответствии с возрастом (старше-выше).

48 % художников-керамистов занимаются главным образом традиционной керамикой: романовской, добровской, измалковской, юрьевской глиняной игрушкой и гончарством (выделено желтым цветом). 41 % составляют художники-керамисты, занимающихся керамикой авторской (выделено зеленым). Ряд художников, 11 %, наряду с изучением и сохранением традиций народной керамики занимаются керамикой авторской.

50 % художников, чье творчество рассматривается в данном обзоре, занимаются педагогической деятельностью (в основном в системе дополнительного и высшего образования).

Таблица 1. Направления деятельности художников-керамистов Липецкой области

№	ФИО	Традиционная керамика		Авторская керамика		Педагогическая деятельность	Научная деятельность	Работа с другими материалами
		Игрушка	Гончарство	Прикладная	Декоративная			
1*	Вознесенская Эльвира Владимировна				+	+		+
2	Мазур Игорь Михайлович				+			+
3*	Гункин Иван Федорович	+	+					
4*	Пустовалов Иван Константинович	+	+					

№	ФИО	Традиционная керамика		Авторская керамика		Педагогическая деятельность	Научная деятельность	Работа с другими материалами
		Игрушка	Гончарство	Прикладная	Декоративная			
5*	Потапов Юрий Иванович				+	+		+
6	Якушкин Анатолий Алексеевич			+	+			
7	Ряжских Владимир Михайлович			+				+
8	Алехин Алексей Васильевич		+	+				
9	Ширяев Петр Иванович	+				+		
10	Маркин Виктор Васильевич	+				+		+
11	Лобеева Нина Васильевна	+				+		+
12	Глебов Александр Егорович	+				+		
13	Карпинская Марина Владимировна			+		+		+
14	Баловнев Александр Дмитриевич			+				
15	Данилин Леонид Леонидович		+	+				
16	Беликова Ирина Павловна	+						
17	Титов Вячеслав Петрович			+				+

№	ФИО	Традиционная керамика		Авторская керамика		Педагогическая деятельность	Научная деятельность	Работа с другими материалами
		Игрушка	Гончарство	Прикладная	Декоративная			
18	Смолеевская Елена Геннадьевна	+		+		+	+	+
19	Тонких Татьяна Николаевна	+				+		
20	Пастухова Светлана Юрьевна	+	+	+	+	+	+	
21	Князева Ирина Станиславовна	+				+		
22	Потапов Алексей Юрьевич				+	+		+
23	Ильина Снежанна Владимировна	+	+	+				
24	Ильин Алексей Павлович		+					
25	Костенко Инна Владимировна	+				+		
26	Короленко Анастасия Сергеевна	+				+		
27	Волокитина Ольга Анатольевна	+				+		
28	Харина Яна Ивановна	+						
29	Волокитина Анжелика Александровна	+						
30	Бородина Дарья Николаевна	+						

№	ФИО	Традиционная керамика		Авторская керамика		Педагогическая деятельность	Научная деятельность	Работа с другими материалами
		Игрушка	Гончарство	Прикладная	Декоративная			
31	Фролов Максим Игоревич	+	+	+		+		
32	Рымарь Анна Владимировна	+		+	+	+		
33	Карпинский Марк Андреевич	+	+	+				
34	Карпинская Мария Олеговна			+	+			
35	Качанова Анна Николаевна			+	+	+	+	
36	Космаков Петр Иванович			+				+
37	Сумбаева Нелли Геннадиевна			+				
38	Ованоглян Ольга Викторовна			+	+			
39	Динев Ирина			+	+			
40	Бугровская Ангелина Сергеевна			+	+	+	+	
41	Фёдоров Артём Дмитриевич				+	+		
42	Дюжев Виктор Валерьевич			+	+	+		+
43	Оленина Дина Валерьевна			+		+		

№	ФИО	Традиционная керамика		Авторская керамика		Педагогическая деятельность	Научная деятельность	Работа с другими материалами
		Игрушка	Гончарство	Прикладная	Декоративная			
44	Ильина Анна Алексеевна	+						+
45	Пастухов Илья Олегович	+						
46	Скользнева Любовь Евгеньевна	+				+		

Особенности профессионального образования керамистов Липецкой области

Решающее значение для развития искусства керамики в Липецкой области имеет открытие в 1974 году на базе Липецкого государственного педагогического института художественно-графического факультета, где наряду с художественным металлом, лаковой миниатюрой и деревообработкой в 80-е годы начинается изучение художественной керамики. Художественная керамика преподавалась Раисой Григорьевной Федориной (выпускницей худграфа Смоленского государственного университета) как отдельный предмет в рамках художественной обработки материалов, а также в курсе методики декоративно-прикладного искусства. ЛГПУ готовил выпускников квалификации учитель ИЗО, черчения, руководитель кружка ДПИ, а с 2005 по 2014 год — художников ДПИ (в том числе художников-керамистов). В настоящее время факультет оптимизирован до уровня кафедры изобразительного. Декоративно-прикладного искусства и дизайна (ИДД) в составе института культуры и искусства (ИКИ) и готовит бакалавров и магистров в области педагогического образования.

Деятельность художественно-графического факультета (ХГФ) и, в частности, кафедры декоративно-прикладного искусства (ДПИ) ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского напрямую повлияла на состояние художественной керамики региона.

В качестве особенностей преподавания дисциплин ДПИ на худграфе (ныне институте культуры и искусства) ЛГПУ имени П.П. Семонова-Тян-Шанского, непосредственно повлиявших на развитие искусства керамики региона, следует отметить:

- пропедевтическое изучение нескольких направлений ДПИ (художественный металл, художественная керамика, художественная обработка дерева, лаковая миниатюра);
- уклон в сторону декоративности, орнаментальности;
- станковость, камерность;
- ансамблевость;
- совмещение нескольких материалов в одном изделии;
- серьезное изучение региональных народных традиций.

Ознакомившись на уровне пропедевтики со всеми четырьмя направлениями во время учебы на 1-2 курсах, студенты-педагоги могли в дальнейшем выбрать приоритетное направление, студенты-художники параллельно с изучением базового направления (металл или керамика) изучали на начальных курсах в качестве ознакомления и другие направления ДПИ. Это отложило свой отпечаток на развитие керамики. Многие работы выполнены с применением совмещения нескольких материалов. Определенный акцент на изучении традиционного искусства (в курсе основ ДПИ и истории искусства, а также основ композиции) также оказал влияние на становление и развитие керамики региона.

В настоящее время организуются масса кружков и сообществ в рамках системы дополнительного образования, которые предлагают разнообразной сложности программы освоения искусства керамики как очно, так и дистанционно. Однако системное изучение художественной керамики на уровне высшего профессионального образования в данный момент находится в относительном упадке.

Большое влияние деятельность вуза оказала на развитие в том числе традиционной керамики региона. В 1980-е годы преподаватели Н.А. Прямкова и Р.Г. Федорина организовали серию летних практик у народных мастеров, потомственных гончаров И.К. Пустовалова и И.Ф. Гункина. Благодаря этим вовремя организованным практикам многим студентам ХГФ удалось перенять традицию народной игрушки и гончарства «из рук в руки» и сохранить эти традиции на современном этапе (Е.Г. Смолеевская, С.Ю. Пастухова, М.В. Карпинская). Важное значение для сохранения и

развития романовского промысла имеет деятельность В.В. Маркина, который, став учеником И.Ф. Гункина, организовал на базе Троицкой средней школы кружок глиняной игрушки, из которого вышли С.В. Ильина, О.Л. Волокитина, А.С. Короленко, воспитавшие, в свою очередь, новое поколение молодых мастеров, причастных к народной игрушке.

До 1995 года художественную керамику на кафедре ДПИ преподавали Р.Г. Федорина (выпускница худграфа Смоленского государственного университета, образование художественно-педагогическое), К.И. Дедов, Д.В. Брыкин (выпускники худграфа Липецкого государственного педагогического университета, образование художественно-педагогическое). С 1995 года на ХГФ преподают художественную керамику С.Ю. Пастухова, Е.Г. Смолеевская, позже — М.В. Карпинская, А.Ю. Потапов, А.Н. Качанова (выпускники худграфа Липецкого государственного педагогического института университета, образование художественно-педагогическое). Это годы расцвета художественной керамики в университете. Открывается новое направление — «художник ДПИ» с профилем «художественная керамика». Приобретается необходимое оборудование, происходит обучение, стажировка, производственные практики в Скопине, активное участие в выставках, конкурсах, научных конференциях. Особенность обучения — в курсе керамики достаточное внимание уделяется изучению народного регионального искусства.

Хороший опыт дополнительного образования в области керамики – образовательные курсы при ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского. Автор и ведущий одной из программ по керамике — А.Н. Качанова.

В 2016 году в Липецке организована «Школа гончарного искусства «Колокол»». Эта мастерская, как и многие подобные другие, удовлетворяет потребности обращения к керамике интересующихся граждан города, обывателей, чем в целом повышает интерес к керамике профессиональной. Руководитель липецкой школы «Колокол» — Д.С. Смолеевский, в разное время там преподавали С.Ю. Пастухова, Е.Г. Смолеевская, Н.Г. Сумбаева.

Среди керамистов Липецкой области есть художники, не имеющие базового художественного или художественно-педагогического образования, но достигшие определенного уровня в искусстве керамики в результате обучения по дополнительным образовательным программам и самообразования (О.В. Ованоглян, Л.Л. Данилин, А.Д. Баловнев).

50 % художников, чье творчество рассматривается в данном обзоре, окончили Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского и имеют художественное (керамист) и художественно-педагогическое образование.

44 % — керамисты, имеющие базовое художественно-педагогическое образование.

32 % керамистов не имеют базового художественного или художественно-педагогического образования, искусству керамики они обучились у потомственных мастеров и в результате дополнительного образования и самообразования.

20 % — керамисты, имеющие базовое профессиональное художественное образование по направлению «художник ДПИ и народных промыслов», профиль — художественная керамика.

4 % художников-керамистов имеют базовое художественное образование по направлению художник-скульптор.

40 % липецких художников-керамистов переняли традиции региональной керамики из рук потомственных народных мастеров (в основном у И.Ф. Гункина и И.К. Пустовалова).

Присутствует передача опыта художественной деятельности из поколения в поколение, где наряду с потомственными гончарами И.Ф. Гункиным и И.К. Пустоваловым можно отметить А.А. Ильину, И.О. Пастухова, А.Ю. Потапова, М.А. Карпинского, А.С. Бугровскую.

Особенности организации керамических мастерских

Деятельность художника-керамиста сопряжена с рядом сложностей, одна из которых – технология производства, требующая наличия керамической мастерской с муфельной печью и необходимым оборудованием. В связи с этим в Липецкой области имеется тенденция совмещения керамистами художественной и педагогической деятельности и использование учебных и рабочих мастерских по основному месту работы на определенных условиях по договоренности с администрацией образовательных учреждений (как правило, дополнительного образования) (А.Ю. Потапов, С.Ю. Пастухова, М.И. Фролов, И.В. Костенко, Н.В. Лобеева, А.Е. Глебов, Т.Н. Тонких, М.В. Карпинская, А.Д. Федоров, В.В. Дюжев, Л.Е. Скользнева, П.И. Ширяев, А.Н. Качанова, Д.В. Оленина, И.С. Князева), а также учреждений культуры (В.В. Маркин, Я.И. Харина, А.А. Волокитина, Л.Л. Данилин, Е.Г. Смолеевская, П.И. Космаков, М.В. Ряжских, А.А. Алехин).

Некоторые художники, поодиночке (О.В. Ованоглян, Н.Г. Сумбаева, И.П. Беликова) или объединившись в семейные мастерские (Ильины — «Семейная мастерская Ильиных», А.Д. Баловнев с супругой — «Самодуровская керамика», В.П.Титов с супругой), организовали керамические мастерские «на дому», самостоятельно соорудив печи для обжига (дровяного

обжига — Ильины, газового обжига — Титовы) или закупив у производителей (Баловневы, А.Н. Качанова, Н.Г. Сумбаева, О.В. Ованоглян, И.П. Беликова, И. Динев).

Некоторые художники работают в съемных мастерских, объединившись в группы (Мария и Марк Карпинские — «Saman.ceramics», О.Л. Волокитина, А.С. Короленко, Д.Н. Бородина — «Романушки романовские», М.И. Фролов и коллеги — «Барышня и гончар»), другие — по одиночке (А.В. Рымарь).

Под «мастерскими» мы понимаем в данном случае специально оборудованное пространство, которое приспособлено для реализации полного технологического цикла изготовления керамических изделий.

Большинство современных липецких художников-керамистов предпочитает осуществлять процесс изготовления керамики в специально оборудованных мастерских по основному месту работы — 64 %, 21 % работают в мастерских «на дому», 15% — в съемных мастерских.

15 % художников-керамистов региона работают как в мастерской «на дому», так и в мастерских по месту работы.

Культурное пространство региона и его влияние на развитие современной художественной керамики Липецкой области

Большое влияние на характер современной керамики Липецкой области оказала деятельность искусствоведа, к.п.н., доцента ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, преподавателя Истории искусства Н.А. Прямковой (искусствоведение, Ленинградский государственный университет). Именно во многом благодаря её преподавательской деятельности студентам худграфа было заложено четкое понимание границ традиционного, самодеятельного и профессионального искусства. Наблюдаемый ныне расцвет промысла традиционной романовской игрушки во многом подготовлен ею, её практической и теоретической деятельностью.

Дальнейшее ориентирование художников-керамистов региона в направленности творческой и исследовательской деятельности (особенно в области традиционной керамики и сохранения традиций) осуществлялось и осуществляется искусствоведами доктором искусствоведения, профессором кафедры Истории и теории декоративного искусства и дизайна МГХПА имени С.Г. Строганова Р.Р. Мусиной, кандидатом искусствоведения, заведующей отделом изобразительного и декоративно-прикладного искусства ГРДНТ имени В.Д. Поленова Ю.Б. Ивановой, кандидатом искусствоведения, членом-корреспондентом РАХ А.У. Грековым во время подготовки и участия в художественных выставках и конкурсах.

Отметим, что художникам-керамистам, практикам, зачастую очень не хватает анализа, грамотной конструктивной оценки их творчества со стороны искусствоведов. Выставкомы областных, межрегиональных и всероссийских выставок (проводимых в том числе в г.Липецке), где собираются самые компетентные представители творческой общественности, — площадка для формирования и развития творческой идентичности художников, актуализации их самоосознавания, развития критического мышления, активизации творческого ресурса.

Огромную роль в становлении общей художественной культуры общества и развитии представлений о состоянии современного искусства играет деятельность музеев и художественных галерей г.Липецка (Галерея Назарова, Центр изобразительных искусств, Дом мастера, Областная художественная галерея, Областной выставочный зал, Музей современной скульптуры, Галерея современного искусства «Буксир», Музей народного и декоративно-прикладного искусства, Центр романовской игрушки и др.). Основу понимания декоративно-прикладного искусства и в частности искусства керамики заложили выставки выдающихся художников-керамистов современности члена-корреспондента РАХ М.В. Шаховской-Фаворской, народного художника РФ, академика РАХ В.А. Малолеткова, члена-корреспондента, действительного члена РАХ, заслуженного художника РФ, народного художника РФ Л.И. Савельевой, В.Г. Кузнецовой, А.И. Поверина, М.Ю. Садовникова, А.В. Попова, Е. Ильюшонок и А. Сысоева, мастеров скопинской керамики Т.В. Лощининой, Т.К. Голованової и других мастеров декоративно-прикладного искусства, проводимые в разное время на музейных площадках и в художественных галереях города. Неоценима значимость для формирования и развития культурного пространства региона профессиональной и просветительской деятельности заслуженного работника культуры РФ, члена-корреспондента РАХ искусствоведа Т.И. Нечаевой.

Художники-керамисты Липецкой области принимают активное участие в «керамических» мероприятиях на территории России и зарубежья: художественных выставках и конкурсах, организуемых СХР и другими общественными организациями, кураторских проектах. Среди таких мероприятий отметим Международный фестиваль гончаров в Скопине, «Гончары России» в Вологде и Твери, Всероссийские художественные выставки «Молодость России» и «Россия», Всероссийскую выставку народных промыслов, а также другие фестивали, симпозиумы, кураторские проекты.

Одна из современных тенденций в мире керамике — симпозиумы — творческие площадки для профессионального роста, общения и взаимообогащения их участников. На данный момент мы не можем сказать, что керамисты Липецкой области — активные участники симпозиумов. Однако наблюдается интерес и рост активности в этом направлении. Среди участников всероссийских и международных симпозиумов керамики – липецкие керамисты И. Денив (на данный момент проживает в Англии), А.С. Бугровская (на данный момент проживает в Москве), М.О. Карпинская (в девичестве Шергина, приехала в Липецк из Кировской области), М.А. Карпинский, А.В. Рымарь.

Представитель художников-керамистов Липецкой области А.С. Бугровская – автор диссертационного исследования «Российская авторская керамика последней трети XX-начала XXI века: истоки, особенности и тенденции» (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор СПГХА имени С.Г. Строганова В.А. Малолетков), в настоящее время доцент СПГХА имени С.Г. Строганова.

Среди художников-керамистов Липецкой области – участники стажировок в составе творческих групп на ЭТПК «Воронцово» в Москве (С.Ю. Пастухова).

Мероприятий, проводимых на территории Липецкой области, непосредственно связанных с керамикой, немного. Это в основном выставки и конкурсы, организуемые областным Центром событийного туризма на базе Центра романовской игрушки в с.Троицкое, и направленные в первую очередь на сохранение и развитие традиционного гончарства и глиняной игрушки (Межрегиональный фестиваль-конкурс традиционной народной игрушки «Ты, душа моя, игрушечка!», Межрегиональный фестиваль народного творчества «Поёт игрушка-романушка»).

Представить свои работы керамисты Липецка и области могут на выставках, ежегодно проводимых Липецким музеем народного и декоративно-прикладного искусства (Межрегиональный фестиваль «Музей для друзей», Областной конкурс народного и декоративно-прикладного искусства «Марьины хороводы»), Областным выставочным залом (Областная художественная выставка, выставка «Посвящение женщине»).

Стоит отметить набирающую вес керамическую составляющую Международного арт-терапевтического форума «АРТ-ПУТЬ», в рамках которого организуются выставки художественных работ, мастер-классы, «шоу огненных скульптур» и пр.

21 % липецких художников-керамистов являются членами ВТОО «Союз художников России», 9 % имеют звание Народного мастера России, 11

% художников являются и народными мастерами, и членами СХР, 59 % художников-керамистов Липецкой области не состоят в СХР и не являются народными мастерами России.

Заключение

Таким образом, для современной художественной керамики Липецкой области характерны следующие особенности.

У истоков современной липецкой керамики можно отметить три группы художников, опосредованно повлиявших на ее состояние и развитие: скульпторы Э.В. Вознесенская и И.М. Мазур, народные потомственные мастера традиционных региональных гончарных промыслов И.Ф. Гункин и И.К. Пустовалов, художники-керамисты абрамцевской школы Ю.И. Потапов и А.А. Якушкин.

Облик современной липецкой керамики начиная с 80-х годов XX века формировался в основном в стенах ЛГПИ (ныне ЛГПУ имени П.П. Семенова-Тян-Шанского). Особенности преподавания дисциплин ДПИ на художественно-графическом факультете (изучение нескольких направлений ДПИ; уклон в сторону декоративности; камерность; ансамблевость; изучение региональных гончарных традиций) непосредственно повлияли на развитие искусства керамики региона.

Одна из главных специфических особенностей современной керамики Липецкой области — характерный сплав инновационного и традиционного подходов, когда инновации базируются на прочном фундаменте традиций.

Среди основных тенденций в творчестве художников-керамистов региона можно отметить стремление к определенным противоречиям, нахождение в континууме между двух полюсов (как, впрочем, и во всех видах современного декоративно-прикладного искусства):

— с одной стороны, стремление к подчеркнутой функциональности вещи с ее эргономичностью и близостью лучшим образцам традиционного народного искусства (Рис.1), с другой стороны, стремление к подчеркнутой декоративности, станковости, «вещи в себе» (Рис.2);

— стремление к фигуративности (Рис.3), с одной стороны, и отказ, полное ее отрицание, с другой;

— стремление к индивидуализации и повышение значимости коллегиального взаимодействия, осознание важности профессионального обмена мнениями;

— стремление принять участие в работе передовых площадок России и мира и стремление к реализации значимых привлекательных культурных событий на территории своего региона.

Также отметим следующие особенности, характерные для современной керамики Липецкой области:

— обращение к традиции и ее переосмысление (Рис. 4, 5);

— обращение к абстрактному искусству (Рис. 7), стимпанку (Рис. 2), поп-арту (Рис.10);

— интерес к фактуре и силуэту (Рис.6);

— совмещение нескольких материалов в одном изделии (Рис. 3, 7);

— обращение к традиционным приемам и технологиям изготовления керамики (обвар (рис.8), дымление, горновой обжиг и пр.);

— интерес к новым технологиям (инновационные обжиги, «огненные скульптуры» и пр.);

— использование графических техник в декорировании керамики (рис. 9);

— использование новых декоративных покрытий;

— повышение интереса к керамике как средству арт-терапии;

— интерес в новым формам организации и проведения художественных мероприятий (симпозиумы, форумы и пр.);

— активное обращение к онлайн-курсам и интернет-ресурсам.

Искусство керамики, как и искусство в целом, меняется и развивается. Керамика многозначна и многофункциональна, она способна совместить в себе современные подходы и традиционные технологии.

Тема, касающаяся основных тенденций и специфики современной художественной керамики Липецкой области, намечена в данной статье, раскрыта отчасти, но не исчерпана. Данная тема достаточно обширна, может углубляться, уточняться и дополняться.

Список литературы

1. Бугровская, А.С. Российская авторская керамика последней трети XX-начала XXI века (истоки, особенности и тенденции): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04. / Бугровская Ангелина Сергеевна; МГХПА им. С. Г. Строганова. – Москва, 2016. – 26 с. – Место защиты: МГХПА им. С. Г. Строганова.

2. Малолетков, В.А. Современная керамика мира: творческий опыт последней трети XX-начала XXI века / В.А. Малолетков; Российская акад. художеств, МГХПА им. С. Г. Строганова, Московский музей современного искусства. – М., 2014.



Рис. 1. Пастухова С.Ю. Посуда в традиции гончарного промысла с. Доброе. Глина, полива. 2015 (Светлана Пастухова. – URL: https://vk.com/id193232018 (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 3. Мазур И.М. Утро. 1993. Керамика, латунь



Рис. 2. Потапов А.Ю. Агрегат непрерывного погружения. 2018 (Алексей Потапов. – URL: https://vk.com/id447637715 (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 4. Короленко А.С. Дамы. Романовская игрушка. 2018. Глина, роспись (Романушки Романовские. – URL: https://vk.com/id470190576 (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 5. Смолеевская Е.Г. Петр I и русалка. 2018. Глина, глазури (Елена Смолеевская. – URL: https://vk.com/id193232018 (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 6. Динев И. Вазы. 2018. Шамот, глазурь (Irina Dinev. – URL: https://www.facebook.com/irina.strelts?fref=hovercard&hc_location=chat (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 7. Дюжев В.В. Чёрное небо, красная земля, бронзовый закат. 2018. Дерево, керамика (Виктор Дюжев. – URL: https://vk.com/viktor_dyuzhev (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 8. Карпинский М.А. Карпинская М.О. 2019. Блюдо. Глина, обвар. (Saman. ceramics г. Липецк. – URL: https://vk.com/public160072690 (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 9. Качанова А.Н. Птицы. 2015. Глина, ангоб. (Анна Качанова. – URL: https://vk.com/annakeramica (дата обращения 10.10.2019)



Рис. 10. Ованоглян О.В. Советский деликатес. 2019. Фаянс, глазурь, надглазурная роспись (Olga.ovanoglyan. – URL: https://www.instagram.com/olga.ovanoglyan/ (дата обращения 11.12.2019)

Художественное пространство российской керамики XX-XXI вв. Систематизация художественного опыта

Artistic space of Russian ceramics of XX-XXI centuries. Systematization of creative experience

Опубликовано в рамках реализации научного проекта № 19-012-00547 по созданию виртуального музея российской керамики XX-XXI века

Лаврентьев Александр Николаевич
Доктор искусствоведения,
Проректор по научной и международной работе,
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
strog.al@gmail.com

Бугровская Ангелина Сергеевна
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры
«Художественное стекло» Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
ledi-linsi@mail.ru

Lavrentiev Alexander Nikolayevich
Doctor of art history,
Vice-rector for scientific work and international relations,
The Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)
strog.al@gmail.com

Bugrovskaya Angelina Sergeevna
Candidate of art history,
Associate Professor of the Art glass Department of The Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Art (Stroganov Academy).

Аннотация: Статья раскрывает принципы формирования интерактивного информационного ресурса, посвященного современной российской керамике, школам, творческим направлениям, отдельным мастерам.

Ключевые слова: Музей керамики, коллекция, школа, традиция, дизайн, конструирование, проектирование, форма, цвет, фактура.

Abstract: The article reveals the principles of formftion of the interactive information resource dedicated to modern Russian ceramics, schools, creative directions, individual masters.

Keywords: Museum of ceramics, collection, school, tradition, design, construction, design, form, color, texture.

В наш век «информационного общества» и глобализации все достижения науки и культуры стали доступными в режиме он-лайн. В пространство интернета вошли не только музейные коллекции, но и выставки в галереях, обсуждения, круглые столы. Стало возможным просматривать материалы архивов и коллекции библиотек. Исключением не должна стать и такая область, как искусство керамики, привлекающее не только профессиональных художников и искусствоведов, но и любителей и коллекционеров.

Функции и область деятельности современного музея существенно расширяются. Современный Музей призван не просто сохранять произведения, пополнять свои коллекции, но выполнять широкие коммуникационные, образовательные и научные функции.

В современном мире музей движется от идеи сохранения ценностей к идее производства ценностей.

В современный музей люди приходят, в том числе, и учиться понимать и мыслить по-другому. Благодаря современной тенденции популяризации креативных выставочных концепций и возросшей роли научно- исследовательской составляющей экспозиций, взамен привычному историческому принципу, объединяющему экспонаты, зритель попадает в пространство культуры, видит связи между эпохами, мастерами, технологиями, задумывается о масштабных культурных процессах. В нашем случае, о роли и месте современной отечественной керамики в контексте истории и культуры мира.

В современном музее подобного типа люди учатся любить и понимать культуру, делятся культурой, знаниями и мнением, смотрят, что сделали люди до нас.

К настоящему моменту созрела острая необходимость в системном исследовании, сохранении и анализе уникального художественного опыта отечественного искусства керамики, в разработке современной научной базы для усиления эффективности образования в области искусства керамики, художественной промышленности и дизайна, в тесной связи с сохранением традиций и развитием художественной промышленности России как неотъемлемой части культурного фонда страны и презентации выдающихся достижений отечественного керамического искусства XX-XXI вв. в мировом художественном пространстве.

Российской художественной керамике принадлежит уникальное место в мировом керамическом искусстве. Отличительной чертой отечественной керамики является гуманизм, свойственный всему русскому искусству, высокий художественный уровень, обусловленный академической

подготовкой на базе ведущих художественно-промышленных учебных заведений, синтез русских традиционных стилистических истоков и художественного своеобразия различных центров керамического искусства (московская, ленинградская, красноярская школы). Художественный опыт российских керамистов необычайно важен для общей мировой художественной практики: созданы значительные монументальные и станковые композиции, произведения мелкой пластики и масштабные ландшафтные произведения, в России существует множество уникальных примеров синтеза керамики с архитектурой.

Актуальность проекта создания Интерактивного музея Российской керамики обусловлена малодоступностью систематизированных научных сведений о Российской керамике на мировой арене при богатейшем творческом потенциале и многообразии современной отечественной керамики, отсутствием монографий по истории Российской керамики на других языках, современной необходимостью изучения, сохранения и систематизации художественного опыта российской керамики, анализа текущих процессов, изучения проблем, возникающих на современном этапе ее развития, а также тенденций, отмечаемых в творчестве ведущих художников, определяющих пути ее дальнейшего развития. Исследование, комплексный анализ и систематизация различных компонентов развития российской художественной керамики XX-XXI вв. также необходимы для углубления методик художественного образования, осмысления и создания целостной картины художественной жизни современной России.

Центральная задача создания Интерактивного музея российской керамики – систематизация и сохранение художественного опыта отечественного искусства керамики как уникального явления мировой культуры.

Проект нацелен на исследование и систематизацию уникального в мировой практике творческого опыта выдающихся отечественных художников-керамистов, а также особенностей ведущих керамических школ, многообразия стилистических тенденций и явлений в истории отечественного искусства керамики XX-XXI века. Проект коррелирует с современным предназначением ВУЗа, направленным на сохранение и развитие художественно-промышленного образования России как неотъемлемой части культурного фонда страны. Исследование, комплексный анализ и систематизация различных компонентов развития российской художественной керамики XX-XXI веков необходимы для осмысления и создания целостной картины художественной жизни современной России, а также совершенствования методик в художественном образовании. В рамках данного проекта предусматриваются подготовка монографии, серии выставочных проектов, издание каталогов и серии научных статей, вводящих в научный

оборот керамические произведения Строгановской школы из фонда Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С.Г. Строганова, фондов кафедры "Художественная керамика" МГХПА им. С. Г. Строганова, частных коллекций выдающихся художников и различных национальных керамических школ России.

Важной частью проекта является создание систематизированного ресурса - виртуального музея русской керамики XX-XXI веков для презентации богатейшего художественного наследия и выдающихся достижений российских керамистов, практически не известного в мире на сегодняшний день. С помощью современных технологий на данной площадке становиться возможным проведение виртуальных экскурсий, образовательных циклов и тематических занятий на основе данной коллекции. Проект поможет раскрыть творческую лабораторию выдающихся русских керамистов, восстановить и ввести в научный оборот документацию об утраченных произведениях.

Проект может рассматриваться как уникальный материал по истории отечественной керамики XX-XXI веков в контексте определенного хронологического отрезка. Систематизации могут иметь разные коды (коллекционный, исторический, тематический и др.), раскрывающие историко-художественную значимость конкретного произведения искусства в разных аспектах, а также оптимизирующие поиск предмета.

Проект открыт для сотрудничества, так как одной из его функций является привлечение масштабной аудитории разных категорий и поиск дополнительной информации по предмету, а также малоизвестных личных коллекций и произведений, не введенных в научный оборот.

При проектировании Музея современной российской керамики авторский коллектив ставит перед собой цель создать не место, где прошлое превращается в ископаемые остатки, но место, которое может стать частью повседневной жизни художников, зрителей, студентов, искусствоведов, коллекционеров и любых посетителей ресурса, интересующихся этой темой.

Функция музея сегодня не только в изучении истории искусств, но и в глубоком понимании искусства через эмоциональное восприятие. Современные зрители приходят в музеи чувствовать и делиться эмоциями. Это процесс обмена мыслями, и часто процесс обмена между поколениями. Музей, по утверждению философа Нельсона Гудмена, это институт по предотвращению слепоты.

Как отмечал Джеймс Бредбёрн – архитектор, дизайнер, музеолог, директор Пинакотеки Брера в Милане, чьё имя связывают с расцветом во Флоренции Фонда Палаццо Строцци: «Музей для того, что бы помнить, продолжать вдохновляться, и брать великих художников с собой в будущее».

При создании концепции Интерактивного музея российской керамики мы исследовали ведущие тенденции в области интерактивных экспозиций и достижения ведущих музеев мира.

Одна из проблем формирования информационного массива и имиджа подобного виртуального музея – интуитивная понятность структуры ресурса и всех доступных блоков. Вторая – возможность участия пользователей в развитии музея, формирование дополнительных коллекций, обмен опытом, организация экскурсий.

Обращаясь к опыту выставочной деятельности Пинакотеки Брера, наиболее интересным нам показалось изменение концепции этикетажа. В Пинакотеке Брера сегодня три вида этикеток: одна - обычная, музейная, вторая содержит впечатления о произведении известных людей (писателей, поэтов, музыкантов, художников, актеров, режиссеров) и третья – семейная, для родителей и их детей. В случае интерактивного музея керамики третий вид этикеток может также быть ориентирован на широкий круг зрителей, не знакомых с узкопрофессиональными терминами, технологией и материалами, указываемыми на музейной этикетке и, в некоторых случаях, историческим контекстом, важным для более целостного понимания произведения.

Так же мы ставим цель изучить и обратить внимание на нужды широкого круга посетителей Интерактивного музея российской керамики.

Мы условно разделили зрительскую аудиторию на несколько групп.

Во-первых, ресурс должен быть полезен людям, профессионально занимающимся темой художественной керамики: художникам-керамистам, коллекционерам, искусствоведам и исследователям. С этой целью проводиться работа по выявлению, введению в научный оборот, систематизации и изучению творческого наследия ведущих художников-керамистов России, основных тенденций, направлений, современной типологии и закономерностей развития авторской керамики России на рубеже XX – XXI веков, восстановление документации об утраченных произведениях.

В работе над проектом планируется использовать принцип соотнесения художественного наследия выдающихся художников-керамистов с культурно-историческим контекстом России (период). Будут обоснованы методы и архетипы предметно-художественного творчества в контексте исторической парадигмы данного периода; будут обозначены принципы преемственности в развитии керамических школ и их потенциальные особенности, принципы взаимодействия и синтеза различных видов декоративно-прикладного и промышленного искусства, архитектуры, живописи, специфики «мастерства» и особенностей «технологии материалов». Искусствоведческие методы исследования помогут выявить стилевые особенности и на их основании эволюционные трансформации и модификации отдельных авторов и творческих

объединений. Таким образом, могут быть составлены типовые, стилевые обзоры и базы данных по авторам и направлениям. Эти визуальные ряды будут дополнены соответствующими обзорными научными статьями, что позволит совмещать визуальный и текстовой уровни информации.

Интерактивный ресурс так же направлен на систематическую публикацию материалов ряда научных конференций и выставок, тематически и организационно связанных с интерактивным музеем керамики.

Другая задача проекта - углубление методик художественного образования в области керамического искусства, что предполагает создание новых учебно-методических и интерактивных учебных пособий с развернутой электронной базой данных.

Описание керамических современных, популярных и в том числе аутентичных древним технологий может быть полезно не только обучающимся керамике, но и ученым историкам и археологам, так как в этой области наши исследования пересекаются.

Разработка сайта и учебных пособий составит единый образовательный ресурс для презентации уникальных достижений российского искусства керамики на мировой арене, а также приобщения молодежи к творческому наследию керамического искусства России. Создание музейной информационной базы станет частью инновационной образовательной стратегии развития ВУЗа.

Во вторую группу посетителей интерактивного музея мы объединили любителей керамики, зрителей и семьи с детьми. Сегодня керамика стала очень популярна на уровне мастер-классов, хобби для взрослых и развивающих занятий для детей. На уровне данной аудитории также возникает потребность в систематизированном ресурсе, охватывающем историю керамического искусства и различные техники и материалы. В разработке также находится такая опция как Гид для детей.

Ресурс может быть весьма ценным и с точки зрения культурологии. Исследование феномена российской художественной керамики XX-XXI веков позволит выявить факторы, обеспечивающие устойчивость и развитие этого явления в отечественной культуре. Керамика – часть повседневности, часть жилой и общественной среды, и, одновременно объект авторского художественного творчества, предмет коллекционирования и музейного значения. Гармоничный синтез образовательных, творческих, проектных и организационных целей и задач и позволит отечественной керамике развиваться, сохраняя свою национальную идентичность на протяжении нескольких столетий.

Надеемся, что ресурс будет интересен и полезен не только отечественным, но и зарубежным художникам и исследователям, так как одной из важнейших задач проекта является презентация на мировом уровне богатейшего художественного опыта российского керамического искусства и

выдающихся достижений российских керамистов, практически не известного в мире на сегодняшний день.

Виртуальный музей отечественной керамики XX века актуален как площадка, объединяющая богатый материал разных коллекций, так как фактически единовременное экспонирование этих произведений на данный момент возможно только виртуально.

Коллекция виртуального музея включает в себя произведения множества частных коллекций, в том числе работы, хранящиеся в собраниях самих авторов и их наследников. Коллекции художников нередко дают наиболее широкий и интересный материал с точки зрения образования, так как содержат графические эскизы и поиски в материале, вариации одного и того же произведения, многие из которых впервые вводятся в научный оборот.

Такое экспозиционное пространство может также успешно служить образовательной цели. С помощью современных технологий на данной площадке становиться возможным проведение виртуальных экскурсий, образовательных циклов и тематических занятий на основе данной коллекции.

Такой музей может рассматриваться как уникальный материал по истории отечественной керамики XX века в контексте определенного хронологического среза. Данный материал является систематизированным источником.

Систематизации могут иметь разные коды (коллекционный, исторический, тематический и др.), раскрывающие историко-художественную значимость конкретного произведения искусства в разных аспектах, а также оптимизирующие поиск предмета.

В течение года после завершения проекта и создания рабочего прототипа информационного ресурса возможно создание его модификаций для различных систем: музейно-экспозиционной информационной системы; универсального банка данных по типу энциклопедии; внутривузовских информационных ресурсов; информационного сопровождения художественных фестивалей, смотров, форумов всероссийского и международного масштаба.

Музей открыт для сотрудничества, так как одной из его функций является привлечение масштабной аудитории разных категорий и поиск дополнительной информации по предмету, а также малоизвестных личных коллекций и произведений, не введенных в научный оборот. По проекту авторов интерактивный ресурс должен также давать возможность общения и обмена опытом и впечатлениями между зрителями. Интересно ввести такую функцию как личный кабинет, статус, возможность публиковать материалы.

Возможность обратной связи от посетителей и пользователей ресурса организаторам и возможность публикации материалов пользователями при условии их проверки модераторами помогут обработать и дополнить материалы по творческим биографиям ведущих современных мастеров отечественной керамики.

Активное участие коллекционеров в жизни и функционировании ресурса позволит ввести в научный обиход новые материалы из частных коллекций, восстановить и внести в научный оборот документацию об утраченных произведениях, атрибутировать памятники искусства.

В перспективе работы проекта раскрытие возможности использования культурного потенциала в современном промышленном искусстве. Мало исследованной областью также остаются новые формы выставочной практики в отечественной керамике, характер творческих и технологических инноваций современных керамических симпозиумов, взаимосвязь медийных технологий и керамического искусства и перспективность данной проблематики, примеры обращения к керамическому материалу художников-концептуалистов. Их практическое исследование так же лежит в поле деятельность проекта.

Ниже приводятся примеры работ современных художников-керамистов, которые предполагается использовать при формировании виртуального музея российской керамики.

Список литературы

1. Бугровская А. С. Керамические мастерские Баухауза и ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Общие черты в контексте времени // Материалы международной научной конференции «Баухауз и художественные школы эпохи Авангарда» (Российская академия художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ; Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова; Московский архитектурный институт). – М., 2019, с. 154-155.

2. Бугровская А. С. Керамические мастерские ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. – В сб: Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре // Материалы Международной научной конференции, 09–11 ноября 2020 г. – М.: МАРХИ, МГХПА им. С.Г. Строганова, РАХ, Московский политехнический университет, 2020. , с.574-577.

3. Лаврентьев А.Н. Керамический факультет ВХУТЕМАСа: творческая среда единомышленников и проблемы «производственного искусства» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. № 1. Часть 2.с.12–24.

4. Мастера Строгановской школы. 1945-2015. Издание в 2-х томах. – М., 2015.



Рис.1. Малолетков В.А.. Горельеф "Индустрия". Дворец культуры БРАЗ, г. Братск. 1977. Глина, роспись



Рис. 2. Хлебцевич Н.Ю. Образцы для подражания. 2013. Фарфор, найденные объекты



Рис. 3. Хлебцевич Н.Ю. Места под солнцем. Инсталляция. 2013. Фарфор, аудио



Рис. 4. Леонов Ю.П. Декоративное блюдо. 2013. Шамот, ангобы, глазури



Рис. 5. Вариант загрузочной страницы виртуального музея керамики.
Дизайнер В.В. Кулешов. 2020

Взаимодействие и синтез искусств в декоративном искусстве, авторской керамике, художественном стекле и эмали

Арт-объект, инсталляция, перформанс в современной отечественной керамике

Art object, installation, performace in modern Russian ceramics

Дудина Анна Александровна
Аспирант, факультет «Искусство реставрации». Кафедра «Художественная керамика», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова,
ytkadydkaches2@mail.ru

Dudina Anna Alexandrovna
Postgraduate Student of the Department of Art Ceramics. Faculty of "Art of Restoration" of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
ytkadydkaches2@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена новейшим течениям искусства керамики в России. На примере работ художников, чьи творческие поиски выражаются в арт-объектах, инсталляциях, раскрывается способность керамического материала решать задачи современного искусства.

Ключевые слова: российская керамика, арт-объект, инсталляция, перформанс.

Abstract: The article is devoted to the latest trends in ceramic art in Russia. By the example of the works of artists whose creative searches are expressed in art objects, installations, the ability of ceramic material to solve the problems of contemporary art is revealed.

Keywords: Russian ceramics, art object, installation, performance.

В отечественной керамике наших дней значительное распространение получили арт-объекты, инсталляции и перформансы. Они формируют большой и многообразный, но, к сожалению, малоизученный пласт. Эволюции декоративной керамической пластики до форм современного искусства способствовали творческие эксперименты керамистов по поискам нового образно-пластического языка и художественной выразительности в последней четверти XX-начале XXI вв.

В условиях жесткой регламентации и идеологизации культуры Советского Союза декоративно-прикладное искусство было все же менее подвержено официальному контролю. В этот период творческие группы художников часто становились своеобразными новаторскими лабораториями. При этом основой их существования парадоксальным образом являлись финансируемые государством материальные базы производственных комбинатов и домов творчества.

Так, большое значение для развития современного направления искусства керамики имела ленинградская группа «Одна композиция» (1977-1986 гг.). Название было связано с выбранным способом творческой отчетности — раз в год участники объединения представляли на групповой экспозиции по одной, наиболее важной из созданных в данный период работ. Среди членов группы были такие самобытные авторы, как Л. Солодков, В. Цивин, Г. Корнилов, А. Задорин, В. Гориславцев, А. Гущин, М. Копылков и др.

Выставки ленинградских авторов, посетить которые стремились художники из различных регионов страны, неизменно становились резонансными событиями в художественной жизни, зачастую провоцируя острые дискуссии о способностях и праве керамики решать задачи, не свойственные традиционно отводимым ДПИ.

Это, например, произошло с композицией М. Копылкова «Розовое платье и осеннее пальто» — полнофигурными портретами поношенного женского платья и старомодного мужского пальто. Как позже отмечал сам художник, в центре творческого интереса участников «Одной композиции» были не «не предметы — утварь, а предметы — изображения», а также «беспредметные» формы, ассоциативно относимые сознанием к реальным образам» [1, с. 312].

Архитектоническая целостность и гармоничное соподчинение объемов отличают работы Владимира Цивина. На грани предметности и абстракции решается пластика в композиции «Семья» В античной серии автор, обобщает скульптурную форму, постепенно приближая ее к знаковому символу, использует тщательно подобранное лаконичное декорирование, движется к монохромности, что позволяет проявить неалитическую основу античности.

Среди многообразных исканий художника и автора уникальных глазурей Василия Цыганкова особое место занимает инсталляция «Цыганковина» – подвешенный объект, отраженный в зеркале, включающий в композицию трехмерное пространство экспозиции.

Еще один участник группы — Александр Задорин — в своих экспериментах по поискам формы и ее взаимодействию с пространством легко сочетает в одной работе керамику с деревянными элементами. Он свободно оперирует цитатами, если того требует авторский замысел, с легкостью меняет стили, осваивает новые территории. Он смело выходит в станковую форму («Автопортрет»); вводит в пространство скульптурной композиции ветхую деревянную дверь и органично объединяет ею выполненные из шамота фигуру девочки и силуэт провожающей ее матери («Дверь»); восходит к высотам монументальности, казалось бы, свойственной лишь большой скульптуре («Себастьян»).

Смелыми новаторскими поисками было отмечено и творчество московских художников того периода — В. Решетникова, В. Космачева, В. Петрова, С. Мальяна и др.

Задача обретения собственного авторского подчерка, становится первостепенной и превалирует над традициями художественных школ и авторитетов.

Так, в основе работ Вадима Космачева из фарфора и керамики времен обучения в Строгановке, а также его «мобилей» из стройфарфора («Водяные машины», 1972-1973 гг.) лежало стремление к конструктивно-пластическому осмыслению пространства. В полной мере оно получило развитие в кинетических скульптурах европейского периода творчества художника, созданных из различных материалов с применением последних достижений научных технологий. («Дышащие формы», «Четыре цилиндра», «Квадрат»).

Монохромные образы-портреты ленинградца Александра Нея характеризуют предельный лаконизм форм и строгость силуэтов, отсылающие к древнегипетской и африканской пластике. Акцент сделан на сложном точечном декорировании поверхности («Метафизическая голова», «Звездная ночь», Смотря вверх»), составляющей концентрическую гармонизирующей основу организации произведения.

Иная художественная выразительность характерна для творчества самобытного представителя соц-арта Бориса Орлова. Серия портретов в «скорлупочной» технике, собранных с помощью металлический скреп из керамических черепков («Голова Венеры», «Икар»), визуально напоминают грубоватую реконструкцию археологических артефактов. Эти сферические композиции являют собой пример освоения художником пространства. При осмотре работ с разных сторон можно наблюдать впечатляющую игру взаимопревращений объемов и контуров. В дальнейшем художник, привлекая дополнительные материалы (эмаль, дерево), расширяет портретную тему до образов империи — создает своеобразный имперский пантеон из собирательных «портретов-образов» различных диктатур, используя для их создания символику власти и подчинения, геральдику и атрибутику разных эпох.

Работы Орлова ироничны и наполнены цитатами в соответствии с постмодернистской традицией: пластическое и цветовое решения нагромождения орденских планок в «Маленьком трехголовом тотеме» отсылают к экспериментам супрематистов, а используемый принцип полистилизма позволяет автору соединить голову Цезаря с торсом и элементами обмундирования революционного матроса («Римский торс»).

Выход за пределы территории, традиционно отводимой декоративно-прикладному искусству, отказ от утилитарности, способствовали

эволюции искусства керамики, превращению керамического материала в свободный медиум, способный решать самые смелые художественные задачи. Как отмечал А. Задорин, творчество керамистов «стало идти в авангарде современных художественных тенденций» [1, С.10]. В работах авторов современного периода мировоззренческие и эстетические принципы, составляющие основу таких стилистических направлений, как поп- и соц-арт, минимализм и концептуализм получают новое осмысление и развитие. Многообразие затрагиваемых тем, расширение спектра решаемых с помощью керамики задач, вариативности приемов работы с материалом, включение в инструментарий современных технологий, смелая экспансия на территории других видов искусства – вот то, что отличает сегодня художников, работающих в области новейших направлений керамики.

Одна из программных работ представителя абстрактно-геометрического направления в керамике Виктора Решетникова — черно-белый диптих из шаров с включением в центр его частей красных квадрата и круга – носит название «Посвящение Малевичу». В этом заключен глубокий символизм, поскольку именно к супрематическому направлению советского авангарда во многом восходят творческие эксперименты художника. Квадрат становится для автора базисной моделью Вселенной, а не только лишь композиционной основой его абстрактных плоскостных построений из универсальных модулей-фасетов.

Совершенно иначе проблематику соотношения общего и частного решают также работающие в традициях минималистского искусства Ольга и Олег Татаринцевы. Они исследуют логику развития динамики подобных сегментов в статичной форме. Соединяя безупречно выполненные простейшие геометрические модули в крупномасштабные инсталляции, художники, используя амплитуду цветовых спектров, вычленяют ритм как базовый элемент композиции, обеспечивающий ее способность существовать в развитии. Для работ Татаринцев необычайно важен цвет. Экспонирование керамических инсталляций сопровождает необычайно ритмически верно выверенная живопись Ольги Татаринцевой, выполненная на оборотной стороне плексигласа.

Одним из этапных в творчестве художников стал проект «Вместо музыки» (2015 г.), в котором минималистская керамика и абстрактная монументальная живопись являются двумя важнейшими основами выразительности. В пространстве галереи была восстановлена сцена расстрела художественного произведения: живая яркая желтая плоскость (цитата из Василия Кандинского, «Желтый звук») перечеркнута черными полосами и изрешечена пулями, керамические «патроны» от которых усеяли пол. Название драматической и мощной по эмоциональной воздействию инсталляции отсылает к анонимной рецензии 1936 года на оперу Шостаковича

«Леди Макбет Мценского уезда», опубликованной в газете «Правда» и ознаменовавшей начало репрессий в отношении деятелей культуры. Во время экспонирования на черном экране транслировались 152 фамилии расстрелянных жертв карательной кампании.

Современные художники в своих исканиях свободно используют различные языки, инструменты, средства искусства, синтезируя их или переходя от одного к другому в зависимости от творческого замысла.

Это хорошо прослеживается на примере творчества Дарьи Суровцевой. Начав с работы с неглазурованным фарфором («Мои игрушки», 2003 г.; Часы Диспории», 2006 г.), автор вскоре переходит к инсталляциям и начинает сочетать фарфор с другими материалами — деревом, плексигласом, полиэфирными нитями, а затем — зеркалами, картоном, металлом, графикой и 3d-графикой. Одновременно идет усложнение авторского высказывания, которое отражается и в пластике самих объектов: от геометрических очертаний, свойственных работам раннего периода, - к изящным, но необычайно сложным по структуре модернистским конструкциям (серия «Иллюзов», «Архивов»), от линеарности – к живописности, пространственной игре форм и соотношений масс.

Свободный творческий эксперимент подвигает художников к работе в самых разных направлениях, использованию неожиданных приемов, включению в свои произведения достижений технологий (в том числе — видео- и аудио).

В основе творческого метода Даниила Антропова лежит экспериментальная трансформация керамического материала. По трактовке автора изменившееся в условиях постиндустриального общества человеческое восприятие неизбежно влечет и декомпозиционное изменение традиционного медиума, к которому он относит керамику. В серии «Артефакты» художник использует нестандартные методы формообразования, создает ассиметричные абстрактные неестественные объемы, синтезируя керамику со стеклом и вставками из прутьев и строительной сетки, трактуя сам процесс как метафору происходящих в обществе изменений.

Ряд объектов и инсталляций Натальи Хлебцевич относится к направлению био-арта. Биологическая составляющая в процессе своего естественного существования и развития меняет визуальный облик произведения. Так, в работе «Трансформация» (2007 г.) автор помещает ростки тыквы в две квадратные кюветы, наполненные сырой глиной. Рядом расположены две другие — с керамическими пластами, на которых в технике надглазурной росписи изображены ростки тыкв. В процессе экспонирования работа меняется — и в какой-то момент тыквенные ростки совпадают со своим керамическим изображением. Происходит кратковременный момент фиксации реальности. Затем — по мере высыхания дающей жизнь

глины — ростки погибают. В то время как растения, запечатленные на обожженной — по сути умершей как живая субстанция в процессе обжига — глине, продолжают жить. Трансформация трактуется автором как фазовый взаимообразный переход: от живой природы — к неживой, от смерти — к жизни.

Тотальная скульптурная инсталляция «Метамеханика» (2016 г.) Александра Кутового, реализованная в пространстве Центра выставочных индустрий «Фабрика», включала шесть странно деформированных фигур в полтора человеческих роста из необожженной глины, установленных на платформы с колесами. Своим пластическим решением объекты инсталляции отсылали к образам Джакометти и Энтони Гормли. Пол павильона покрывали начерченные цветным мелом овалы. На пяти мониторах транслировалось видео прошедшего накануне перформанса, в ходе которого сам художник и его друзья, подчиняясь некому ритуалу, монотонно катали фигуры из конца в конец выставочного павильона, стараясь выдержать траекторию, заданную меловыми кругами. Иногда им не удавалось справиться с тяжестью сырой глины (художник намеренно поддерживал свои работы во влажном состоянии), работы падали, результатом чего и стали дефекты формы, а также своеобразное декорирование — отпечатки рук людей и кирпичей пола. Это продолжение характерного для творчества Кутового исследования структуры мифологии, частью которой неизбежно становится ритуал. В «Метамеханике» он ставит вопрос проблемы выбора в условиях сакрализации повторяющихся действий.

Являясь скульптором по образованию, Александр Кутовой использует керамику фактически как экспериментальный материал. В проекте «В вещи влей» автор переводит монументальную скульптуру в малую пластику, в разряд тиражных фигурок из фарфора, непритязательных украшений советских квартир. Он перерабатывает «иконографию» советского периода, переосмысливает образы пропаганды, сводя на нет ее монументальный пафос. Объектом трансформации становятся характерные для той эпохи разнообразные памятники Ленину, установленные во всех городах и селах страны. Художник совмещает фигуру вождя с телом кентавра, сращивает керамические бюсты Сталина и Ленина, размещает детскую горку на месте головы памятника.

Свойственная постмодернизму интертекстуальность присутствует и в творчестве группы AES+F (Татьяна Арзамасова, Лев Евзович, Евгений Святский, Владимир Фридкес). Малая пластика из серии «Европа — Европа» содержит прямой отсыл к фарфоровым композициям XVIII века. Авторы воспроизводят традиционные для этого жанра характеры и позы, однако галантных сценки разыгрываются не между кавалерами и их дамами, а между гастарбайтерами и их нанимателями, полицией и иммигрантами.

Очевидно, что в данном случае керамический материал был использован художниками, обычно работающими на стыке фотографии, видео и цифровых технологий, в первую очередь благодаря связанному с ним ассоциативному ряду.

«Феномен» перформанса в мировой керамике возникает в 60-х годах XX века, и связан с «перформативным поворотом» [3], когда, по определению культуролога Эрики Фишер-Лихте, все виды искусства характерным образом приобретают форму спектакля. Кроме того, его появление связано с развитием студийного движения , которое охватывает Европу и США с 60-х годов XX века. В Советский Союз эти явления проникают в последнее десятилетие минувшего века. Так, в марте 1995 года в ереванском театре проходит перформанс Ваграма Галстяна "Носорог". При входе в театр зрителей встречали фигуры глиняных носорогов. Единственной возможностью попасть в зал было "растоптать" стадо, самому уподобившись этим животным и совершив акт агрессии. Однако лишь десятилетие спустя, значительно продвинувшись в поисках новой образности и формального выражения, керамисты начинают активно использовать в своих художественных практиках перформанс.

Российский искусствовед Валерий Турчин определяет перформанс следующим образом: «Это — события, действия, процессы, где художник использует свое тело и тело своих коллег, костюмы, вещи и окружение, придавая каждой позе, жесту, положению в пространстве, контактам с предметами и средой символико-ритуальный характер» [2].

Наряду с перформансами, в которые авторы включают керамику, важным представляется рассмотреть и родственные художественные практики – с использованием необожженной глины и шликера, объединив их условным названием «керамический перформанс». В пользу такого подхода свидетельствуют и работы представителей зарубежного искусствознания и арт-критиков (Lu La Buzz , Kathleen Moroney, Sarah E.C.Gee).

В 2010 году краснодарская арт-группа «ЗИП» представила в пространстве московской галереи «Жир» перформанс «ООО «Сувенир». В течение шести дней члены группы спали и ели в целлофановой палатке, установленной в галерее, и в ней же лепили из глины свистульки, псевдогреческие бюсты на каркасах из пластиковых бутылок. Посетители галереи могли понаблюдать за бытом и работой художников, а также приобрести продукцию артели. Своей акцией художники пытались привлечь внимание к ситуации, когда культурная жизнь и возможности для развития современного художника сосредоточены в столице, а региональное искусство застыло на уровне брендов-промыслов.

Перформансом по сути являлся проект «Смерть модернизма в России» (2015 г.) Анатолия Осмоловского и Александра Куртового. В течение 10 дней художники из института «База» в рамках 6-й Московской международной биеннале современного искусства воспроизводили из глины запечатленную на посмертной фотографии лежащую фигуру Маяковского. Затем глина начинала сохнуть, трескалась и разваливалась. Идея перформанса в общих чертах была заключена в самом названии и ассоциировала наступление на художественный авангард, закончившееся запретом всех его движений в 1930 году и заменой их регламентированными государством институциями, с современной ситуацией с живыми художественными проявлениями в современной России. Публичная «смерть» глиняного Маяковского», олицетворявшего модернизм, символизировала возврат к старым практикам и начало регресса, и демонстрировалась в ходе отдельной выставки-документации.

Попытку исследовать природу приписываемой женщинам истеричности и деструктивности, а также выяснить, можно ли превратить в оружие собственное бессилие, предпринимает в перформансе «Сцена» (2014 г.) исповедующая феминизм активистка и художник Микаэла. Она бьет тарелки, одновременно произнося текст о гендерном неравенстве и проблемах в современном обществе, на решение которых она не в силах повлиять.

Часто, взаимодействуя с пластичной глиной или шликером в пространстве перформанса, авторы отождествляют их с собственным телом (перформанс «ISO» (2014) Юлии Казаковой) или рассматривают этот живой материал как его продолжение. Возможность такого прочтения заложена в космогонической мифологии разных народов.

К керамическим перформансам можно отнести и уличную огненную скульптуру, которая появилась в России в середине 2000-х годов, впитав национальный колорит и характерную образно-знаковую систему. Однако именно в силу последнего представляется уместным рассматривать ее в контексте развития традиционных течений керамики.

Помимо современных типов документации, к которым относится фото- и видеофиксация, для керамического перформанса характерен еще один специфический тип запечатления имевшего место события. К нему представляется возможным отнести артефакт, созданный в ходе исполнения перформанса, который в последующем становится самостоятельным объектом экспонирования.

Высокая востребованность керамики, применительно к задачам современного искусства обращение к ней не только керамистов, но и представителей других видов искусства обусловлена несколькими причинами:

— ее архитектурно-тектоническими возможностями и способностью к организации пространства;

— способностью глины к обратному перевоплощению (до момента обжига), которая позволяют создавать галереи пластических образов, обеспечивая перетекание их в друг в друга — вплоть до развоплощения и перехода в аморфное состояние первовещества, свободного от диктата смыслов;

— богатой образно-знаковой системой керамики, объясняющейся ее существованием между мирами материальной и духовной культур разных народов, формирование которой происходило в условиях сочетания обыденности (утилитарный предмет) и ритуальности (культово-обрядовый атрибут), а также связанными с этим комплексами мифов, традиций, ассоциаций и стереотипов.

Список литературы

1. Копылков М., Изотова М. Одна композиция. – 2011.

2. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М., 1993.

3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности/ Пер. с нем. Н. Кандинской. М.: Международное театральное агентство «Play&Play». – 2015.



Рис. 1. В. Цивин, Красная семья фараона, 1994 г. Шамот, ангоб, соли, глазурь



Рис. 2. А. Задорин. Задумавшийся. 1988 г. Шамот, солти, глазурь, эмаль



Рис. 3. А. Ней. Молодой астронавт. 2001 г. Шамот



Рис. 4. О. и О. Татаринцевы, Вместо музыки (Симуляция нормальности). 2016 г. Шамот, глазури, плексиглас, смешанная техника



Рис. 5. а) Д. Суровцева. Тени иллюзий. 2009 г. «Иллюз №», Фарфор, плексиглас, полиэстеровые нити, подсветка

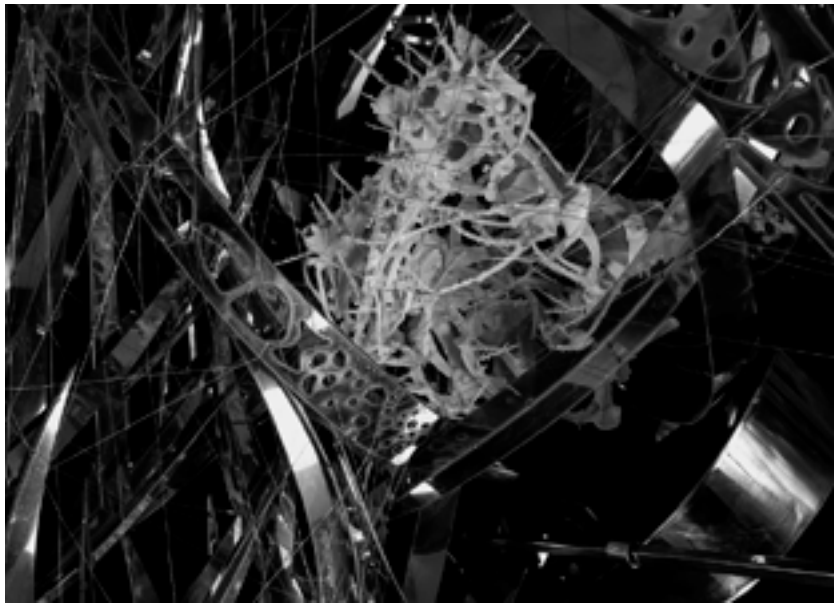


Рис. 5. б) Д. Суровцева, Жертвоприношение быка, 2014 г., фрагмент. Нержавеющая сталь, фарфор, полиэстеровые нити



Рис. 6. Д. Антропов, The women, 2019 г. Стекло, сетка, керамика, глазурь



Рис. 7. Н. Хлебцевич, Трансформация, 2008 г. Шамот, сырая глина, надглазурная роспись, ростки тыквы



Рис. 8. А.Кутовой, Метамеханика, 2016 г. Сырая глина, смешанная техника



Рис. 9. А. Кутовой, Без названия, 2017 г. Керамика, глазурь



Рис. 10. AES+F. Хозяин и работницы, 2008 г. Фарфор, ручная роспись, глазурь. Совместно со студией фарфора Людмилы Каминской



Рис. 11. Б.А.З.А, Смерть модернизма в России, 2016 г. Сырая глина



Рис. 12. Ю. Казакова, ISO, 2014 г. Шликер, смешаная техника

Декоративная композиция в технике горячей эмали для общественного интерьера (методика преподавания, практика воплощения)

Decorative composition in the technique of hot enamel for public interior
(teaching methods, practice of implementation)

Агафонова Анастасия Юрьевна
Кандидат искусствоведения, профессор,
и.о. заведующего кафедрой Монументально-декоративной живописи Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова,
секретарь секции Декоративное искусство ТСХР.
Москва, Россия
avrora-kreuser@yandex.ru

Матько Евгений Евгеньевич
доцент кафедры Монументально-декоративной живописи
Московской государственной художественно-промышленной
академии им. С.Г. Строганова,
почетный член Российской академии художеств,
председатель секции Декоративное искусство ТСХР
matkoee@gmail.ru

Agafonova Anastasia Yurievna
Professor of the Department of Monumental-Decorative Art
Of The Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)
PhD in History of Art,
Secretary of the Section of Decorative Art of the Creative Union of Artists of Russia,
Member of the Union of Designers of Russia,
Member of the Moscow Union of Artists.
avrora-kreuser@yandex.ru

Matko Evgeny Evgenievich
Honorary member of the Russian Academy of Arts,
Chairman Of the Decorative Arts Section of the the Creative Union of Artists of Russia,
Associate Professor of the Department of Monumental and Decorative Painting of The
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)
matkoee@gmail.ru

Аннотация: в статье рассматриваются процессы формирования отечественной школы станковой эмали, получившие свое развитие в

художественно-промышленной академии МГХПА им. С. Г. Строганова в практике преподавания.

Ключевые слова: эмальерное искусство, эмали, профессиональный интерес, выставки, практика преподавания.

Abstract: the article deals with the formation of the national school of easel enamel, which received its development in the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy) in the practice of teaching.

Keywords: enamel art, enamels, professional interest, exhibitions, practice of teaching.

В настоящий период становления общества перед высшим профессиональным образованием ставятся новые актуальные задачи. «Концепция модернизации российского образования на период до 2020 г.» ориентирует преподавателей на формирование у обучаемых ключевых компетенций, опирающихся на фундаментальные знания, универсальные умения, опыт творческой деятельности и личной ответственности.

Отвечая этим требованиям образовательной деятельности, в Московской художественно-промышленной академии им С. Г. Строганова на кафедре Монументально-декоративная живопись создаются комплексные учебные программы и вводятся уникальные педагогические технологии, способствующие раскрытию творческого потенциала и индивидуальности студента.

Спецификой преподавания дисциплин базовой части рабочей программы специалитета на кафедре Монументально-декоративной живописи является создание композиций и их материальное воплощение в архитектурном объекте. Основной целью задания становится визуальное выражение назначения здания, путем размещения в его интерьере панно, декоративных вставок и др. элементов, попадающих под категорию «произведение искусства», с учётом технологии их исполнения.

При применении данного метода студент начинает работу с изучения функционального предназначения интерьера. Оно включает в себя сбор иллюстративного и фактического материалов, аналогов. Дальнейшая работа предполагает создание эскизов, и заключается в выявлении личных ассоциаций, в поиске символов, сюжетов, характерной пластики и стилистики. Пройдя этап эскизирования, разрозненные графические зарисовки посредством приёмов академической композиции, с последующим отбором, собираются в целостную художественно-тематическую систему. Основной задачей композиционного решения становится раскрытие архитектурной темы средствами монументальной живописи.

Важным условием включения эмалевых произведений в архитектурную среду является композиционно-пластическая связь с архитектурой, соподчинение масштабов, выделение зрительных центров пространственной среды, стилистика и колорит окружения.

Перспективным условием развития современного учебного процесса на кафедре Монументально-декоративной живописи является изучение венгерских эмалей (опак).

Технические эмали «опаки» (1) были изобретены в XX веке. Они производятся в жидком виде, готовые к применению: не нужно измельчать, перетирать, промывать, сортировать эмаль. Опаки хорошо взаимодействуют с медью и сталью при температуре 800–850ø формируя устойчивое антикоррозийное покрытие, препятствующее воздействию агрессивных сред: различных моющих средств, растворителей, индустриальных масел, резким перепадам температуры. Эти краски обладают хорошей укрывистостью, приятным блеском после обжига, имеют достаточно разнообразную цветовую палитру.

Пластичность и большие выразительные способности опаковых эмалей позволяют создавать декоративные композиции любой тематики, с применением неограниченного арсенала методов стилизации. Технология создания эмалевых панно и декоративных вставок позволяет включать эмальерные произведения в разнообразные архитектурные ситуации. Эмалевые вставки органично встраиваются в объемно-пространственную композицию архитектуры общественных зданий: в входной группе осуществляя функции вывески, эмблемы, в интерьере – раскрывается функциональное назначение здания. Внимание практикующих художников и студентов привлекает относительно легкий монтаж эмалевых произведений. Эмалевые картины в интерьере могут монтироваться на поверхность стен и в потолочное пространство как станковые произведения - на крепления и дюбели, а также при помощи монтажных, современных сверх прочных клеев. Эмали больших размеров сначала монтируются на циит (шифер), монтажными клеем и дюбелями на стену. Разнообразие размещения эмалевых произведений в интерьере общественных зданий и подчинение их композиционной структуре интерьера, позволяет художественно обогащать общественные интерьеры разных типов: от музеев, театров до домов отдыха, оранжерей и т.п.

Разнообразие композиционных подходов, начиная от включения традиционных орнаментальных мотивов в композиционную структуру произведения до экспериментирования в сфере поиска новых пластических форм, дает интересные практические результаты. Так, для создания декоративных панно многие студенты обращаются к теме народных мотивов и орнамента, что позволяет успешно выполнить проектные решения в материале.

Большой интерес вызывает заимствование, трансформация и введение в авторскую композицию эмалевых произведений древнерусских мотивов плетения, узелков, стилизованных растительных и геометрических орнаментов.

Применение такого метода позволило создать выразительные произведения в области станковой эмали и получить высокую оценку ГАК на защите выпускных квалификационных работ.

Например, декоративное панно «Сирин» является дипломной работой Натальи Титовой, выполненной МГХПА им. С.Г. Строганова под руководством доцента Е.Е. Матько и профессора А.Ю. Агафоновой в технике венгерской горячей эмали для оформления лестничного пространства Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве. Декоративное панно планировалось разместить на торцевой стене парадной лестницы. Конфигурация изображения соответствует размеру стены и хорошо зрительно вписано в нее. Размер панно - 1200х800мм

Обращение автора к теме русского символизма неслучайно. Музей декоративно-прикладного и народного искусства – сокровищница русского стиля. Поэтому источником вдохновения студентки послужили пластические образы, воплощенные в произведениях М.А. Врубеля, И.Я. Билибина, В.М. Васнецова, виртуозно владевших методами интерпретации изобразительных мотивов русского народного искусства. Художница разработала многослойную вертикальную композицию с эмалевыми вставками, на резном поле, изображающую птицу Сирин в обрамлении орнаментальных цветов, веток, плетенок на фоне фрагмента ночного неба с ликом луны. Основой композиционной структуры служит «восьмерка» – знак бесконечности, раскрывающий идею «двоемирия», противопоставления мира запредельного и реального. Красивая золотистая гамма непрозрачных опаковых эмалей, не только подчеркивает витой рисунок оперения птицы-девы, но и выделяет вкрапления сине-голубой и красной эмали, акцентируя ее и придавая ей вид драгоценности. Музыкальность образа достигается разнообразными пластическими приемами: от ритмических повторов рисунка фона, переплетений локонов и орнаментального декора фигуры Сирина и включения в него «невозможной фигуры» и плетеного орнамента, до лика мифологической птицы и ее визуального диалога с равновеликим изображением луны.

Декоративное панно выполнено из листовой меди 0,8 мм, стали 0,3 мм. с применением лазерной резки и ручного эмалирования.

Посвятив свою работу Всероссийскому музею декоративно-прикладного искусства в Москве, художница достигла большого мастерства в передаче символического образа. Ей удалось не только выразить свое отношение и интерес, но и стремление к сохранению уникального культурного наследия России.

Достойным примером успешной работы в общественном интерьере является декоративная композиция «Июнь» для столовой пансионата ветеранов труда №19. Пространство столовой представляет собой прямоугольное помещение. Окна столовой расположены на фасадной стене здания, на противоположной стене размещается декоративная композиция.

Решая задачу художественного наполнения этого интерьера, Марина Купченко столкнулась с рядом композиционных и стилистических сложностей. Создание композиции протяженной стены часто является для студентов непростой творческой задачей. Студентка удачно справилась, предложив необычное пластическое решение эмалевого панно. Она предложила пятичастную композицию, подчиненную ритмическому строю, с массивным центральным элементом.

Важной профессиональным условием работы стало создание художественного образа, передающего энергию молодости и оптимизма необходимого для учреждений подобного предназначения. Для выполнения этой задачи студентка проделала большую предварительную работу по сбору и изучению рисунков российского текстиля и упаковки 60-годов XX века: времени молодости и расцвета жизненной энергии «ветеранов». Основой изобразительного ряда стали концентрические окружности и мотивы оптик-арта, визуально создающие динамические структуры на поверхности стены. Необходимое настроение помещению также предала яркая, контрастная цветовая гамма. Золотистый, голубой, синий, темно-синий, оранжевый – стали основой колористического решения панно.

В этой работе художница использовала медь, глухую венгерскую и прозрачную дулевскую эмали, латунь. Фрагменты композиции были вырезаны, покрыты эмалью, запечены в муфельной печи и смонтированы на деревянную основу, отдельные детали панно были выполнены из латуни. Таким образом, получилась многослойное декоративное произведение, пластически и символически обогащающее интерьер типовой столовой.

Изучение истории нематериальной и материальной культуры и включение ее в практику современных образовательных технологий остается обязательным условием создания оригинального эмальерного произведения. Изучая наследие, применяя в своих работах разнообразные исторические и символические мотивы, студенты не только получают необходимый практический опыт в освоении специальности “художник монументально-декоративного искусства”, но и учатся понимать и любить национальное искусство.

Таким образом, обеспечиваются условия преемственности, сохранения и приумножения методов проектирования и воплощения художественных произведений, что и позволяет вывести на новый уровень достижения российской культуры и искусства.

Список литературы

1. Агафонова А.Ю. Юбилейный международный симпозиум горячей эмали в Венгрии // ТСХР RU. 2014. № 19 – с. 4-6.
2. II Московская международная выставка художественной эмали //
Каталог выставки / Под общ. ред. Е.Е. Матько, А.Ю. Агафоновой. М., 2015.
3. Невозможное искусство и оптические иллюзии в технике эмали //
Каталог выставки / Под общ. ред. Е.Е. Матько, А.Ю. Агафоновой. – М., 2016.
4. Матько Е.Е., Агафонова А.Ю. Новые технологии в эмальерном искусстве. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда// Вестник МГХПА.No 2/2018, часть 2. — с. 29-33.

Примечания

1. Опаковая эмаль (кроющая, глухая) – непрозрачная эмаль с большим содержанием красящих металлов и глушителей – прим. автора.



Рис. 1. Студент Марина Купченко работает над декоративным панно в технике эмали для столовой пансионата ветеранов. Эмаль, медь, латунь. 2018 г. Эмальерная мастерская МГХПА им. С. Г. Строганова



Рис. 2. Дипломная работа. Н. Титова. Композиция "Сирин" для Всероссийского музея Декоративно- прикладного и народного искусства, г.Москва. 2018. Эмаль, медь, сталь

Опыт синтеза материалов в современном стеклоделии

Experience in the synthesis of materials in modern glass making

Усан Елизавета Никитична
Преподаватель, кафедра «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
Liza.usan@gmail.com

Usan Elizaveta Nikitichna
Teacher, department of «Art Glass», Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
Liza.usan@gmail.com

Аннотация: В статье речь идет о синтезе керамики и стекла в декоративно-прикладном искусстве Японии. Исследуются произведения художников, их характерные особенности.

Ключевые слова: стекло, керамика, синтез материалов, фарфор, Этсуко Ташима, Кондо Такахиро, Йошиаки Кодзиро, Япония.

Abstract: The article deals with the synthesis of ceramics and glass in the arts and crafts of Japan. Works of artists, their characteristic features are investigated.

Keywords: glass, ceramics, synthesis of materials, porcelain, Etsuko Tashima, Kondo Takahiro, Yoshiaki Kodjiro, Japan.

На протяжении всей истории стекло и керамика находились в одном и том же контексте в следующих секторах: художественная практика, образование, музеи и галереи. Дисциплины влияли друг на друга в течение многих лет, оба материала являются частью области декоративно-прикладного искусства, родословная обоих ведется от утилитарных форм: посуда, культовые статуэтки, украшения и др. Искусствоведы рассматривают стекло и керамику как две отдельные дисциплины, которые редко сочетаются в студийной практике, так как большинство мастеров предпочитают сосредоточиться только на одном материале. Однако в высших учебных заведениях эти дисциплины часто преподают вместе и экспонируют их рядом в музеях и галереях.

Именно благодаря этой общей декоративности и схожим законам формообразования произведения из стекла и керамики прекрасно экспонируются вместе. Керамика, покрытая глазурью, по сути своей являющейся стеклом, еще более приближается к стеклянным произведениям,

а тончайший костяной фарфор даже матово прозрачен и пропускает свет. Однако художникам керамистам все чаще становится интересно поработать с недоступной для них прозрачностью в новом художественном качестве, а стекольщикам все более и более интересной становиться тяжеловесная фактурная керамика. Контрастность выразительных средств этих материалов все чаще привлекает художников всего мира, так как, владея художественной палитрой обоих материалов, можно создавать более яркие и точные произведения — художественные высказывания. Потребность современного художественного пространства в синтезе стекла и керамики повлекла за собой творческие и технологические эксперименты в данной области.

Многие художники решили объединить материалы в холодном состоянии, чтобы избежать проблем совместимости, связанных с сочетанием горячего стекла и керамики. При соединении материалов в горячем состоянии вероятность появления дефектов и трещин на поверхности велика.

Во всем мире около 50 художников совмещают стекло и керамику в своей студийной практике, только 16 из них соединяют материалы в горячем состоянии. Результаты их экспериментов не всегда успешны, так как при соединении материалов могут появиться трещины и другие дефекты. [1, с. 146]

Первенство в экспериментах с синтезом стекла и керамики принадлежит японским художникам. Их эксперименты протекают в разных направлениях: часть художников создают на стыке двух материалов абстрактные, вдохновленные красотой природы формы, имитирующие натуральные фактуры трещин на земле, прозрачной глади воды и т.д. Другие же художники идут по пути реалистичности фигуративного изображения. В Японии три ярких автора, соединяющие материалы в своем творчестве.

Этсуко Ташима — выпускница Осакского университета искусств, регулярно выставляется с середины 1980-х годов. Ее скульптуры последовательно созданы с натуры и состоят из больших красочных биоморфных форм. Ее ранние работы включали широкий спектр полихромной глазури, которая частично отражала эстетику ее учителя Янагихара Муцуо (род. 1934) в Осакском художественном университете (где она сейчас преподает). В течение последнего десятилетия она совершенствовала свою палитру и формы, комбинируя стеклянные элементы пастельных тонов с фарфоровыми поверхностями, создавая элегантные и ослепительные цветочные скульптуры «Рог изобилия» (рис.1) Эти работы очаровали как критиков, так и коллекционеров, получив при этом престижные награды. [2, с. 3]

В своих работах художница стремится показать гармонию между двумя отличительными материалами, которые имеют контрастные свойства. Она исследует различия между стеклом и керамикой, используя сильные контрасты между глянцевой непрозрачной поверхностью стекла и матовой неглазурованной керамической формой. [3, с. 201]

Красота природы, формы растений и их цветовые вариации являются источником вдохновения. Этсуко видит растения как силу природы и их женственность, отсюда и название «Рог изобилия», что в переводе с греческого означает богиня (Венера). [4, с. 158]

Современный художник Такахиро Кондо уверенно идет по стопам своих предков (третье поколение известных керамистов, дедушка Кондо Юзо был назван «Живым национальным сокровищем» за подглазурную кобальтово-синюю продукцию). Кондо продемонстрировал свою индивидуальность с помощью новаторских работ, выходящих за рамки традиционных границ керамического мира. [5, с. 25]

Обучался искусству керамики в Киото, получил степень магистра в дизайне и прикладном искусстве в Эдинбургском художественном колледже, где овладел техникой моллирования. Стоящие камни Оркнейских островов оказали влияние на развитие его произведений «Туман» (рис.2). [6, с. 65]

Работая на пороге вековых споров между искусством и ремеслом, изящным искусством и декоративным искусством, Кондо сочетает в себе функцию, красоту и автономию. Он направляет свое мышление на изобразительное искусство и постоянно создает новые направления в своей работе.

В своих работах художник вдохновляется водой. После многократного обжига фарфоровых форм, преимущественно с подглазурой голубых оттенков, художник наносит надглазурный декор из серебра, золота и платины. Изображая «воду извлеченную из огня», эту металлическую, похожую на туман глазурь, наносит на фарфоровые предметы и скульптурные формы, создавая магические поверхности, похожие на драгоценности, которые кажутся небесными и водными по своей природе. (Рис. 3) [7]

Работы Кондо, представленные в музейных коллекциях Америки, Англии, Японии и Австралии, продолжают развиваться по-новому и новаторски, в то же время, пересматривая ключевые темы и традиции.

Йошиаки Кодзиро живет и работает в Японии. Получив образование в области архитектуры (факультет науки и техники) и искусства (Токийский стекольный институт), Йошиаки Кодзиро применил свои двойные навыки к своим творениям. Его одновременное использование нескольких сред дает его работе важный инновационный аспект. Например, он смешивает стеклянный порошок с порошком извести (оксидом кальция)

или порошком из оксида меди в форме и обжигает смесь в электрической печи. Плавящее стекло ограничивает газ, произведенный другими материалами. Это создает пористые осколки стекла, которые он снова выпускает, а затем дает остыть. Когда газ окончательно высвобождается, форма движется, и на поверхности появляются трещины. В конечном счете, стекло утрачивает свою форму из-за силы тяжести, и непористые детали выглядят как стекло высокой плотности. (Рис. 4) [8, с. 42]

Для художника это преобразование объекта - жизненный цикл. Его цель – создавать формы, использующие природные свойства стекла, и уловить тот самый момент, когда поверхность треснет. [9, с. 197]

Работы Кодзиро представлены в коллекциях Музея Виктории и Альберта в Лондоне, Музея стекла в Корнинге, Музея современного искусства стекла, Европейского музея современного стекла, Пинакотеки современного искусства, Музея искусства стекла Тояма, Канадзава Утацуяма Когей Кобо, Музея Дай-Ичи.

Синтез керамики и стекла является перспективным направлением в декоративно-прикладном искусстве. В поисках своего авторского стиля, экспериментируя, художники открывают необычные сочетания материалов, совершенствуют технологии обработки и формируют новые средства художественно-образной выразительности.

Список литературы

1. Nicole Coolidge Rousmaniere Crafting Beauty in Modern Japan: Celebrating Fifty Years of the Japan Traditional Art Crafts Exhibition University of Washington Press, 2007.
2. 陶 97 田嶋悦子, Kyoto Shoin, 1993.
3.Charlotte F. Speight, Hands in Clay: An Introduction to Ceramics, Mayfield, 1989.
4. Yoshio Sugimotoand Johann P. Arnason, Japenese Encounters With Postmodernity,1995.
5. Kondo Takahiro: Painter and Potter, National Museums of Scotland, 1995.
6. Jane Wilkinson and Nick Pearce, Harmony & Contrast: A Journey Through East Asian Art, National Museum of Scotland, 1996.
7. Bill Geisinger, Potters of Japan: Another Look at the Timeless Art of Nine Families, 2010.
8. New Glass Review, Corning Museum of Glass, 2009.
9. Frederick Baekeland, Robert Moes, Rupert Faulkner, Japan Society, 1993 Modern Japan ese Ceramics in American Collections.





Рис. 1. Этсуко Ташима. Рог изобилия. 2006 , 2007. Керамика и цветное стекло

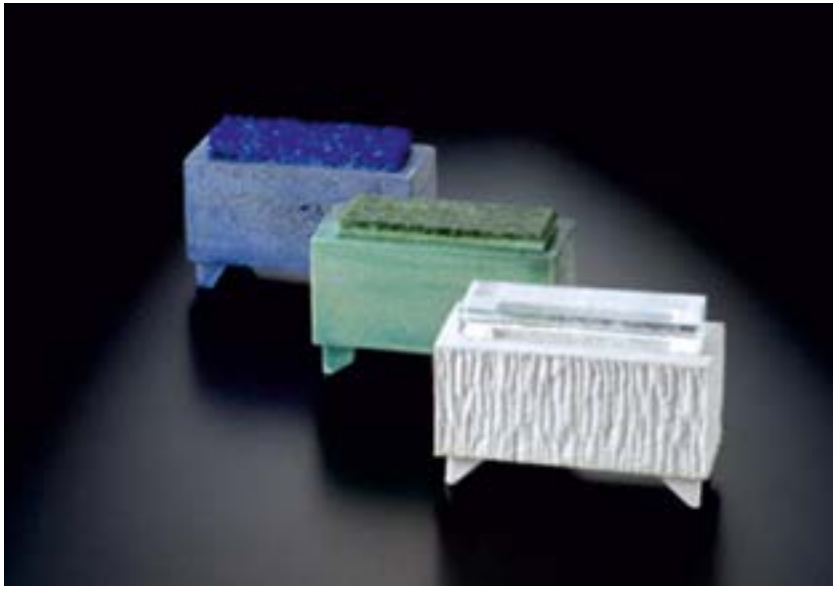


Рис. 2. Кондо Такахиро. Серия «Волна», «Туман». 2010 15x7x11. Керамика и цветное стекло





Рис. 3. Кондо Такахиро. Серия «Волна». 2015, 2017. 108x28. Керамика и цветное стекло



Рис. 4. Йошиаки Кодзиро. Белый. 2015. 25x41. Керамика и бесцветное стекло

Архитектурное стекло: от модерна до хай-тека

Architectural glass: from modern to hi-tech

Алиева Рена Интизар кызы
Старший преподаватель кафедры «Художественное стекло»,
Московская государственная промышленная академия им. С.Г. Строганова.
r.alieva@mail.ru

Alieva Rena Intizar kyzy
Senior Lecturer of Department «Art glass», Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
r.alieva@mail.ru

Аннотация: В данной статье рассматривается потенциал применения стекла в архитектурных стилях модерна и хай-тека периода конца XIX–XX веков.

Ключевые слова: архитектурное стекло, витраж, архитектура, стекло, здание, вокзал.

Absratact: This article discusses the potential use of glass in the architectural styles of modern and hi-tech from the late XIX – XX centuries.

Keywords: architectural glass, stained glass, architecture, glass, building, railway station.

«Все мои взгляды на архитектуру — результат моей деятельности. В шестидесятые годы мне нравились системы, механизмы и монтаж элементов. Также меня интересовали новые материалы — сталь, стекло, пластмассы, – тем более что они помогают добиться эстетической четкости в угловатых постройках из бетона и преодолеть прямоугольность модерна». Николас Гримшоу.

Какие мысли приходят к Вам при слове «стекло»? Задали вопрос приглашенному гостю, известному британскому архитектору Айану Ритчи, на ежегодной выставке GDP 2018 (The Glass Performance Days), проходящей в Стамбуле. Он ответил: «Магия ... Существо из глубины космоса сказало мне: «У меня есть то, что ты сможешь полюбить». «Что же это?» — ответил, я. «Это то, что ты не видишь, но оно держит тепло в помещении, а холод, ветер и дождь – снаружи», ответил тот. Тогда я хочу получить кусочек этой вещи…». Его цитата характеризует стекло не только как обработанный, холодный материал, но и рассматривает его, как средство дизайна в пространственных, физических, психологических и эмоциональных аспектах.

Архитектура и стекло — два понятия, которые, во-первых, имеют разную этимологию, во-вторых, первоначально стеклом называли лишь продукт стеклоделия, а архитектура была самостоятельным видом строительства. В русском языке имеется слово для обозначения строительного искусства: «зодчество». Каждый из них с древних времен начал развиваться самостоятельно, двигаясь собственным путем. В итоге их пути пересеклись, открывая в своем симбиозе новые перспективы и технические возможности.

Архитектура создает не только пространственную среду для жизни и деятельности человека, но и материально организованное окружение, необходимое людям для их жизни и деятельности, в соответствии с их устремлениями, и эстетическими воззрениями, в которых взаимосвязаны функциональные (назначение, польза), технические (прочность, долговечность) и эстетические (красота) свойства объектов. Таким образом, архитектура как искусство, решает художественно-образные задачи, т. е. выражает в художественных образах представления человека о пространстве и времени и месте человека в окружающем мире, в то время как выразительными средствами архитектурного искусства являются композиция, тектоника, масштаб, пропорции, ритм, пластика объемов, фактура и цвет используемых материалов, при этом важная роль отведена стеклу.

Сегодня уже практически невозможно представить архитектуру без стекла. Современное здание порой представляет собой фантастический объект, в котором все элементы подчинены созданию целого. Совокупность основных черт и признаков архитектуры определённого времени и места, проявляется в особенностях её функциональной, конструктивной и художественной сторон и определяет архитектурный стиль. Понятие архитектурного стиля выявляет концепцию художественного мировоззрения мастера и охватывает искусство и культуру общества в конкретных условиях его социального и экономического развития. Например, результатом многолетнего сотрудничества американских архитекторов Данкмара Адлера и Луиса Генри Салливана, создателей первых небоскребов (Концертный зал Аудиториум (1887-1889 гг., Уэйнрайт-билдинг в Сент-Луисе (1890-1891гг.)), идеологов Чикагской школы архитектуры, стало стремление сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, реализовать идеи «преображения жизни средствами искусства», о чем свидетельствует модерн конца XIX — начала XX вв.

Архитектура модерна открыла использование новых материалов: металла, бетона и обилие стекла. Стальные каркасные конструкции зданий едины с окнами — прямоугольные, вытянутые кверху, часто с богатым растительным декором, иногда арочные, «магазинные окна» — широкие, наподобие витрин. Типичным примером такой архитектуры является

Универсальный магазин Шлезингера и Мейера в Чикаго (теперь – Карсон, Пири и Скотт) Луиса Салливена. Фасад спроектирован с учетом максимального освещения внутреннего пространства, выполнен с такой выразительностью, которой нельзя встретить ни в одном здании того времени. Основными элементами фасада являются чикагские окна, а декоративное оформление магазина, особенно главного входа, представляет собой высшее достижение Салливена как создателя архитектурного орнамента.

Несмотря на чикагский пожар 1871 года, который стал одной из самых масштабных катастроф XIX века, город сразу начал перестраиваться, что послужило толчком к превращению Чикаго в один из самых значимых городов США. Он был центром движения художественного стекла. Все больше и больше общественных и жилых зданий строилось с использованием витражей. Витраж повсюду — в дверях, окнах, его применение везде, где доступен свет. [4].

Луис Салливен был одними из законодателем этого вида искусства. Он, как и другие художники, использовал кусочки цветного стекла, однако его стиль не стал чрезмерно декоративным и сохранил большую часть окон чистыми. Салливан разработал свою отличительную декоративную систему: композиция в его витражах обязательно имела геометрический центр. Колорит его витражей соответствовал цветовым решениям его зданий и в этом отношении он достиг максимального эффекта. Особенно ярко это проявилось в спроектированным им в 1908 году в здании Национального фермерского банка (Оватонна, штат Миннесота, США) и Национального торгового банка (Гриннел, штат Айова, США, 1914 г.). [4].

Инженеры, архитекторы и художники постоянно решали эстетические проблемы урбанистки и уже в конце XIX века в Чикаго было сформировано несколько управленческих и рабочих групп для их решения. В 1904 году они выпустили два каталога, которые оставались неизменными вплоть до 1930-х годов. В них было более 350 различных рисунков для окон, многие из которых были цветными. Стекло могло быть прозрачным, цветным или опалесцирующим, поставляться в стандартном исполнении, в медной, латунной пластине или из цельной меди. Каталоги доставляли в отдельные магазины и студии художественного стекла, чтобы помочь заказчикам определить дизайн, затраты и составить сметы. [4].

В Европе архитектурное стекло модерна достигло своего совершенства в работах бельгийца Виктора Орта, который широко использовал его как материал не только для экстерьера, но и уделял ему значительное внимание в проектировании интерьеров. Основоположник европейского стиля модерн, Орта построил свой дом по собственному проекту (Музей Орта, 1898 г.) Революционное решение расположить комнаты вокруг винтовой

лестницы позволило архитектору сделать стеклянный потолок и использовать естественное освещение для холла в центре дома. Архитектор мастерски сочетал материалы, просчитывая мельчайшие детали и колорит.

Ученик Виктора Орта — Эктор Гимар распространил бельгийскую версию модерна во Франции, создав малую архитектуру в его входных Парижских павильонах метро (1900 г.). Автор этой знаменитой работы показал не только пластические возможности стекла и металла, но и придал транспортному сооружению художественное звучание. Улицы Парижа украсили странные изогнутые «колючие» сооружения из металлических элементов, цветного стекла и вставок из эмали (стеклообразного покрытия) на стали. Металл был окрашен в тёмно-зелёный цвет, имитировавший старую бронзу. Все это напоминает живые организмы, ведь эпоха модерна вдохновлялась органическими мотивами.

Еще ранее Франция подарила Европе новую архитектурную типологию – крытые стеклянные улицы-пассажи. Одним из первых был открытый в 1800 году в Париже Passage des Panoramas на Монмартре, создан не столько с практической целью соединения двух улиц, сколько как место для рассмотрения витрин, открывшихся здесь недавно магазинов. Таким образом, с появлением пассажей происходит перелом в жизненном укладе горожан, пассажи становятся городской сценой для самопрезентации. На протяжении XIX столетия в Париже было создано множество пассажей (пассаж «Вивьен», арх. Франсуа Жан Деланной, 1823 г.). Однако стеклянная архитектура продолжает свое развитие в крытых стеклянных галереях Италии. Наивысшим пунктом развития этой типологии стала галерея Виктора Эммануила II в Милане, построенная в 1867 году. По размерам ее превосходит лишь галерея в североамериканском Кливленде. [5].

Рождение стеклянной архитектуры конца XIX — начала XX вв. балансирует между двумя полюсами — утилитарностью и красотой, которая в эпоху модерна являлась непременным критерием архитектуры. Нередко это был крепкий творческий союз между архитектором и художником. Так, лидер австрийского модерна венский архитектор Отто Вагнер, и художник Коломан Мозер воплотили свой лучший проект в Церкви Ам — Штайнхофа (церковь Святого Леопольда (1903-1907 гг.)). Витраж, выполненный художником благодаря использованию синих и фиолетовых тонов, препятствуют проникновению слишком яркого света в интерьер, а экстерьер церкви имеющий форму греческого креста, воплощает чистую архитектуру того времени.

Когда мы говорим об эпохе модерна в России, то вспоминаем шедевр Г.В. Барановского — Дом торгового товарищества «Братья Елисеевы» в Санкт-Петербурге. Современники были шокированы необычностью стиля здания. Фасад магазина был призван показать богатство товарищества

и привлечь внимание потенциальных покупателей. Витраж на Невской стороне здания, покрывающий несколько этажей, создаёт впечатление одной большой витрины. Это еще один пример, когда архитектору удалось связать решение изобильного декора фасада с оформлением интерьера. Витражный рисунок под потолком торгового зала, повторял один и тот же рисунок древа жизни (эмблема венского сецессиона и главный образ символизма), решённый в разных цветовых гаммах. Интенсивный колорит определяется сочетаниями основных хроматических цветов — жёлтого, синего, зелёного, красного и фиолетового. Все цвета мелькают, словно в калейдоскопе. Растения заключены в округлые фигуры. Высокая мера стилизации, обобщённость и геометричность форм и цветовых пятен подчёркивают мозаичность витражей. Всё это вызывало атмосферу лёгкого головокружения, иной реальности, на что, безусловно, и рассчитывали Елисеевы. Работа Г.В. Барановского вырывает здание из сложившегося окружения классицистических ансамблей, заставляет звучать акцентом в застройке Невского проспекта.

Дом компании «Зингер» архитектора П.Ю. Сюзора в Санкт-Петербурге — первый проект в России, где при строительстве здания был введён ряд технических новшеств. Так, к примеру, новыми в архитектуре Санкт-Петербурга было не только обилие разных по форме окон, но и атриумы — крытые стеклянной крышей внутренние дворы. А позже над зданием был построен стеклянный купол с металлическим декором в исполнении кованой зеленой бронзы. Угловая стеклянная башня с глобусом стала новым высотным акцентом Санкт-Петербурга и символом Невского проспекта.

Несомненно, стиль модерн уделяя большое внимание комфорту, отвечал запросам массового, индустриального общества, сформировавшегося в процессе развития машинного производства и применения достижений научно-технологического прогресса. С ускорением производительности, высоким уровнем конкуренции, развитием предпринимательского ресурса и человеческого капитала, широким развитием средств массовой коммуникации, а также – высоким уровнем урбанизации и роста качества жизни, требовался инновационный подход в архитектуре и строительстве. Уже не только высотные здания и церкви отвечали запросам горожан, но также строительство вокзалов, торговых и промышленных павильонов. Это стало причиной изменения творческой позиции архитекторов, в которой архитектурное стекло и конструкции приобрели новое звучание.

Значительное новшество для железнодорожного транспорта и вокзалов ознаменовал переход конца XIX — начала XX вв. от парового двигателя к электрическому — от угля, воды и едкого дыма к чистому, беззвучному,

передающемуся по проводам электротоку и обширные залы вокзалов конца XIX в. смогли легко приспособиться к этим преобразованиям.

Англия считается прародительницей современных материалов и конструкций, а также вокзалов, которые упоминает Рескин в своем теоретическом труде «Семь светочей архитектуры»: «Железные крыши и опоры наших вокзалов не имеют с архитектурой ничего общего!». Рескин еще не распознал значения масштабов этой типологии, которая получила мировую известность благодаря конструкции дебаркадеров из стекла и металла. [2].

Крупнейший железнодорожный вокзал Лондона – Ватерлоо начал свою деятельность в 1848 году, расположившись на 12,3 гектарах земли в районе Ламбет, что южнее Темзы, и стал важнейшей транспортной развязкой.

В период с 1900 по 1922 года вокзал был полностью перестроен. Перед архитектурным бюро «Николас Гримшоу, и партнеры», известным своими высокотехнологичными проектами, стояли довольно сложные задачи, и необходимо было на очень неудобном участке между существующим вокзалом и туннелем (туннель между Англией и Францией, коснувшийся важнейших пунктов линии — Лондона, Парижа и Брюсселя), предназначавшемся для новой части вокзала, построить перекрывающиеся подземные пути. К тому же, существующий дебаркадер, как это типично для Англии, обладал изогнутой формой, которой новый вокзал должен был соответствовать. И это при том, что длина новой крытой платформы составляла 400 метров, а ее ширина сужается от 50 метров на входе до 25 метров на выезде.

Новый дебаркадер, охватывающий пять путей, состоит из стальной конструкции, причем стальная сетка, покрытая с внешней стороны стеклом, укрепляет стабильность достаточно гибкой конструкции и противостоит ветровым нагрузкам.

Вокзал Кингс-Кросс, спроектированный Льюисом Каббитом, открылся в 1852 году. В плане вокзал имеет форму вытянутого прямоугольника. Главный фасад (южный), расположенный по короткой стороне, представляет собой два параллельно идущих стеленных дебаркадера, под каждым из которых расположен железнодорожный путь, примыкающий к главному фасаду. [5].

Характерной чертой архитектуры этого здания нового типа было отсутствие декора, а в строительстве использовались новейшие материалы; своды выполнены из стекла и металла.

Киевский (Брянский) вокзал сооружён в 1914-1918 гг. в Москве архитектором И. И. Рербергом при участии В. К. Олтаржевского, а проект стеклянного дебаркадера и перекрытий залов спроектировал В. Г. Шухов.

Пространство над платформами, которое перекрывает огромное остеклённое арочное покрытие (длина 321 м, ширина пролёта 47,9 м, высота 28 м, вес конструкций более 1250 т), имеет форму параболы, а стальные высокие трёхшарнирные арочные фермы придают изящество величественному сооружению.

Приведенные примеры демонстрируют — как быстро шла адаптация достижений индустриальной революции, достижений железнодорожного транспорта и новых материалов в архитектуре, где архитектурное стекло способно адаптироваться к самым сложным архитектурным решениям.

С приходом стиля хай-тек архитектура стала более свободной по духу и роль стекла только возросла: благодаря современным технологиям, позволившим создавать объекты, немыслимые в конце XIX - начала XX вв. Наступило время мастеров хай-тека — Нормана Фостера, Николаса Гримшоу, Ричарда Роджерса и Ренцо Пьяно.

Согласно периодизации Чарльза Дженкса, хай-тек относится к позднему модернизму. Его характеризуют утилитарность и представление об архитекторе как профессионале. Практически все архитектурные критики, как и Дженкс, называют архитекторов хай-тека новым поколением модернистов. Они не нарушают традиции европейской архитектуры, их произведения функциональны, удобны и эстетичны. Свое начало стилевые решения хай-тека нашли именно в городской архитектуре. Стиль, предпочитающий минимализм и простоту форм, неординарные решения в выборе материалов, в том числе новаторское использование архитектурного стекла, быстро завоевал любовь современных архитекторов и распространился во всех сферах культуры и жизни общества. [3].

Британский архитектор Норман Фостер, вдохновленный проектами инженера В.Г. Шухова, не боялся идти против правил и осуществлять свои самые безумные идеи. Его здания оснащены ультрасовременной техникой так, что они больше походят на сложные машины, управляемые компьютерным центром. Спроектированный им небоскреб Мэри-экс в Лондоне (1997-2004 гг.) размещает главный офис швейцарской страховой компании «Swiss Re». В его облицовке использованы стеклянные панели, которые пропускают свежий воздух внутрь здания и естественным образом его вентилируют. Фасад сконструирован из светопрозрачной сетчатой оболочки, которая за счёт обилия естественного освещения потребляет вдвое меньше электроэнергии, чем другие постройки такого типа. Этот проект Нормана Фостера получил премию Emporis Skyscraper Aword в номинации лучшего небоскрёба в мире и премию Джеймса Стирлинга от Королевского института британских архитекторов.

Интересной и новаторской работой архитектора вполне можно считать офисное здание Willis Building. Его стены целиком состояли из чёрного стекла. Офис был оснащен множеством технологических новинок, что было революционно для середины 1970-х. Так Норман Фостер заявил о своих идеях и о важности энергоэффективного здания с использованием архитектурного стекла.

В реконструкции Рейхстага в Берлине Норман Фостер по-другому трактует конструкции и материалы. Полностью стеклянная полусфера демонстрирует обновлённый образ исторической застройки города. Опорная колонна в виде воронки облицована 360 фрагментами зеркал. Это не просто эффектная инсталляция, а замаскированная вентиляционная шахта. Воздух, проходящий сквозь нее, используется для теплообмена и уменьшает энергозатраты на охлаждение и обогрев здания.

В 1928 году Вильям Хёрст мечтал построить грандиозную башню для своего издательства. Из-за Великой депрессии строительство остановилось на шестом этаже. Спустя 70 лет Норман Фостер возобновил строительство. Херст-тауэр «вырос» из старой постройки, не нарушив исторические фасады. В своем проекте для окон Фостер применяет бронированные стекла, а каркас с треугольным модулем позволил сэкономить 20% стали и привнес динамику в наполненный светом атриум.

О новом «техническом чуде» Нормана Фостера заговорили при реконструкции двора Британского музея в 1994 году. С появлением ажурного стеклянного перекрытия во внутреннем дворе музея, появился новый общественный центр, объединяющий все окружающие его галереи и основные уровни музея, связывающий исторические фасады с объемом читального зала. В сентябре 2000 года Британский музей был открыт для посетителей и стал «новой» достопримечательностью и без того популярного среди туристов места.

Еще один интересный пример стеклянного перекрытия — новый комплекс Миланской ярмарки (2005 г., архитектор Массимилиано Фуксас, инженеры Schlaich Bergermann & Partner) включает в себя «конструкцию — рекламу»: входную структуру Logo и перекрывающую центральную ось выставочного центра кровлю Vela (длина 1300 м, ширина 32-41 м). Источником вдохновения для Фуксаса послужили черные дыры и подобные космические объекты. Для воплощения этих образов инженерам пришлось создать поверхность двойной кривизны из остекленной сети стальных стержней с треугольными ячейками, дополнительно разделенными надвое. [5].

Особая сфера, в которой архитектурное стекло чрезвычайно важно – здания с большими пролетами или высотой. Так, транспортный терминал Фултон-центра в Нью-Йорке архитектора Николаса Гримшоу и дизайнера с мировым именем Джеймса Карпентера (James Carpenter) стал центром

притяжения туристов, которые стремятся увидеть «око» – светоотражающий стеклянный купол над атриумом. Он включает 952 алюминиевых панели, которые отражают около 95% падающего на них света. Панели крепятся к тросам из нержавеющей стали, которые натянуты между двумя большими алюминиевыми кольцами: нижний 22,5 метра в диаметре, а верхний — чуть больше 16 м. Помимо декоративных функций купол обеспечивает дневным светом два нижних этажа, снижая потребление электричества. В куполе скапливается горячий воздух, поднимающийся от поездов метро, уменьшая потребность в кондиционировании. Кроме того, в случае пожара огонь устремится вверх, оставляя относительно безопасный проход под куполом.

Архитектурное стекло – важный ресурс для творческой работы архитектора, вызывающий эмоции. Небоскреб «The Shard» архитектора Ренцо Пиано, напоминает осколок, который пронзает небо. «Осколок» представляет собой полностью стеклянное здание пирамидальной формы высотой почти 310 метров. Материал и форма небоскреба не только поражают своей эстетикой, но и помогают воспринимать высотку менее массивной на фоне городского ландшафта. Пиано выбрал экстра-белое стекло, которое максимально хорошо отражает небо и сливается с ним, обеспечивая естественное освещение в интерьерах.

Ренцо Пиано – архитектор, который экспериментирует с различными материалами и методами строительства, стремясь к гибкости и легкости пространства. Одной из целей его исследования были нетрадиционные в архитектуре материалы, в том числе и стекло, и возможность их применения в строительстве. У Ренцо Пиано нет жестких рамок, в которых он создает свои проекты. Он считает, что архитектура должна отвечать потребностям людей, окружающей среды и соответствовать своей задаче. Поэтому его проекты не похожи друг на друга. Тем не менее, есть несколько черт, которые часто встречаются в архитектуре Пиано.

Пример превращения промышленной среды в культурные пространства уже стало распространенным явлением. Просторные помещения, пропитанные историей, как нельзя лучше гармонируют с современной культурой. Очередным таким зданием в 2020 году станет бывшая ГЭС-2, расположенная рядом с фабрикой «Красный Октябрь» в Москве.

ГЭС-2 возникла в начале XX века, когда в Москве появились первые трамвайные линии. Чтобы обеспечить их электроэнергией, в 1907 году построили первую государственную электростанцию — ГЭС-2. Проектом занимался В. Н. Башкиров при участии В. Г. Шухова. В 2006 году электростанцию закрыли, а в 2014 Леонид Михельсон, основатель фонда современного искусства V-A-C, решил построить здесь музей и купил здание. В качестве архитектора пригласили Ренцо Пиано.

В этом проекте Ренцо Пиано стремится создать такое пространство, куда люди смогут приходить ради искусства, нового опыта, чувства единства и общности ценностей. «Музей — очень интересный проект с точки зрения людей. Строить здания интересно, но еще интереснее придумывать новые пространства», — говорит Пиано.

Пространство внутри здания будет максимально прозрачным. Стеклянные потолок и стены на первом этаже будут пропускать много естественного света. Внутренние помещения Пиано планирует разделить на зоны со множеством разных функций: для любого рода выставок, экспозиций и образовательных программ.

Как показывает зарубежный и отечественный опыт, потенциал архитектурного стекла очень велик и разнообразен, он позволяет открывать новые пути для его более эффективного использования. Подчеркивая архитектурную форму, а порой сливаясь с ней, стекло позволяет создавать оригинальные здания, тем самым обогащая язык современной архитектуры и как результат формировать городскую среду.

В заключение своего интервью на выставке The Glass Performance Days, отвечая на вопрос: «Каковы ваши мечты об использовании стекла?» — Айан Ритчи сказал: «Я ожидаю от будущих исследований стекла: эстетического ощущения прозрачности, разнообразия выбора цветов и адаптации к информационным технологиям, конечно же, экологическую безопасность, а также вторичную переработку».

Список литературы

1. Гидион З. Пространство, время, архитектура / Сокр. Пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. – 3-е изд. – М., 1984.

2. Рескин Д. Семь светочей архитектуры / Джон Рёскин; Перевод с английского М. Куренной, Н. Лебедевой, С. Сухарева. — С.Пб., 2007.

3. Jenks C. Current architecture. London, 1982.

4. Heinz. Tomas A. Franck Lloyd Wright's stained glass and lightscreens / by Thomas A. Heinz. – 1 st ed. p. cm. Photographs. 2000.

5. Журнал SPEECH: конструкция. – 2013 (№ 10).

6. Кипина Ж. «Норман Фостер – архитектор будущего». Журнал Losko. URL: https://losko.ru/ (дата обращения 17.11.2019).

7. Дровалева И. «Транспортно-пересадочный узел Фултон-центр в Нью-Йорке». Подземный эксперт. Информационный портал о подземном строительстве. URL: https://undergroundexpert.info/. (дата обращения 17.11.2019).

8. Транспортный терминал Фултон-центр. https://archi.ru/. URL: (дата обращения 17.11.2019).



Рис. 1. Универсальный магазин Шлезингера и Мейера. Арх. Луис Салливен. Чикаго, США. 1904



Рис. 2. Музей Орта. Арх. Виктор Орта.1898

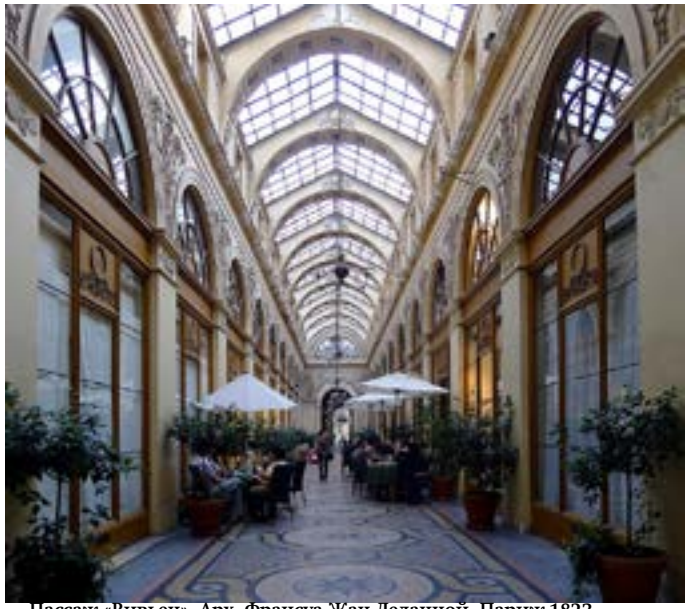


Рис. 3 . Пассаж «Вивьен». Арх. Франсуа Жан Деланной. Париж.1823
Музей Орта. Арх. Виктор Орта. 1898



Рис. 4. Дом торгового товарищества «Братья Елисеевых». Арх. Г.В. Барановский. Санкт-Петербург. 1902-1903



Рис. 5. Дом компании «Зингер». Арх. П.Ю. Сюзор. Санкт-Петербург. 1902-1904



Рис. 6. Вокзал Кингс-Кросс. Арх. Льюис Каббит. Лондон. 1852





Рис. 7. Перекрытие-оболочка двора Британского музея (реконструкция). Арх. Норман Фостер. 2000

Рис. 8. Миланская ярмарка. Арх. Массимилиано Фуксас, инженеры Schlaich Bergermann & Partner). Милан. 2005



Рис. 9. Небоскреб «The Shard». Арх. Ренцо Пиано. Лондон. 2009-2012

Аксиологические аспекты концептуального подхода в искусстве (на примере современного художественного стеклоделия и керамики)

Axiological aspects of the conceptual approach in modern art glassmaking

Богданова Виолета Вячеславовна
Доцент кафедры «Художественное стекло»,
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова,
Кандидат педагогических наук.
bogdanova_leta@bk.ru

Bogdanova Violetta Viacheslavovna
Docent, Associate Professor at the Department of Glass,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
bogdanova_leta@bk.ru

Аннотация: В данной статье была сделана попытка проанализировать ценностные аспекты концептуального искусства на примере современного стеклоделия в контексте его восприятия, понимания и оценки. Эстетика, экологическое сознание, поиск самоопределения человека и место художника в современном мире — основополагающие составляющие аксиологии концептуального подхода в современном художественном стеклоделии и керамике.

Ключевые слова: стекло, стеклоделие, керамика, аксиология, теория ценности, концептуальное искусство, современный подход.

Abstract: In this article, an attempt was made to analyze the value aspects of conceptual art on the example of modern glassmaking and ceramics in the context of its perception, understanding and evaluation. Aesthetics, ecological consciousness, the search for human self-determination and the place of the artist in the modern world are the fundamental components of the axiology of the conceptual approach in modern art glassmaking and ceramics.

Key words: glass, glassmaking, ceramics, axiology, value theory, conceptual art, modern approach.

Вопросы творческой и профессиональной проблематики современной отечественной авторской керамики и авторского стекла в контексте художественной деятельности зачастую приводят исследователей к необходимости понимания искусства с позиции ценностного подхода. Современный предметный мир перенасыщен объектами, и зачастую более остро встает вопрос утилизации нежели созидания. Перегруженность

рынка художественными товарами, претендующими на место в жизни человека, вопросы соотношения экологии и моды и другие острые проблемы современности вызывают потребность разобраться с тем, что из этого является искусством и почему. Художник и арт-рынок находятся в сложных взаимоотношениях не только коммерческих, но и этических. Данная статья не претендует на полноценность выводов и полноту контента, а лишь является темой для обсуждения и первичной постановкой вопроса.

Аксиология – это теория ценностей, раздел философии. Это сложная дисциплина, структурной частью которой является аксиология искусства. Ценность и человеческие потребности не синонимы, но тесно связанные понятия, поэтому ценностный подход затрагивает важнейшую смыслообразующую часть человеческой жизни. Аксиология искусства обозначает проблему множественности ценностей, составляющих сущность или являющиеся генезисом искусства в его самом динамичном и жизнеспособном аспекте, на острие современности. Не существует одной общепринятой модели, описывающей как категории эстетического, так и этические, гносеологические его составляющие и синтезирующие аспекты. Невозможно дать одно, единственно неизменное определение красоты, так как в зависимости от аналитических целей эти определения будут меняться и по-разному расставляться акценты и взаимосвязи. Искусство и эстетика, если их рассматривать раздельно, не поддаются аксиологическому определению. Например, этика не является абстрактным понятием в отрыве от ситуативной составляющей, это не отдельный вид деятельности, а сопровождение человека на протяжении всей его жизни, независимо от профессии и социального положения, а в аксиологическом понимании это ценность высоких межчеловеческих отношений, практически абстракция [5, с. 16].

Концептуальное искусство пронизано ценностным подходом, является непосредственным выражением его и концентратом. Зачастую эстетическая составляющая отодвигается на второй план перед другими задачами – техническими, педагогическими, коммерческими. Так, специалисты из Копенгагенского института интерактивного дизайна и инженеры компании Toyota разработали концептуальное стекло для автомобиля, получившее название «Window to the Word» («Окно в мир»). Стекло представляет собой прозрачный сенсорный экран, позволяющий не только смотреть на то, что происходит снаружи, но и рисовать на нем различные фигуры. Кроме того, на таком стекле отображается дополнительная информация об обнаруженных объектах, данные о расстоянии до них. Определенную область экрана можно увеличить и рассмотреть интересующие объекты в деталях. Это техническое изобретение, и целью его является коммуникация и, в первую очередь, ее педагогических аспект, а художественная составляющая отходит на второй план, однако концептуальная составляющая вдохновляет

и художников, находясь на стыке искусства, науки, просветительской деятельности и обладая сильным эмоциональным зарядом.

Концептуальность в современной керамике также ярко заявлена в поисках формообразования в сочетании с поэтическим или абстрактным названием, заставляющем задуматься о природе вещей; выставки работ «особых художников» привлекают внимание общества к проблемам «других людей», и особенно заметна тенденция к использованию технологии керамики в арт-терапии, реабилитации детей и взрослых, гуманистические тенденции в педагогике, основанные на возврате к традициям и учитыванию потребности психики современных людей. В стеклоделии это проявлено в меньшей степени, в связи с особенностями производства.

Одна из модных тенденций в современном искусстве, независимо от того, что за направление реализуется — архитектура или дизайн изделий, скульптура или предметы быта — сочетание традиционной и авангардной коннотации. Пример: концептуальная стеклянная пристройка к историческому британскому особняку XVII века и другие яркие добавления к старинным зданиям стиля модерн – это всегда рискованное дело, поскольку необходимо брать во внимание как эстетические требования, так и структурные. Современная тенденция к обновлению содержания классических форм и прямолинейное, смелое обновление с использованием демонстративного контраста характерно не только для дизайна интерьера, но и для студийного стеклоделия, проектирования арт-объектов для оформления ландшафта. В данном случае разработчики решили сделать застеклённый павильон из тёмной стали и алюминиевой рамы, чтобы создать элегантный переход от кирпичных стен к ультрасовременным материалам.

Немного другой пример связан с концепцией эко-арт в стекле. Концептуальное здание в Женеве, которое планируется полностью покрыть прозрачными солнечными панелями, цветным фотогальваническим стеклом. Это открытие выходит за рамки технологии градостроительства. Стеклянные поверхности, которые в то же время могут собирать солнечную энергию и преобразовывать ее в электричество, являются выражение экологического сознания, исследования в этой области проходят постоянно и по всему миру. При постройке нового здания в Женеве технологические достижения в этой области будут использованы для обеспечения необходимого уровня освещенности и производства часть электроэнергии для питания здания. Концептуальное строение получило название Colors of Humanity («Цвета человечества») и будет покрыто специальным вырабатывающим электроэнергию стеклом с прозрачностью около 40 процентов. Подобные солнечные элементы могут быть изготовлены в разных цветах и с различной степенью проницаемости света, благодаря чему здание получится ярким и красочным снаружи и

в нужной степени затененным внутри. Прозрачные солнечные панели будут работать совместно с геотермальными генераторами, что позволит системе вырабатывать до 72 процентов необходимой электроэнергии. В последние десятилетия экологическая этика сформировала новый вид дизайна — экологический или «зелёный», который стал одним из проявлений всемирного экологического движения. Мышление художников порой парадоксально, а метафоры и образы помогают преодолеть стереотипы, зародить в обществе инновационные идеи и подтолкнуть его к решительным действиям.

Безусловно, концепция «эко-арт» реализует ценностный аспект искусства – глубоко гуманистичный, жизненный и актуальный. Художественное стеклоделие находится в авангарде — активно постулируется технология создания эко-стекла как формы художественного стеклоделия, эко-дизайн и его основные формы в целом, экология экологического производства стекла и многие другие подходы.

Концептуальный лабиринт Морриса в центре одного из крупнейших парков Канзас-Сити это место, которое, по мнению художника, лишено страха неопределённости, где потеряться не грозит даже ребёнку. Работы художника стремятся к минимализму и концептуальности, что явно прослеживается в полупрозрачных угловатых стенах конструкции. Это иной подход к концептуальному искусству — интерактивный арт-объект, обращение к таким понятиям как бесстрашие в поиске и обретение свободы в процессе решения задач личностного характера. Описанное строение обладает треугольной формой, что даёт возможность создать множество иллюзорных ходов и призрачных поворотов. Но, несмотря на это, добраться до центра головоломки может любой желающий. Концептуальный лабиринт Морриса состоит из множества упрочнённых стеклянных панелей и имеет всего один вход. К началу головоломки ведёт красная кирпичная дорожка. Сама идея лабиринта, как места нескончаемых блужданий и вечного поиска, плоскость, где человек может, как потерять, так и найти не только выход, но и самого себя. Прозрачные стены позволяет сгладить границы между личностью и арт-объектом. Ценность подобного подхода в обращении к глубинным состояниям психики человека, приближение его к пониманию законов мира и самого себя, увлекательный путь к себе через соприкосновение с мастерством и высоким интеллектом.

Ценность эстетического зачастую проблематизирует прагматически настроенных исследователей. В отрыве от его прикладного значения чистая эстетика воспринимается как излишество, элитарное искусство, а наиболее однозначной характеристикой эстетического может выступать его сенсорная составляющая. Это отношение к красоте, как к чему-то исключительно внешнему, к чувственной сенсорной ценности обедняет и

лишает сути глубокое и многогранное явление. Если рассматривать эстетику лишь как чувственную ценность материального мира, есть риск не учесть смысловую составляющую, увлекшись описательной стороной или формальной рационализацией. А ведь в визуальном искусстве присутствуют и другие ценностные компоненты, вплоть до проявлений религиозного сознания, социально-политических процессов и прочего. Понятие красоты может содержать в себе ценностную самостоятельность, но искусство в целом все равно аксиологически многосоставно и неоднозначно, так как наиболее полные и глубокие описания эстетического гедонизма не только от продуктов художественной деятельности человека, но и от природы, пространства отношений, различных проявлений высоких состояний психики обычно сводятся к акцентированию внутренней оценки и привлечению таких категорий как гармония с собой и с миром, ощущение сопричастности с великим целым, с очищением, концентрации духовности и подобного. И каждое из этих понятий сложно формализуемо, так чувство гармонии, например, это не столько физическое и математическое понятие, сколько эмоциональное состояние или ощущение, а значит аксиологически неопределимо. Ценность в ее экзистенциальном аспекте выступает неким вектором, отражающим направление тех изменений в социальном бытии, которые не относятся к разряду объективных, спонтанных, естественно-природных [2, с. 6].

Преодоление противоречия между желанием художника приблизиться к чистой форме абстрактной красоты и неспособностью отдельной личности выдержать космическую силу свободы от понятий в отрыве от общественного одобрения рождает концептуальное искусство. В этом мы видим основную причину появления арт-объектов, не являющихся утилитарными, декоративными, осмысленными в основе формообразования, однако несущие автономную коннотацию, выражающую ценностную структуру творца. Это интереснейшее направление, заслуживающее отдельного изучения.

Однако не следует забывать, что гармония выражается в искусстве материально. Выразительные средства каждого имеют свои закономерности. Естественно, возникает вопрос, что нужно сделать, чтобы создать гармонию в произведении искусства, или можно просто сказать, само произведение искусства, потому, что само произведение искусства и есть воплощение гармонии по определению. А также, что необходимо зрителю усмотреть в этом произведении или почувствовать в нем, чтобы определить для себя, что данное произведение гармонично, а следовательно оно хорошее? Часто в эстетических и художественных теориях в качестве подобных закономерностей или образца для подражания предлагались образы природы. Как пишет В.Р. Копылов, научный сотрудник ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования»: «…на этих вечных принципах базируется

все западноевропейское изобразительное искусство, начиная с Ренессанса, с открытия перспективы и т. д. Одна из главных философских, а затем и эстетических идей нового времени, сменившего средневековое христианское, сугубо религиозное мировоззрение, была идущая из античности идея о воплощении в природе некоего божественного плана, преобразующего материю в гармоничные и взаимосвязанные между собой формы» [3, с. 100]. Также он приводит в пример опыт Востока: древние китайские художники отличали непосредственно внешнюю форму и некие нормы и законы, которые лежат в основе всего искусства: «Когда налицо нарушение формы, то оно собой исчерпывается и не может испортить картину. Если же неточны настоящие нормы, законы, то все произведение будет испорчено» (Сунский мастер Су Ши). Однако, подобное обращение к природе как образцу не должно нас возвращать к мысли о только материальной сущности эстетики и искусства. Во всех вышеприведенных примерах природа это не материя сама по себе, а материальное воплощение определенной концепции. В этом контексте природа может рассматриваться как сверхценность, совершенство и идеал. Однако, современность настойчиво стремится расширить эти границы и выйти за их пределы.

Как мы уже видим, влияние изобразительного искусства и дизайна на современную отечественную художественную керамику и стеклоделие весьма ощутимо во всех проявлениях концептуализма. Современные тенденции в искусстве керамики и стекла отражаются на выставочной практике начала XXI века, диктуют необходимость поиска новых форм и содержания, отражающих все острые темы, поднимаемые социумом. Экология пространства и сознания, природоохранные и здоровьесберегающие технологии, антивоенные гуманистические коннотации и свобода человеческого духа в условиях давления среды – вот далеко не полный перечень направлений концептуального искусства начала тысячелетия.

Список литературы

1. Баева, Л. В. Ценностные основания индивидуального бытия: Опыт экзистенциальной аксиологии: монография / Л. В. Баева. – М., 2003.

2. Каган М.С. Философская теория ценности. – СПб.

3. Копылов Р. В. Аксиологические аспекты восприятия искусства. // Педагогика искусства, 2016, № 4,с. 98-101.

4. Огурцов А.П. Аксиологические модели в философии науки. // Философские исследования, 1995, № 1, с. 7-36.

5. Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991; М., 1983.

6. Шохин В.К. Классическая философия ценностей: предыстория, проблемы, результаты. – «Альфа и Омега», 1998, № 18 (3), с. 283-308.

К 60-летию Строгановской школы художественного стекла: истоки и современность

Современный период развития строгановской школы художественного стекла

Modern period of development of the Stroganov school of art glass

Чистякова Ольга Анатольевна
Доцент, заведующий кафедрой «Художественное стекло»,
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
felixv682@mail.ru

Chistyakova Olga Anatolyevna
Associate Professor,
Head of the Art glass Department, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
felixv682@mail.ru

Аннотация: В статье рассматривается современный период развития строгановской школы стеклоделия. Особое внимание уделяется влиянию на стилистику стеклоделия современных технологий и социально-культурных потребностей времени.

Ключевые слова: стеклоделие, традиция, школа, промышленность, дизайн, проектирование, строгановская школа.

Abstract: the article deals with the modern period of development of the Stroganov school of glassmaking. Special attention is paid to the influence of modern technologies and socio-cultural needs of the time on the style of glassmaking.

Keywords: glassmaking, tradition, school, industry, design, engineering, Stroganov school.

Сегодня художественное стекло становится одним из перспективнейших материалов. XXI век можно смело назвать «Эрой стекла». Стекло охватывает все больше и больше сфер деятельности человека: архитектура, дизайн, наука, декоративное искусство. В сфере деятельности современного художника по стеклу сегодня новое значение приобретают интерьерные арт-объекты. В дизайн-решении общественных интерьеров современных архитектурных объектов с панорамным остеклением декоративные композиции из стекла требуют нового подхода к проектированию. Благодаря богатой палитре изобразительных возможностей древнего материала и появлению новых технических решений художественное стекло развивается как жанр выставочных арт-объектов. Все эти

направление входят в образовательную программу кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова, развиваясь под воздействием традиций Строгановской школы.

Современный вектор развития строгановской школы стеклоделия является синтезом традиций проектной культуры времени расцвета советского промышленного искусства с актуальными тенденциями мирового художественного пространства.

Время расцвета советского промышленного искусства оставило яркий след в истории отечественной культуры. В этот период было положено начало развития отечественного дизайна, в том числе и в художественном стеклоделии. Восстановленное после войны Строгановское училище было ориентированно на подготовку художников для молодой художественной промышленности. Все промышленные мощности многочисленных стекольных заводов страны были в распоряжении художников по стеклу. Художественные лаборатории и творческие симпозиумы стали эпицентром новых идей и художественно-функциональных экспериментов.

Проектная культура ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа стала прочным фундаментом для дальнейшего развития и современных творческих экспериментов. Мастерские ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа были нацелены на проектирование функциональных промышленных образцов, доступных широкому кругу потребителей. На основе этого опыта сложилась уникальная программа обучения проектирования предметов из стекла, основанная на знании различных технологий формообразования, изобразительных возможностей и свойств материала, а также понимания полного производственного цикла.

Социально-культурные изменения в жизни страны конца XX века, на фоне которых произошло существенное сокращение отечественной стекольной промышленности внесло значительные коррективы в развитие российского стеклоделия. Основным направлением стало студийное движение и преобладание выставочных произведений. Однако, сегодня одной из современных тенденций отечественного художественного стеклоделия становиться возвращение к функционализму. Наравне с мастерскими заводов и достойно оборудованными крупными частными мастерскими художники продолжают работать в собственных мастерских-студиях. Таким образом, происходит синтез двух тенденций: обретающего свои уникальные черты на отечественной почве студийного стеклоделия и возвращение к функционализму.

В современных реалиях художники по стеклу, как правило, продолжает работать в собственной мастерской. Художник по стеклу в контексте нашего времени проектируют предметы из стекла, в соответствии с тенденциями современного мирового дизайна.

Студент, во время обучения на кафедре стекла МГХПА им. С. Г. Строганова осваивает широкий спектр технологий, позволяющий выпускнику в дальнейшем работать и в условиях собственной мастерской, и в стекольной промышленности. Со спецификой и оборудованием современных стекольных предприятий студенты знакомятся во время ежегодного посещения международного симпозиума художественного стекла «Хрустальное сердце России» на базе промышленных мастерских в г. Никольске. Студенческие практики проводятся также на базе производственных мастерских в знаменитом стекольном центре в Гуль-Хрустальном.

Ведущими школами подготовки художников по стеклу в стране остаются кафедра «Художественного стекла» МГХПА им. С. С. Строганова и кафедра « Художественной керамики и стекла» СпбГХПА им. А. Л. Штиглица, продолжающих традиции Московской и ленинградской школы стеклоделия. Регулярно проходящие в обоих вузах научные конференции способствуют обмену опытом между преподавателями ведущих вузов.

Программа обучения МГХПА им. С. Г. Строганова базируется на академической школе и отличается сохранением уникальной базы традиционных заданий, выработанных в мастерских ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Прививая студентам креативное мышление педагоги Строгановки продолжают воспитывать грамотных специалистов, владеющих спецификой проектирования функционального предмета из стекла и его реализации в материале. Одним из основных критериев успешного проекта является новаторское дизайнерское решение, отвечающее современным художественным тенденциям, а может и опережающим его. Именно здесь и прослеживается прямая родословная современных мастерских Строгановской школы стекла и мастерских ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа – альма-матер советского функционального дизайна.

Наряду с теоретическим изучением профессиональных дисциплин воспитание самостоятельного творческого мышления у художников в Строгановке, проходит «через руки», через материал. Отработка любого навыка идет только при работе с материалом. Важнейшим аспектом при создании учебного проекта остается творческий эксперимент, пробы и исследования новых возможностей материала как в виде самоценного продукта, так и синтеза материалов.

Таким образом, на базе мастерских кафедры «Художественного стекла» МГХПА им. С.Г. Строганова происходит движение от студийного рафинировано-выставочного искусства к новому функционализму.

Неотъемлемой частью обучения является конструктивное видение как самих предметов, так и проектируемой ситуации. Новое звучание обретает наследие конструктивизма в стекольных произведениях строгановской школы.

Сегодня Мы возвращаемся к художникам-практикам, художникам конструкторам, к лабораториям. В центре внимания направление эргодизайна.

В обучении изменились цели. Сегодня мы связываем обучение на кафедре именно с проектами будущего.Весь процесс включает в себя исследование, прогнозирование, разработку и внедрение арт-объектов. Исследовательская деятельность консолидируется в отдельный предмет в программы Магистратуры.

Достижения художественного конструирования стекольных произведений, ежегодно экспонируемых на ректорских просмотрах в МГХПА им. С.Г. Строганова наглядно свидетельствуют о стойком интересе современных художников кафедры «Художественное стекло» к традициям строгановской школы. В программе обучения кафедры Художественное стекло присутствует ряд дисциплин, пройдя который, выпускник имеет представление о полном цикле производства утилитарных художественных предметов.

В 90-х годах с переходом художественного стеклоделия в область студийного движения среди дипломных проектов на ровне с интерьерными композициями появляются выставочные арт-объекты. Современные тенденции находят отражение в научно-исследовательской работе студентов магистратуры кафедры. В магистратуре на первое место выходит исследование современных технологии и дизайна в области современного художественном стеклоделия, а также современные выставочные стратегии.

В современном отечественном культурном пространстве на первое место выходит проблема коммуникации. Раньше заказчиком выступало государство, а базой – крупные промышленные стекольные предприятий. Сегодня – интерьерные стекольные проекты дипломников и выпускников кафедры Художественное стекло так же реализуются в общественных интерьерах, но уже не только за счет государственного финансирования, но и благодаря частной инициативе. Многие проекты отбираются на конкурсной основе. Кафедра активно участвует в международных, всероссийских, региональных выставках конкурсах, симпозиумах, фестивалях художественного стеклоделия.

Дипломные проекты выпускников кафедры, реализуются в материале и часто становятся частью общественных интерьеров. Например, две дипломные работы — витражи в дверные проемы, были выполнены в центр детской реабилитации им. Бакулева и стали частью оформления холла. Также в интерьер центра была выполнена проектная работа по оформлению бассейна.

Ярким этапов в истории кафедры «Художественного стекла» МГХПА им. С.Г. Строганова становится масштабный проект оформления Всероссийского детского центра «Орленок».

Проектирование и интеграция в советский интерьер и архитектуру стиля конструктивизм современных стеклянных арт-объектов вновь возвращает нас к переосмыслению традиций времени расцвета отечественного промышленного искусства.

В 2017 году на кафедре открылось отделение «Реставрация художественного стекла» Магистратура. Так же как и в магистратуре по направлению «Художественное стекло» одной из профилирующих дисциплин является научно-исследовательская работа, т.к. научная реставрация базируется на грамотной атрибуции, технико-технологическом, химическом и искусствоведческом исследовании предметов. Магистры осваивают все направления музейной реставрации: консервацию, научную реставрацию и воссоздание объекта, работая с музейными экспонатами крупных отечественных собраний.

Кафедра «Художественное стекло» МГХПА им. С. Г. Строганова принимает активное участие в масштабном государственном проекте «Московская реставрация исторических памятников». В частности, группа мастеров под руководством заведующего мастерскими Овакимова М. М проводят исследования монументальных витражных полотен павильона «Поволжье» (бывший «Павильон Радиоэлектроники»), являющихся уникальным памятником передовых технологий витражного искусства советского времени. Витражные композиции выполнены из цветного стекла с накладом в технике сборки на латунный профиль и декорированы такими техниками как пескоструйная обработка, алмазная грань и роспись, тем самым добиваясь высокой степени детализации и выразительности изображения, прославляющего советскую архитектуру. Материалы реставрации и исследования витражей существенно дополняют методический фонд реставрационного направления кафедры.

Список литературы

1. Грошкова Л.Г. Живое искусство художественного стекла // Мастера Строгановской школы 1945-2015. К 190-летию МГХПА им. С.Г.Строганова. Коллективная творческая монография в 2-х томах. т. 2. – М., 2015. – С. 79-82.

2. Крамаренко Л. Отечественное декоративное искусство XX века: Очерки. – М., 2003.

3. Сергеев Ю.П. Выполнение художественных изделий из стекла. – М., 1984.

4. Сергеев Ю.П. Стекло…польза и красота. – М.: МГХПУ, 2001.

5. Чистякова О.А. Традиции мастерских ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на кафедре «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова // Пространство ВХУТЕМАС в мировой культуре XX-XXI вв. – М., 2020. – С. 578-579.



Рис. 1. Яшина Ксения Дипломный проект в интерьер МГХПА им. С.Г. Строганова витраж «Солярис». Стекло. Техника — алмазная грань пескоструйная обработка и УФ – склейка. Руководитель — Криволапова Г. А. 2019 г.

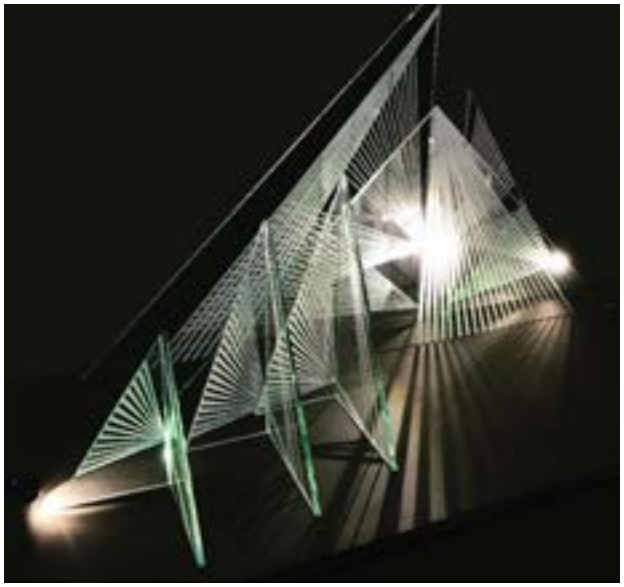


Рис. 2. Лукьянова Евгения. магистратура 1 курс. «Регата» курсовая работа. Руководитель — Чистякова О. А. Материал — листовое стекло 8 мм. Склейка. Способ декорирования — алмазная грань.





Рис. 3. Черных София. Дипломная работа Комплект елочных игрушек «Щелкунчик», выполненных по старинным баварским технологиям (фрагмент). Техника выдувания в форму, роспись. 2019.
Руководитель — Криволапова Г. А.



Рис. 4. Леонтьева Ксения Декоративная обьемно-пространственная композиция «Пробуждение» для Аптекарского огорода г. Москва. Дипломная работа. Руководитель — Афиногентова А.В. 2019 г.

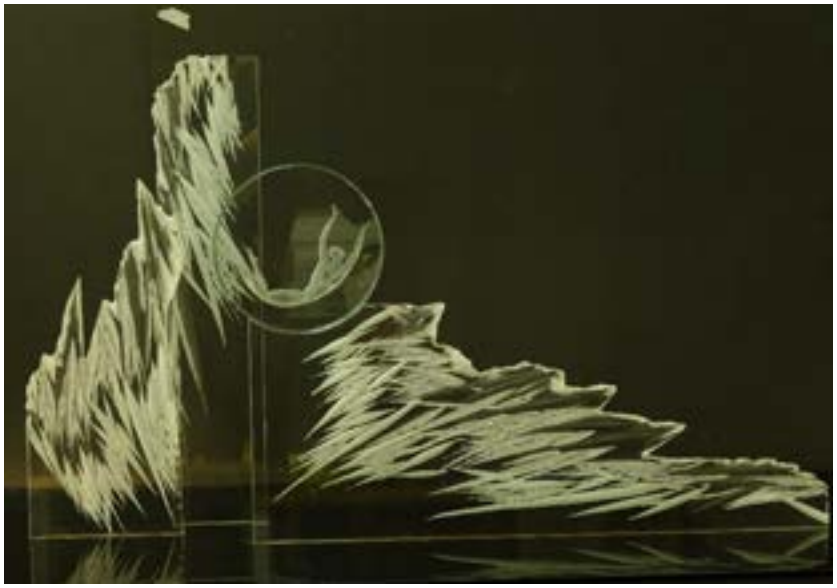


Рис. 5. Варзер Ольга. Дипломная работа «Икар». Руководитель — Чистякова О. А. 2019. Материал — стекло 20 мм. Способ декорирования — гравировка, алмазная грань



Рис. 6. Шикун Алина. Декоративный светильник «Зима». Стекло, дерево, металл. Техника алмазная грань. Руководитель — Афиногентова А.В.. 2019 Выставка дипломных и курсовых работ студентов Строгановской академии к 100-летию Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского. 13 сентября 2019



Рис. 7. Терентьева Алина. Комплект Светильников «Калейдоскоп». Стекло, дерево, металл, фьюзинг, стеклодувная пластика. Руководитель Криволапова Г. А.

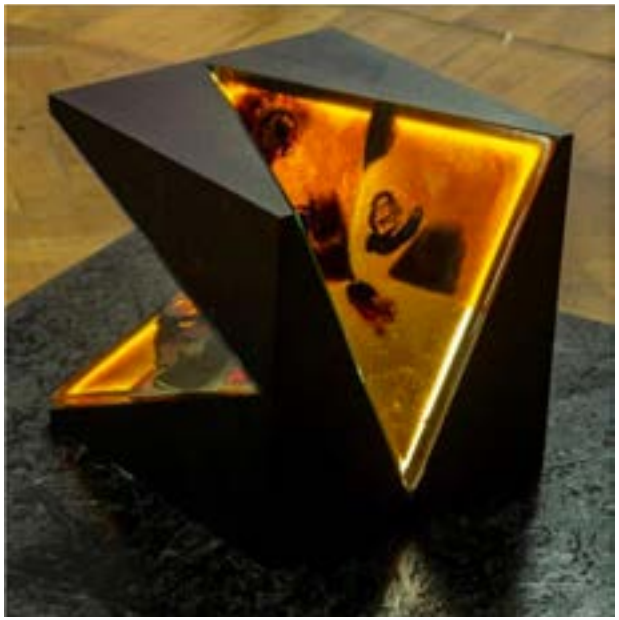


Рис. 8. Ильина Анна. Дипломная работа. Трехчастный модульный светильник «Природа 2.0» (фрагмент) Руководитель Афиногентова А.В.

Роль строгановской школы художественного стекла в развитии отечественного стеклоделия. 1960-1990-е годы

The role of the Stroganov school of art glass in the development of domestic glassmaking. 1960-1990s

Карякина Екатерина Юрьевна

Аспирант, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова.

Kariakina Ekaterina Yuryevna

Graduate student of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).

Аннотация: В статье автор освещает историю образования кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова, рассматривает уникальный подход к организации учебного процесса для раскрытия творческих способностей студентов кафедры, послуживших сложению такого феномена как Строгановская школа стекла. Особое внимание уделено вкладу выпускников – ведущих художников по стеклу в развитие отечественного стеклоделия.

Ключевые слова: кафедра «Художественное стекло», педагоги, Строгановская школа стекла, промышленное стекло, стекольные заводы, архитектурное стекло, витраж, авторское стекло.

Abstract: In the article the author covers the history of the Department "Art glass" MGHPA them. S. G. Stroganov, considering a unique approach to organization of educational process for disclosure of creative abilities of students of the Department was the addition of the phenomenon of the Stroganov school of glass. Special attention is paid to the contribution of graduates – leading glass artists to the development of domestic glassmaking.

Keyword: Department of art glass, teachers, Stroganov school of glass, industrial glass, glass factories, architectural glass, stained glass, author's glass.

Образование кафедры «Художественного стекла» было обусловлено несколькими событиями, одним из которых стал переезд в 1956-ом году Строгановского училища в новое здание на Волоколамском шоссе. До этого училище располагалось в здании на Большой Спасской улице, ранее принадлежавшей школе. Здание было совсем небольшим, где на четырех его этажах располагались учебные помещения, в том числе и мастерские. Такие условия не позволяли ВУЗу иметь большое количество специальностей (1). Не меньшую роль в становлении кафедры сыграла передача

училища сначала в подчинение Министерству высшего образования СССР (1956-ой год), а затем Министерству высшего и среднего специального образования РСФСР. Эти процессы расширили деятельность училища и способствовали открытию новых направлений подготовки студентов и возрождению прошлых (2), характерных для Строгановской школы.

Необходимость создания новой кафедры была обозначена возрождением отечественной промышленности страны после Второй Мировой войны. Многим отраслям были необходимы специалисты, в том числе художники-прикладники для проведения реставрационных работ, где особое внимание требовало витражное искусство, возрождавшееся еще в 1930-х годах. В ряд интересов входило архитектурно-художественное стекло в новостройках Москвы, среди которых были станции Московского метрополитена, строительство Дворца Советов, Московский государственный университет, новые аэровокзалы, высотные здания, выставочные павильоны ВСХР СССР и целый ряд других витражных объектов, нуждавшихся после войны в обновлении и реставрации.(3) Не менее важным было создание новых художественных произведений для общественных, жилых и административных зданий, являвшихся неотъемлемой частью в жизни советского народа.(4)

В конце 1950-х и начале 1960-ых годов, началось массовое жилищное строительство, которое вызвало большой спрос на бытовые предметы. Эта задача стояла перед художественной промышленностью, которая к этому времени уже была практически восстановлена. Новой задачей стало усиление художественной составляющей производства. На стекольных заводах страны стали складываться творческие лаборатории, которые должны были выстраивать художественные процессы на предприятиях. Для их активизации были крайне необходимы профессионально подготовленные кадры.

Так, в 1959-ом году в МВХПУ (б. Строгановское), на базе существовавшей кафедры керамики, было создано отделение художественного стекла,(5) однако свои истоки оно берет намного раньше, с момента организации в 1901-ом году в стенах Императорского Строгановского училища стеклянной мастерской, в которой обучали витражному искусству и росписи по стеклу.

З.Н. Быковым, тогдашним ректором, на кафедру керамики и стекла были приглашены В.А. Васильев (6), который стал заведующим объединенной кафедрой и профессор В.А. Ватагин, преподававший курс анималистической пластики (скульптуры) и консультировавший студентов во время выполнения их работ в материале.

В этот же год была приглашена художница Валентина Петровна Статун, которая стала одним из основателей кафедры стекла. С ее помощью сформировался сильный коллектив профессионалов, в состав которого

вошли художники, технологи и мастера художественного стеклоделия. Первыми преподавателями-художниками стали Г.А. Антонова, С.М. Бескинская, М.Л. Нестеренко, Н.И. Левицкая и А.Г. Ланцетти, несколько лет преподаванию посвятил Б. А. Смирнов (с 1963-1965гг). Значительно подкрепляли сложившиеся состав мастера-технологи: З.П. Эфенди, Н.В. Флерова, с 1966-го И.Г. Французова.

Перед В.П. Статун стояли важные организационные задачи: разработка формирования самого учебного процесса, организация производственных мастерских(7). К 1960-1961-ому году была оборудована большая часть мастерских: стеклодувной, витражной, холодной обработки стекла и химико-технологической лаборатории. Среди первых мастеров, участвовавших в процессе сложения производственных мастерских, были Карл Карлович Ион (мастер по алмазной грани и гравировки), Лев Васильевич Волков (мастер-стеклодув), педагог и мастер по живописи на стекле силикатными красками Наталья Ильинична Левицкая, мастер-витражист Михаил Моисеевич Агеев.

Художниками-педагогами решались задачи по подготовке профессиональных художественных кадров, разработке квалификационных характеристик и программ для их подготовки, отвечающие современным требованиям и нуждам в области стеклоделия. Преподаватели должны были дать студенту не только художественную подготовку, но и привить им организационные способности, экономические и технологические знания. Выпускник должен был уметь руководить художественными отделами на предприятиях, знать технологические особенности промышленного производства, стать полноценным художником с индивидуальным видением и высоким художественным вкусом, владеть навыками проектирования интерьерных объектов, создавать качественные произведения декоративно-прикладного искусства, утилитарные изделия массового тиражирования, вести преподавательскую работу.

Параллельно с узкопрофильными задачами решались и общевузовые проблемы. В это время происходило осмысление значимости профессии художника декоративно-прикладного и промышленного искусства для общества. Тенденции времени выражались в урбанизации пространства с постоянно усложнявшимся предметным насыщением и стремлением стилистическому единству среды. Это требовало от педагогического коллектива училища не только научного подхода к методике преподавания каждой специальности, но и определения общего направления развития учебного заведения.(8)

Большая часть педагогов уже сотрудничала с ведущими стекольными заводами страны, что способствовало быстрому налаживанию прочных

контактов кафедры с производством и решению основных задач, связанных с художественной промышленностью. Укоренилась связь с Дятьковским и Гусевским Хрустальными заводами, стекольным заводом «Красный май» (Тверская обл., г. Вышний Волочек), Киевским заводом художественного стекла, фирмой «Радуга» (г. Львов), Белорусским заводом «Неман», Эстонским заводом «Тарбеклаас» и небольшими артелями Владимирской области как «Красный куст», «Красна Ушна», Иванищевский завод стекла, стекольный завод 1 КДО (Новгородская обл., г. Малая Вишеера). Столь значительные и обширные контакты способствовали полноценному учебному процессу по подготовке будущих художников стекла. Многие выпускники после окончания возвращались на эти производства, где их труд был необходим и востребован. В числе первых выпускников, сегодня известных мастеров промышленного стеклоделия были З.Ф. Чумакова, М.М. Кизлов, Е.И. Вольнова, И.С. Колодин, Ю. Колов, А.С. Курилов, О.И. Гущин, С.А. Коноплев, В.П. Крюков и др. На стекольных заводах ими выполнялась разработка и создание тиражных, мало серийных и подарочных изделий из стекла (рис.1, 2). Благодаря творческим дням выполнялись авторские и уникальные произведения. Так влияние Строгановской кафедры сыграло огромную роль в восстановлении и развитии художественного промышленного стеклоделия с 1960-1995-е годы.

Вклад Строгановских художников и первых педагогов кафедры (окончивших МИПИДИ и ЛВХПУ им. В.И. Мухиной) в область архитектурного стекла не менее широк. Начиная с середины 1960-х годов в интерьерное пространство стали активно входить произведения из стекла, керамики, металла и других материалов. Одной из первых стекольных работ в конкретной архитектурной среде была композиция «Морское дно» (1967) для бара пансионата в Мисхоре, выполненная преподавательницей Г. А. Антоновой в соавторстве с А. Степановой и С. Рязановой (рис. 3). Задача художников состояла в обогащении цветом монохромного интерьера с цементными стенами и создании образа, заложенного в названии бара. Для геометрических проемов в стене была создана импровизационная декоративная пластика, которая состояла из множества разных объектов, выполненных в гутной техники, позволяющей создавать пластичные живые формы. Также Г.А. Антоновой в соавторстве с А. Степановой и С. Рязановой были созданы: декоративная решетка для ресторана гостиницы «Националь» (1967), стекольная композиция «Дары моря» в зале ресторана комплексного сооружения административных помещений «Океан» во Владивостоке (1978) и композиция из стекла в фойе ресторана «Москва» в Сочи (рис. 4).

Художницами Н.И. Левитской и М.Л. Нестеренко (Куриловой) был создан пескоструйный витраж для Государственного хореографического училища при Большом театре (1951г.) (рис. 5). Это был один из первых витражей,

разработанный для конкретной архитектурной среды, в послевоенное время в Москве. Сам витраж был выполнен из бесцветного стекла, а его изобразительная часть была выявлена с помощью графической подачи. Оригинальность работы заключалась в способе реализации идеи посредством сложной техники обработки стекла – травления и пескоструйной обработки.

Очень интересная и перспективная работа в области витражного искусства велась художницей В.П. Статун. В течение всего своего времени преподавания на кафедре она вела плодотворные поиски общих архитектурно-художественных принципов современного витража, изыскание новых приемов и техник его исполнения, раскрыть не использованные ранее возможности этого вида искусства. В ходе многочисленных экспериментов был изобретен оригинальный способ формования литых стекол для витража с помощью универсальной сборно-разборной металлической формы, значительно облегчивший и расширивший реальные возможности введения литого объемного стекла в практику отечественного витража. Этот способ был применен в авторских работах художника, в таких как витраж для магазина-кафе «Пчелка» в Ялте (рис.6) и широко внедрен в учебный процесс, в практику курсовых и дипломных работ студентов, а также в последующие самостоятельные работы этих выпускников. (10) Прямыми последователями В.П. Статун были Г. Окаев, работавший с архитектурным стеклом на своей родине в Ашхабаде (рис. 7) и Г. Завизионный, к авторству которого принадлежит первый в Казахстане витраж «Революция – наше сегодня», выполненный из литого стекла и бетона для вестибюля перед конференц-залом в здании ЦК.

Другим нововведением В.П. Статун в область витража стало применение такого современного материала как алюминий. Ею в содружестве со слесарем-механиком А.П. Тихоновым был изобретена новая техника изготовления витража: сборно-клепочный витраж на основе алюминиевых прутков (рис. 8). Новизну и эффективность новой техники наглядно подтверждает витраж для кинотеатра «Салют», выполненный В. Статун в 1967-ом году. Спроектированный специально по новой технике, этот большой экспериментальный витраж площадью 50м2 был выполнен автором в производственных масштабах на базе комбината декоративно-оформительского искусства Московского отделения Художественного фонда РСФСР.

В начале 1970-х годов к работе с архитектурой обращались многие художники стекла, в этот период было создано огромное количество витражей, декоративных решеток, светильников, фонтанов и других монументальных объектов из стекла для интерьеров больших общественных сооружений. (11) Среди известных деятелей в области архитектурного стекла были Л.А. Фомина и Т.П. Сажин. К знаковым работам авторов

можно отнести декоративные вазы, украшенные венком лепных цветом из голубого сульфидного стекла для вестибюля гостиницы «Россия» в Москве (рис.9), в дальнейшем эта работа послужила источником создания витражной решетки для музея стеклозавода «Красный май» (рис. 10), где мотив лепного цветка стал основным элементом всей композиции. Темы декоративной решетки, увенчанной стекольными цветами, раскрылась в более зрелой форме в работе, созданной для Дворца культуры автозавода им. Лихачева или ЗИЛ (1974-1976) (рис. 11), где художники принимали активное участие в реконструкции всего внутреннего пространства здания. Творческим союзом для этого пространства также были созданы люстры и парные фонтаны из бесцветного хрусталя (рис. 12). Важность этой работы заключалась в том, что художники участвовали в обновлении отделки помещений интерьера одного из лучших сооружений братьев Весниных, благодаря чему здание пережило второе рождение.

Т.П. Сажиным и Л.А. Фоминой было создано огромное количество значимых произведений: художественно-пространственное решение потолка Зала приемов в Посольстве СССР в Париже (разнообразными световыми композициями были украшены зал приемов, банкетный зал и музыкальный салон); Объемно-пространственное решение в стекле освещения Государственной Третьяковской Галереи; Хрустальные Зимние Сады в Резиденции Президента РФ и люстры для Кабинета Президента РФ в Московском Кремле (1990).

Несколько ярких работ в архитектуре выполнили С. М. Бескинская (Люстра в Доме культуры рыбаков г. Севастополь, 1979) (рис. 13), Л.И. Савельева и Ф.М-А. Ибрагимов (Витраж и люстры «Волна» в Доме рыбака г. Севастополь, 1980) (рис. 14), М.С. Якушева, Л.И. Никитина, И.Г. Коржева-Чувельева (совместно с А. Рылеевым) (рис. 15) и др.

Во второй половине 1980-х годов стало зарождаться студийное стекло. Предшествовал формированию нового направления выход декоративного искусства за пределы предметной среды. В 1970-1980-х годах стали появляться новые жанры: стеклопластика, объемно-пространственные композиции, с начала 1980-х годов начался уход художников в «свободное творчество», возникло устремление к индивидуальности самовыражения. Большие многопредметные ансамбли ведущих художников, таких как Б. Смирнов, Г. Антонова, С. Бескинская, Л. Савельева и Ф. Ибрагимов, созданные в границах предметного творчества, привнесли в стекло новое художественное осмысление декоративности, понимание пластической сущности в разных формах выразительности.

Другим важным фактором была включенность в общемировой процесс развития студийного стекла. Впервые российское стекло было представлено на международных выставках, а художники стали участниками симпозиумов.

Одной из ярких работ, где художник отобразил остро индивидуальную метафору пространства сала композиция 1975-го года «Сокольники» Л.И. Савельевой (рис. 16). Тематическая сюжетная линия уступила место художественному языку образных ассоциаций. В дальнейшем авторская графическая лаконичная манера стала знаком мастера, характерной приметой ее творчества.

С жанром стеклопластики активно работал известный творческий союз Т.П. Сажина и Л.А. Фоминой. Первые работы в этом жанре были созданы в конце 1980-х – начале 1990-х годов. Серия стекольных рельефов «Амфоры» (рис. 17), «Рыбы», «Скрипки», созданные из простого технического стекла, были по своей сути новы и оригинальны. Тщательная проработка форм, живость ручной лепки преобразили этот материал в образцы совершенной художественно-образной пластики.

Особенным направлением является работа с оптическим стеклом, где основным приемом было шлифование, полировка поверхности геометрических форм при котором возникали оптические эффекты, внутренний структурный декор, свой особой микромир, наполненный светом и воздухом. Оптическое стекло в силу своих физических свойств предполагает полную отстраненность от утилитарного предназначения и предоставляет художнику возможность работать с чистыми абстрактными формами. В отечественном стеклоделии не было традиций в этом жанре. Начало ему положили Н.В. Урядова, М.Ю. Лисицына и О.А. Победова (рис. 10).(12).

Строгановская школа стекла неотделима от традиций, в ней достаточно сильно развита преемственность поколений. Многие выпускники возвращались на родную кафедру в качестве мастеров и художников, продолжая дело своих наставников. Одними из первых стали Юрий Петрович Сергеев, развивший стеклодувное дело, начало которому положил первый стеклодув кафедры Л.В. Волков. Мария Семеновна Якушева продолжила методическую работу В.П. Статун в области витражного искусства и работу с химическим травлением стекла, которому научилась у мастера Н. В. Флеровой, Людмила Ивановна Никитина, учила широте восприятия материала и монументальному размаху при решении поставленных задач. Продолжателями традиций стали М.Ю. Девяткина, Е.Н. Алексеева, А.С. Осипова, позднее Ю.Н. Мерзликина, Е.В. Ярошенко, А.А. Ширинская, А.А. Бутина, Е.А. Шушлякова, О.А. Чистякова, Г.А. Криволапова, А.В. Афиногентова, которые привнесли новый, свежий и современный взгляд на художественное стекло.

Существенно вклад преподавателей в постановку учебного процесса на кафедре дополнила их научная работа. Было издано много фундаментальных изданий, посвященных истории и технологии художественного стеклоделия. Особый вклад в теоретическое развитие внесли Л. Г.

Грошкова, Ю. П. Сергеев, М. Л. Нестеренко и А. Г. Ланцетти, Ф. М-А. Ибрагимов, М. С. Якушева. Были изданы такие книги как «Древнее и античное стеклоделие» (2015), «Художественное стекло Финляндии 1930-1970-х годов» (2006), «Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стеклоделия» (2013) автором Л. Г. Грошковой; в соавторстве с Ф. М-А. Ибрагимовым была издана книга «Искусство гравировки стекла» (2013). Ф. Ибрагимов подготовил и издал книги «Рисунки разных лет», «Авторское стекло России 1990-2015 гг.» (2016), небольшим тиражом вышла книга Ю. П. Сергеева «Стекло.. и польза, и краса», «Выполнение художественных изделий из стекла» (1984). М. Л. Нестеренко совместно с технологом А. Г. Ланцетти издали книгу «Изготовление художественного стекла» (1987). М. С. Якушева издала книги на основе авторского методического курса: «Искусство витража. Принципы построения композиции» (2011), «Трансформация природного мотива в орнаментальную декоративную форму» (2009), «Изображение птицы в декоративно-прикладном искусстве. Трансформация» (2012). Среди молодых специалистов в области искусствоведения наиболее ярко выделяется Л. А. Аль-Нуман, ею в соавторстве с А. Глазковым была опубликована книга «Витраж в архитектуре» (2006).

Кафедра художественного стекла воспитала целую плеяду талантливых художников, мастеров стекла и искусствоведов, многие из которых стали известны не только в России, но и за рубежом. Огромное влияние Строгановской школы сказывалось во всех отраслях отечественного художественного стеклоделия. Востребованность кафедры при выборе образования выходит далеко за пределы страны. Кафедра стекла подготовила специалистов из Китая, Вьетнама, Болгарии, Йемена, Кубы, Эстонии, Туркменистана, некоторые из которых состоялись как художники по стеклу в своей родной стране.

ПЕРВЫЙ СОСТАВ КАФЕДРЫ.

ХУДОЖНИКИ:

1. Статун Валентина Петровна (12.02.1925 -) г. Новороссийск

Основатель кафедры Художественного стекла в МВХПУ (б. Строгановское), член Союза художников СССР (1957), член Московского союза художников (секция художников монументально-декоративного искусства).

Участник художественных выставок с 1953-го года. Экспонент выставки советского изобразительного искусства в Австрии (1963).

В 1947-ом году поступила в МИПИДИ.

В 1953-ем году – окончила ЛВХПУ им. В. И. Мухиной на факультете архитектурно-художественной керамики, стекла и пластмасс.

С 1958-1959-ый год преподаватель кафедры академической живописи МВХПУ (б. Строганова).

В 1959-ом году – окончила аспирантуру в МВХПУ (б. Строгановском) по кафедре монументально-декоративной живописи. Тема диссертации: «Витраж как одна из форм монументальной живописи» (не закончена).

С 1958-го года преподаватель кафедры академической живописи МВХПУ (б. Строганова).

С 1959-1972-ой год – педагог кафедры художественного стекла. В. П. Статун была разработана авторская методика по преподаванию проектирования витражей.

2. Антонова Галина Александровна (1926-2002)

Заслуженный художник РСФСР (1970), Член Союза художников СССР (1957), Член правления Московской организации Союза художников РСФСР, Член комиссии по декоративно-прикладному искусству Союза художников СССР и РСФСР, депутатом Московского городского совета (1963).

В 1946-ом году поступила в МИПИДИ (Московский институт прикладного и декоративного искусства).

В 1953-ем году защитила дипломную работу с сервизом из хрусталя «Весна» в ЛВХПУ (Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной).

С 1962-2000-ый год работала в МВХПУ (б. Строгановское) на кафедре «Художественного стекла».

С 1969-го года – доцент кафедры художественного стекла.

3. Бескинская Светлана Михайловна (1930 -1986) г. Орша

Художник по стеклу, педагог, Заслуженный художник РСФСР (1968).

В 1948-ом году поступила в МИПИДИ.

В 1954-ом году окончила ЛВХПУ им. В. И. Мухиной.

С 1961-1968-ый год преподавала на кафедре «Художественной керамики и стекла» в МВХПУ (б. Строгановское).

4. Левицкая Наталья Ильинична (07.02.1920-2000) ст. Абинская, Краснодарского края.

Художник декоративно-прикладного искусства, педагог, художник К.П.И. Московского отдела ХФ РСФСР.

В 1951-ом году окончила МИПИДИ, факультет художественной обработки стекла и пластмассы.

С 1961-1986-ый год педагог кафедры «Художественной керамики и стекла» в МВХПУ (б. Строгановское). Специализировалась по холодной обработке стекла (Шлифование, гранение, алмазная грань и гравировка), росписи (живописи) по стеклу. Вела для студентов производственную практику на заводах.

5. Нестеренко Марина Леонидовна (18.03.1920-1999) г. Москва

Художник по стеклу, педагог, искусствовед, технолог.

В 1951-ом году окончила МИПИДИ, факультет художественной обработки стекла и пластмассы.

С 1953-1963-ый год – художник Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП).

В 1961-ом году окончила аспирантуру при НИИХП.

С 1963-1999-ый год преподавала на кафедре «Художественной керамики и стекла» в МГХПУ им. С. Г. Строганова. Ею был разработан авторский курс по дисциплине «История художественного стекла». Вела методическую работу на кафедре «Истории искусства». С 1979-го года доцент кафедры, с 1989-го года профессор кафедры.

В 1973-ем году М. Л. Нестеренко совместно с А. Г. Ланцетти защитили 1-ое издание учебника «Изготовление художественного стекла». В 1987-ом году учебник был переиздан. На ВДНХ СССР (павильон «Народное образование») книга получила бронзовую медаль.

В 1975-ом году защитила диссертацию «Русское гутное стекло».

Входила в состав Специализированного Ученого совета при МГХПУ им. С. Г. Строганова, была официальным оппонентом на защите диссертаций.

6. Смирнов Борис Александрович (14.03.1903-1986) г.Санкт-Петербург

Архитектор, художник декоративно-прикладного искусства (керамика, стекло, пластмасса и др.), живописец, график, Заслуженный художник РСФСР (1968).

В 1920-ом году закончил школу и поступил на архитектурный факультет Ленинградского ВХУТЕИНа в класс И. А. Фомина (1920–1928).

С 1952-1963-ий год преподавал в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, где его учениками были Г. А. Антонова, С. М. Бескинская, А. М. Остроумов и др.

С 1963-1965-ый год преподавал в МВХПУ (б. Строгановское).

7. Сергеев Юрий Петрович (1934-2002)

Художник по стеклу, кандидат искусствоведения, Член союза художников СССР.

Ю.П. Сергеев, являясь членом целого ряда Всесоюзных художественных Советов, принимал активное участие в общественно-художественной жизни страны. Член КПСС - он неоднократно избирался секретарем партийной организации, председателем профкома Строгановского училища.

В 1960-ом году окончил Палехское художественное училище им. Горького.

В 1966-ом году – с отличием окончил МВХПУ (б. Строгановское).

С 1966-2002-ый год преподавал в МВХПУ (б. Строгановское), ныне МГХПА им. С. Г. Строганова.

В 1970-ом году окончил аспирантуру при училище. Защитил кандидатскую диссертацию на тему «

В 1976 г. Ю. Сергеев был утвержден в звании доцента, в 1986 г. – в звании профессора.

С 1980 (2)-2002-ой год – заведующий кафедрой стекла и керамики МВХПУ.

8. Якушева Мария Семеновна (05.12.1936) Бежицы, Брянской обл

В 1961-ом году окончила Палехское художественное училище лаковой миниатюры.

В 1967-ом году окончила МВХПУ (б. Строгановское).

В 1970-ом году окончила аспирантуру при МВХПУ (б. Строгановское).

С 1970-2016-ый год преподавала на кафедре художественной керамике и стекла в МВХПУ (б. Строгановское). Вела специальные дисциплины «Художественное проектирование», «Производственное обучение», «Основы орнамента», «Искусство витража».

В 1989-ом году – присвоен патент на изобретение «Способ изготовления полого стеклоизделия с ручкой» в соавторстве со студентом В.А. Лобовым.

В 1991-ом году звание доцента.

В 2000-ом году звание профессора.

9. Савельева Любовь Ивановна (14.01.1940) Москва

Художник по стеклу, керамике, Член союза художников СССР (1970), заслуженный художник РФ (1996), Народный художник РФ (2010), Член Международной ассоциации художников стекла Америки (1988), член-корреспондент Академии Художеств (1990), Действительный член Академии менеджмента в образовании и культуре (1999), Действительной член академии художеств (2001), академик-секретарь Отделения декоративно-прикладного искусства АХ (2003).

В 1966-ом году окончила МВХПУ (б. Строгановское)

С 1969-2014-ый год – преподавала в Московском высшем художественно-промышленном училище (МВХПУ). С 1997 года профессор МГХПУ им. С. Г. Строганова.

С 1974-1978-ой год – художник на заводе «Красный май» в Вышнем Волочке, Тверской обл.

ТЕХНОЛОГИ:

1. Александр Георгиевич Ланцетти (27.11.1938) г. Москва

В 1959-ом году окончил Московский Химико-технологический институт им. Д.И. Менделеева, факультет «Технология силикатов»

В 1960-ом году был приглашен на преподавательскую деятельность в Московское художественно-промышленное училище (б. Строгановское).

А.Г. Ланцетти руководил работой кружка СНО (Студенческое научное общество) при кафедре керамики и стекла, где вместе со студентами вел плодотворную творческую и экспериментальную деятельность в области стекла. Создал авторскую методику преподавания по дисциплинам: «Технология художественного стекла», «Конструирование», «Экономика и организация производства».

В 1972-ом году А.Г. Ланцетти совместно с М.Л. Нестеренко создали фундаментальное издание «Изготовление художественного стекла».

В 1973-ем году А.Г. Ланцетти и М.Л. Нестеренко защитили первое издание учебника «Изготовление художественного стекло». В 1976-ом году получил звание кандидата искусствоведения.

В 1979 (1982)-ом году Александр Георгиевич Ланцетти прекращает свою педагогическую деятельность в МВХПУ (б. Строгановское) и переходит работать в НИИ Стекла.

2. Французова Ирина Геннадиевна. (27.01.1941) г.Иваново

В сентябре 1962-го года поступила на должность лаборанта кафедры «Художественной керамики и стекла» МВХПУ (б. Строгановское).

В 1966-ом году окончила вечернее отделение Московского химико-технологического института им. Д.И. Менделеева по специальности «Технология керамики и огнеупоров».

18 октября 1966-го года была зачислена на должность преподавателя кафедры «художественной керамики и стекла».

С 1966-2012-е годы преподавала «Конструирование» и «Технологию художественной керамики».

С 1979-2012-е годы, после повышения квалификации преподавала «Конструирование» и «Технологию художественного стекла».

С 1966-1986 (?)-ый год – ученый секретарь кафедры.

В 1974-ом году была присвоена должность старшего преподавателя.

В 1987-ом году доцент кафедры.

В 2003-ем году профессор кафедры.

Руководила работой студентов керамики по линии студенческого научного общества (СНО).

3. Флёрова Надежда Владимировна (10.08.1912-?) г. Москва

С 1939-1948-ой году училась в МИПИДИ, на факультете стекла и пластмасс.

Вела специальный цикл художественного стеклоделия в МИПИДИ.

Состояла во Всероссийском союзе кооперативных товариществ.

С 1964-1967-ой год – технолог кафедры «Художественной керамики и стекла». Владела техникой химического травления.

Н. В. Флеровой для ОПМ (отделение подготовки мастеров) отделения стекла был разработана программа по материалу и по обмеру изделий.

4. Эффенди Зинаида Петровна (02.10.1912 - ?) г. Москва

В 1930-ом году окончила Лосиноостровские государственные специальные химические курсы. Г. Мытищи.

С 1948-1958-ой год – лаборант, старший аборант кафедры физико-математических дисциплин МВХПУ (б. Строгановское).

С 1958-го года – старший лаборант кафедры архитектурно-декоративной скульптуры для работы в лаборатории художественной керамики.

С 1962-1969-ый год – технолог, старший лаборант на кафедре керамики и стекла. Руководила работой с печами для обжига керамических изделий. Помогала создавать керамические формы Г.Е. Лукичу.

МАСТЕРА:

1. Ион Карл Карлович (25.06.1911 - ?) г. Лангенталь, Швейцария.

С 1960-1975-ый год – мастер гравировки и алмазной грани.

Образование: среднее.

2. Волков Лев Васильевич (06.12.1926 - ?) г. Москва

С 1960-1977-ой год – мастер-стеклодув, и.о. заведующего мастерскими факультета монументально-декоративного и прикладного искусства.

Образование: неполное среднее.

3. Михаил Моисеевич Агеев (1927).

С 1961-го года зав.мастерской холодной обработки стекла. Мастер-витражист.

Образование: среднее.

4. Юнг Валентин Сергеевич (11.11.1931). г. Москва

С 1966-1995(7) – мастер производсвенного обучения, с 1970-го года преподаватель практических занятий по витражному искусству. Стекловар, мастер алмазной грани.

Образование: среднее.

5. Тихонов Николай Павлович (24.10.1928) Киржачский район, Владимирская обл.

С 1964-1969-вй год – техник, мастер производственного обучения витражной мастерской, заведующий мастерскими художественной керамики и стекла.

Образование: Московское художественно-ремесленное училище №41, мастер художественной обработки стекла (1942-1946).

Список литературы

1. Вихарева Н. И. Классика русского дизайна. Рождение новой профессии. – М., 2006.
2. Голубева О. Л. Строгановская школа композиции. – М., 2005.
3. Ибрагимов Ф. М-А. Авторское стекло России 1990-2015 гг. – 2016.
4. Казакова Л. В. Декоративное стекло в советской архитектуре. – М., 1980.
5. Казакова Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. Пинакотека. – М., 2007.
6. Московское Высшее художественно-промышленное училище. Проспект. – М., 1965.
7. Нестеренко М. Л., Ланцетти А. Г. Изготовление художественного стекла. Высшая школа. – М., 1987 г.
8. Сергеев Ю. П. Ода стеклу // Юный художник, 1999, №1.

Примечания

1. Павловская М. В. Строгановское стекло: опыт выявления стилистической линии. 1960-2010-е годы.
2. Были возобновлены такие специализации как «художественная керамика», «художественное стекло», «художественное оформление тканей и изделий из них».
3. В. П. Статун. Историческая справка о витражном искусстве художников Москвы. 1 Всесоюзный семинар по проблемам советского витражного искусства (14 – 25 октября 1978-го года), Сборник материалов, – М., 1980г.
4. Московское Высшее художественно-промышленное училище. Проспект – М., 1965.
5. Первая кафедра стекла и пластмасс была создана в 1952-ом году в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. Заведующим был художник Б. А. Смирнов.
6. С 1955-1963-е годы В. А. Васильев был заведующим кафедры «Художественной керамики и стекла».
7. Грошкова Л. Г. Живое искусство художественного стекла // Мастера Строгановской школы, том 2., – М., 2016.
8. Голубева О. Л. Строгановская школа композиции, М., 2005.
9. Авторское свидетельство №196261 с приоритетом от 20.12.1965-го года.
10. Нестеренко М.Л., Ланцетти А.Г. Изготовление художественного стекла, М.: Высшая школа, 1987., с. 278.
11. Казакова Л. В. Декоративное стекло в советской архитектуре, 1989.
12. Ибрагимов Ф. М-А. Авторское стекло России 1990-2015гг., 2016.



Рис. 1. М.М. Кизлов. Десертный набор «Молодежный», 1985



Рис. 2. А.С. Курилов. Набор «Хлебосольный», 1970



Рис. 3. Г.А. Антонова, А.Я. Степанова, С.Г. Рязанова. Декоративная композиция «Морское дно»,1967

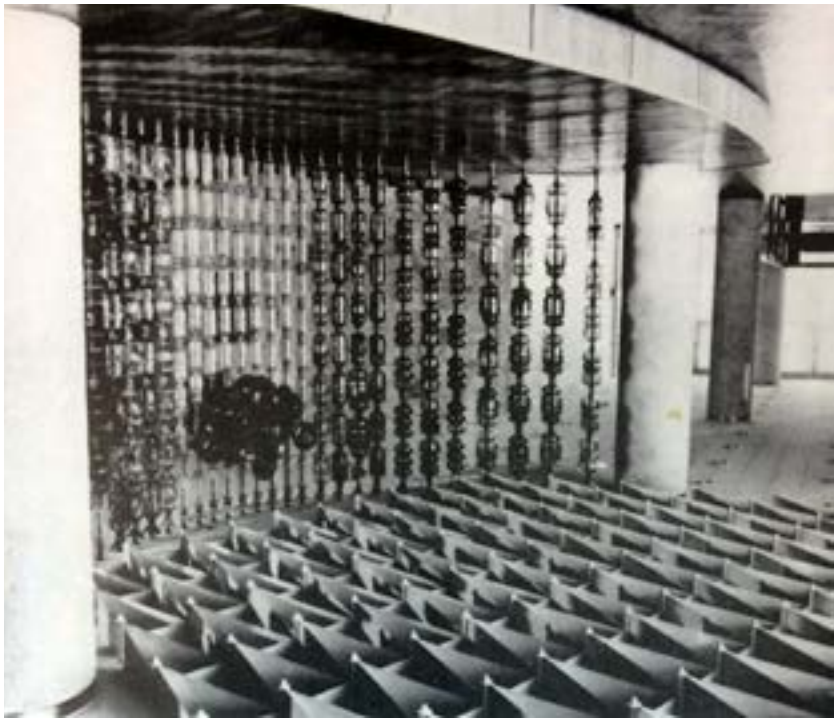


Рис. 4. Г. А. Антонова, А.Я. Степанова, С.Г. Рязанова. Композиция в ресторане гостиницы «Москва» в Сочи



Рис. 5. М.Л. Нестеренко (Курилова), Н.И. Левитская. Пескоструйный Витраж для хореографического училища при Большом театре в Москве,1951



Рис. 8. В.П. Статун. Витражи в Национальном исследовательском институте, Большой Трехсвятительский переулок д.3





Рис. 6. В.П. Статун. Фрагмент витража «Пчелка». г.Ялта, 1964

Рис. 7. Г.И. Окаев. Фрагмент витража «Советская Туркмения»,1967



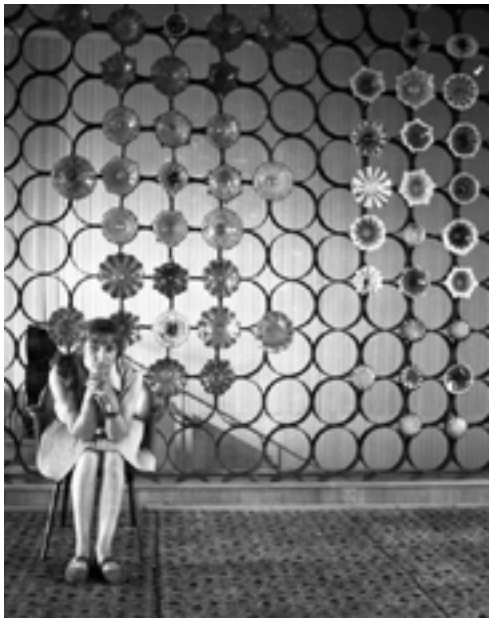


Рис. 9. Т.П. Сажин, Л.А. Фомина. Ваза в вестибюле гостиницы «Россия» в Москве, 1967

Рис. 10. Л.А. Фомина. Декоративная решетка для музея стеклозавода «Красный май».в вестибюле гостиницы «Россия» в Москве, 1967



Рис. 11. Т.П. Сажин, Л. А. Фомина. Декоративная решетка для Дворца культуры автозавода им. Лихачева, 1974-1976



Рис. 12. Т.П. Сажин, Л.А. Фомина. Парный фонтан для Дворца культуры автозавода им. Лихачева, 1974-1976



Рис. 13. С.М. Бескинская. Люстра в Доме культуры рыбаков, г. Севастополь



Рис. 14. Л.И. Савельева, Ф. М-А. Ибрагимов. Витраж «Волна» для Дома культуры рыбаков, г. Севастополь,1980



Рис. 15. И. Г. Коржева-Чувельева. Композиция для Дворца культуры в г. Бобруйске. Холл оформлен скульптурами из металла, зеркала и стекла, 1989



Рис. 16. Л.И. Савельева. Композиция «Сокольники», 1975



Рис. 17. Т. П. Сажин, Л. А.Фомина. Декоративная пластика «Амфоры», 1989



Рис. 18. О. А. Победова. Композиция из оптического стекла

Витражи Древней Руси: историографические традиции и археологические реалии

Stained glasses of Rus': historiographical tradition and archaeological reality

Столярова Екатерина Карленовна
Ст. преподаватель кафедры археологии исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, кандидат исторических наук, доцент.
Москва, Россия.
kath.stoliarova@gmail.com

Stolyarova Ekaterina Karlenovna
Senior Lecturer of the Department of Archaeology, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, PhD, Associate Professor.
Moscow Russia.
kath.stoliarova@gmail.com

Аннотация: Присутствие витражных стекол в домонгольских городских слоях необычно, если принять во внимание, что с середины прошлого века в отечественной историографии была принята точка зрения о том, что окна древнерусских храмов не украшались витражами. Однако изучение публикаций показало, что на сегодняшний день имеется довольно представительная коллекция витражных стекол, датируемых в основном XII – первой половиной XIII в., происходящих из городов, в большинстве своем являющихся столицами земель, княжеств или уделов. Среди них: Владимир, Суздаль, Ярославль, Дмитров, Новгород, Смоленск, Киев, Чернигов, Галич, Полоцк, Гродно, Старая Рязань. Большинство находок витражных стекол обнаружено при исследовании культовых построек. Кроме того, имеются летописные сведения Ипатьевской летописи об украшенных витражами окнах в церкви Иоанна Златоуста в г. Холме (ныне г. Хелм, Польша). Все это позволяет высказать предположение, что украшение витражами древнерусских построек, главным образом храмов, было делом нередким, а, возможно, и обычным.

Ключевые слова: витражи, Древняя Русь, домонгольский период, древнерусские храмы, археологические находки, химический состав.

Abstract: Until recently it wasn't believed that Rus'ian churches were glazed with stained glass. Despite this, there is a representative collection of such glass fragments from Rus'ian cities which were the capitals of principalities or domains – Vladimir, Suzdal, Yaroslavl, Dmitrov, Novgorod, Smolensk, Kiev, Chernigov, Galich, Polotsk, Grodno, and Stayara Ryazan. The vast majority of these glass fragments were excavated during research

into churches. In addition, there are manuscript references to the use of stained glass in the decoration of the Church of St John the Baptist at Holm (the modern town of Chelm, Poland). All this enables us to surmise that the use of stained glass in the windows of Rus'ian churches was not an unusual occurrence, but in fact normal practice.

Key words: stained glass, Rus', pre-Mongolian period, Rus'ian churches, archeological finds, chemical composition.

Общепризнана точка зрения о том, что в древнерусском культовом зодчестве витражей не было. Основой этого положения, несомненно, является отсутствие фактов использования витражных композиций в сохранившихся до наших дней храмах того времени. В качестве причин, препятствующих развитию этого вида искусства на Руси, называют пространственную организацию храма и обстановку православного богослужения отличные от католических. Считается, что внутреннее церковное пространство, украшенное фресками и мозаикой, не нуждалось в цветных окнах с фигуративной росписью, которые уменьшали бы выразительную силу настенной живописи. Кроме того, в восточно-христианской традиции выполнение икон на стекле находилось под запретом.

Поддерживая эту точку зрения, известный московский археолог А.В. Арциховский указывал, что узкие окна древнерусских церквей в витражных стеклах не нуждались, этого не требовал и художественный стиль [1, с. 231]. Не повлияло на это мнение и известное исследователю сведение Ипатьевской летописи об украшенных витражами трех окнах в церкви Иоанна Златоуста, построенной Даниилом Галицким в 1259 г. в городе Холме (г. Хелм, Польша) [1, с. 231]. Этот факт рассматривался как единичный и потому уникальный.

Таким образом, с середины прошлого века в археологической литературе не подвергался сомнению тот факт, что витражи в строительной практике Древней Руси были скорее исключением, чем правилом. Имеющиеся в распоряжении археологов находки витражных стекол в древнерусских городских слоях в каждом конкретном случае рассматривались как редкие и случайные. Однако данные о таких находках, собранные в совокупности, производят значительное впечатление и позволяют говорить об обратном.

В литературе нам удалось найти сведения о цветных стеклах, в некоторых случаях украшенных росписью шварцлотом или цветными эмалями, из девяти городов Древней Руси. Среди них фрагмент стекла, найденного Н.Н. Ворониным в 1937 г. в ходе раскопок фундаментов ворот Владимирского детинца, построенных вместе с надвратной церковью Иоакима и Анны в конце XII в. [12, с. 150, рис. 1, *3*; 14, с. 129, рис. 80, *2*]. На

стекло толщиной 0,3 см серой краской в технике негативной росписи нанесено изображение четырехконечного креста с круглым средокрестием и круглыми же завершениями ветвей, между которыми помещены четырехконечные розетки. Сохранившиеся края обработаны ретушью.

В эти же годы (1937–1938 гг.) при раскопках З. Дурчевским Нижней церкви XII в. в Гродно были найдены 4 фрагмента витражных стекол. [7, с. 91, рис. 8, *7*; 10, с. 70, рис. 93, 95]. Они окрашены в желто-зеленый цвет и имеют роспись серой краской в виде кругов, точек, линий и завитков. У трех фрагментов силуэты серого цвета расположены на желто-зеленом фоне, четвертый выполнен в технике негативной росписи.

Коллекция фрагментов цветных витражных стекол была обнаружена в 1951 г. при исследованиях на Подоле древнего Галича в урочище Церковыска. Стекла имели растительный декор, выполненный росписью в желтых, зеленых и коричневых тонах [5, с. 25, 29]. Находки были атрибутированы как украшение окон жилого, предположительно боярского дома XII в. Заметим, однако, что на территории галичского Подола известны остатки двух каменных церквей, одна из которых – Благовещенская – находилась в этом же урочище [5, с. 24].

В том же 1951 г. при раскопках В.А. Богусевичем стеклоделательной мастерской XI в. на территории Киево-Печерской Лавры был обнаружен фрагмент плоского фиолетового стекла. Он до сих пор не опубликован, хотя результат анализа его химического состава был представлен в 1956 г. М.А. Безбородовым в специальной работе, посвященной стеклоделию Древней Руси [2, с. 227–228, табл. 29, № 138].

В 1949–1954 гг. в ходе работ Н.В. Холостенко по исследованию Успенского собора (конец XI – начало XII в.) Елецкого монастыря в Чернигове было обнаружено большое количество фрагментов витражного стекла [18, с. 57; 19, с. 36, 37]. Там же были найдены фрагменты рамочек из меди и кусочки сплавившегося свинца. Часть находок выполнена из стекла интенсивно окрашенного в желтый, бутылочный, синий, голубой, розовый, лиловый и красно-коричневый цвета с крупной росписью в виде черных силуэтов на цветном фоне или цветных изображений на черном фоне [19, табл. II], а часть – из бледно окрашенного стекла желтоватого, розоватого и голубовато-зеленого цветов с изящно выполненными силуэтными растительными мотивами на черном фоне с тонкой проработкой рисунка и фонов, рассчитанные на близкое обозрение. Для сохранения впечатления прозрачности витража и выявления цвета стекла черный фон покрыт гравированным мелким узором в виде S-видных элементов и тонкой диагональной штриховкой [19, табл. I]. Первый тип стекол найден в слое ниже амвона XVII в. Их форма – круглая с дополнительными вставками

– является обычной для древнерусских оконниц. Поэтому эти стекла, вероятно, заполняли окна барабана главы. Стекла второго типа найдены на месте древней алтарной преграды, что позволило автору исследований предположить их использование для ее украшения. Схожий способ украшения алтарной преграды стеклом был выявлен при раскопках Нижней церкви в Гродно (раскопки И. Иодковского в 1932–1933 гг., З. Дурчевского в 1937–1938 гг.) [4, с. 114–119]. Найденные там небольшие плоско-выпуклые вставки круглой, овальной, прямоугольной и ромбической форм из непрозрачного стекла обрамлялись в медные обоймицы и вместе с гравированными медными пластинами крепились на алтарную преграду.

Новгородскую находку витражного стекла, происходящую из слоев середины XIV в. (раскопки 1957 г.), А.В. Арциховский считал принадлежностью боярского терема. Оно имело почти квадратную форму (ширина 2,5 см, высота 2,8 см) и толщину 0,45 см. На стекло в технике негативной росписи нанесено изображение четырехлепестковой розетки синего цвета на черном фоне [1, с. 231, рис. 2, *2*].

Три фрагмента витражного стекла были найдены в Полоцке. Два из них – синего цвета без росписи – происходят из раскопок М.К. Каргера 1967 г. на Верхнем замке, обнаруживших к северу от Софийского собора, на княжьем дворе руины храма XII в. [9, с. 203; 10, с. 70, рис. 96]. Третий фрагмент с нанесенными коричневой краской изогнутыми линиями и завитками на фоне желто-зеленого стекла был обнаружен в ходе работ Г.В. Штыхова 1975–1980 гг. [11, рис. XVII].

Увеличилось число владимирских находок. Раскопки М.Е. Родиной 1993 г. в «Мономаховом городе» на территории княжеского двора Всеволода дали 9 экземпляров [12, с. 149, рис. 1, *1, 2*; 14, с. 129–130, рис. 80, *1*]. Семь из них (3 бесцветных, 2 желтых, 1 синий, у одного цвет не установлен) толщиной 0,35–0,45 см имеют роспись серой краской. Два других стекла зеленого цвета, более тонкие, толщиной 0,2–0,25 см, одно из которых украшено нанесенным такой же серой краской бордюром из кругов, обрамленных линиями. Сохранившиеся края у всех витражей обработаны ретушью. М.Е. Родина связывает все указанные находки с двумя деревянными постройками домонгольского времени, которые, судя по составу инвентаря, принадлежали людям состоятельным. Еще два фрагмента найдены в ходе раскопок «Ветчаного города» в слоях домонгольского времени одной из усадеб, поблизости от которой предположительно располагалась церковь (работы Ю.Э. Жарнова 1993 г., продолженные в 2007 г.) [6, с. 89; 14, с. 130]. Есть находки цветных плоских стекол в «Новом городе» (работы Т.Ф. Мухиной и др.), одно из которых, найденное в отложениях второй половины XIII – первой половины XIV в., украшено разноцветными фестонами [8, с. 73, 74, рис. 6, *4*; 14, с.

130]. Кроме того, при раскопках собора Рождественского монастыря Владимира обнаружена часть свинцового переплета [14, с. 130].

Четыре витражных стекла найдены в кремле Суздаля [12, с. 149, рис. 1, *4–6*; 14, с. 129]. Одно из них – толстое (0,4 см) треугольной формы, утратившее первоначальный цвет и прозрачность – отнесено к рубежу XIV–XV в. Оно украшено выполненным серой краской бордюром из точек, заключенным в линейную рамку, и треугольником в технике негативной росписи. Остальные стекла обнаружены в переотложенном слое. Два из них тонкие (0,25 см), одно – бесцветное, в виде половины полумесяца, другое – оливковое трапециевидное. Четвертое стекло толстое (0,4 см) зеленого цвета, по форме напоминает язычок пламени. Сохранившиеся края витражей обработаны ретушью. Единичность находок и их территориальная разбросанность не дали возможность автору публикации судить о месте применения суздальских витражных стекол.

Коллекция витражных стекол была найдена при исследовании в 1999–2004 гг. Борисоглебской церкви XII в. в Старой Рязани [3, с. 144, рис. 26]. Это темно-красные и темно-коричневые стекла с бордюрами из линий и растительным орнаментом. Одно из них имеет выполненную золотом надпись «ѡа(гиос) коуз[ма]» [13, с. 214, 215, рис. 3].

Кроме сведений, почерпнутых из публикаций, мы также учли находки из археологических исследований ИА РАН последних лет. Одной из них является фрагмент цветного круглого оконного стекла диаметром 11 см, найденного в 2003 г. на территории кремля Дмитрова в домонгольском слое (рис. 1). Мы связали эту находку с находившейся поблизости домонгольской Дмитриевской церковью [16, с. 211–245].

Еще три витражных стекла (рис. 2) были обнаружены в 2005 и 2008 гг. на территории кремля Ярославля в слоях первой половины XIII в. [17, с. 210–226]. Во всех трех случаях они найдены целыми. Одно из них прямоугольное, два других имеют форму сектора с вогнутыми сторонами. Края витражей обработаны ретушью. Толщина стекол составляет 0,35 см. Высота прямоугольного стекла 3–3,4 см, ширина 4,2–4,3 см. Диаметр круга, частью которого являются стекла в форме сектора, 27 см. Изготовлены витражи из стекла желто-зеленого цвета и расписаны темно-коричневой краской, по-видимому, шварцлотом. На прямоугольном витраже помещено выполненное в технике негативной росписи изображение равноконечного креста с круглым средокрестием и круглыми завершениями ветвей, между которыми наклонно размещены четыре овала с заостренными концами (стилизованные листья?). Вдоль двух коротких сторон прямоугольника размещены линии, которые, вероятно, имели продолжение на соседних стеклах и образовывали рамку. На двух других ярославских витражных стеклах в центре

помещены выполненные темно-коричневой краской ряды параллельных линий, а края отделаны такого же цвета бордюрами из растительных элементов. Характер изображений на стеклах, а также наличие рамки на прямоугольном стекле позволяет предположить, что все три витражных стекла, вероятно, могли быть предназначены для орнаментальных обрамлений каких-то изображений прямоугольной и круглой формы соответственно. Единственным каменным строением этого времени в Ярославле был Успенский собор, заложенный согласно летописным сведениям в 1215 г. князем Константином Ростовским. По-видимому, найденные витражные стекла были связаны именно с этим собором [21, с. 143–148].

Последняя по времени находка витражных стекол была сделана в 2018 г. в Смоленске на территории Заднепровского посада. Там, при исследовании участка, расположенного вблизи правого берега р. Днепра, в слоях второй половины XII – начала XIII в. обнаружены плоские круглые оконницы бледно-желтого, бирюзового, фиолетового, коричневого цветов диаметром от 14 до 22 см, выполненных т.н. лунным способом (рис. 3). Контекст находки позволяет предполагать, что на этом месте располагалась стекольная мастерская, производившая цветные оконницы для находящейся в 250 м от этого участка церкви св. Петра и Павла, построенной в середине XII в. [15].

Таким образом, на сегодняшний день по нашим данным собрана довольно представительная коллекция витражных стекол, основная масса которых обнаружена при исследовании культовых построек и относится к периоду XII – первой половины XIII в. Витражные стекла украшали архитектурные сооружения как минимум тринадцати городов Руси, большинство из которых являлись столицами земель, княжеств или уделов (рис. 4). Картирование витражных находок показывает их распределение практически по всей территории Руси: они встречены в Южной, Юго-Западной, Западной, Северо-Западной, Северо-Восточной, Восточной и центральной Руси.

Обратимся к происхождению витражных стекол. Химический состав некоторых из них изучен и указывает на несколько центров [2, с. 227–228, табл. 29, № 138; 11, с. 226, табл. 1, № 839–46; 12, с. 151, № 12: 18–20, 609: 39; 14, с. 147, прил. 2, № 12: 18–20, 609: 39, 613: 15; 16, с. 216, табл. 1, № 764–21; 17, с. 222, табл. 1].

Смоленские находки, по-видимому, следует связывать с древнерусской традицией, стекла из Киева и Дмитрова – с Византией [16, с. 211, 214; 20, с. 74–86], витражи из Полоцка, Суздаля и Ярославля – с Западной Европой [12, с. 152, рис. 2; 17, с. 224].

Для некоторых были найдены точные аналогии по химическому составу стекол. Например, для ярославских витражей они обнаружены на территории Германии и Австрии в памятниках XII–XV вв. (кафедральные

соборы Аугсбурга, Эрфурта, Кельна, Хальберштадта, церковь св. Патрокла в Зосте (Германия), Леобен, церковь св. Михаила в Вахау, городская церковь в Штайре, Лихкирхе в Граце, Санкт-Леонард, Гратвайн (Австрия)) [23, p. 127, XI AJ. 2300, XI AK. 2095, p. 129–130, XI AQ; 24, p. 298, XI AJ. 2300, p. 299, XI AK. 2095, p. 307–308, XI AQ]. Суздальское витражное стекло близко западноевропейским английским стеклам XII в. из кафедральных соборов Йорка, Кентербери и Карлайла [12, с. 152, рис. 2].

При этом следует заметить, что на большинстве европейских стекол нанесена фигуративная роспись с изображением пророков, святых, аббатов, рыцарей. На древнерусских же мы видим только орнаментальные изображения. Интересно, что такие же орнаменты присутствуют на витражах из константинопольских церквей: южной церкви (не позднее 1180 г.) монастыря Пантократора (мечеть Зейрек) и церкви Спаса (конец XI в. или 20-е годы XII в.) в монастыре Хора (мечеть Кахрие) [22, с. 66, 69; 25, p. 346; 26, p. 333–371]. Возможно, это указывает на то, что мастера, изготавливающие стекла, и художники, наносившие на них роспись, относились к разным стеклоделательным центрам и художественным школам.

Все это позволяет высказать предположение, что украшение витражами древнерусских построек, главным образом храмов, было делом нередким, а, возможно, и обычным. Справедливости ради заметим, что в 1963 г. Н.В. Холостенко, основываясь на летописном сведении о витражах в Холме и археологических находках витражей в Чернигове, Галиче, Гродно и Новгороде, не сомневался в применении витражей в древнерусской архитектуре [19, с. 36].

Список литературы

1. Арциховский А.В., 1958. Раскопки 1956 и 1957 гг. в Новгороде // Советская археология. № 2. с. 227–242.

2. Безбородов М.А., 1956. Стеклоделие в Древней Руси. – Минск: АН БССР, 306 с.

3. Беляев Л.А., 2005. Борисоглебский храм: новые исследования (1999–2004 гг.) // Великое княжество Рязанское: историко-археологические исследования и материалы.. – М.: Памятники исторической мысли. С. 105–153.

4. Воронин Н.Н., 1954. Древнее Гродно (по материалам археологических раскопок 1932–1949 гг.). М.: АН СССР. 238 с. (Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. Т. 3. МИА. № 41).

5. Гончаров В.К., 1955. Археологічні дослідження древнього Галича у 1951 р. // Археологічні пам'ятки УРСР. Т. V. Київ: АН УРСР. с. 22–31.

6. Грибов Н.Н., 2008. Раскопки в 22 квартале г. Владимира // Археология Владимиро-Суздальской земли. Вып. 2. М.: ИА РАН. с. 84–91.

7. Гуревич Ф.Д., 1951. Из истории раннего Гродно // Советская археология. Вып. XV. с. 82–95.

8. Кабаев Д.А., Гальчук Л.Л., 2007. Охранные исследования во Владимире на территории «Нового города» в 2005 г. (раскопки на ул. Гагарина, 2) // Археология Владимиро-Суздальской земли. Вып. 1. М.: ИА РАН. с. 68–74.

9. Каргер М.К., 1972. К истории полоцкого зодчества XII в. (руины вновь открытого храма на Верхнем замке) // Новое в археологии. М: МГУ. с. 202–209.

10. Лавыш К.А., 2008. Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X–XIV вв.). Минск: Белорусская наука. 208 с.

11. Лавыш К.А. 2015. Находки восточного и византийского стекла на территории Беларуси: новые факты и интерпретации // Стекло Восточной Европы с древности до начала XX века. СПб.: Нестор-История. с. 225–235.

12. Лядова А.В., 2005. Фрагменты витражных стекол из раскопок во Владимире и Суздале // Российская археология. № 1. с. 149–154.

13. Медынцева А.А., 2005. Грамотность в повседневной жизни столицы Рязанского княжества // Великое княжество Рязанское: историко-археологические исследования и материалы. М.: Памятники исторической мысли. с. 211–221.

14. Родина М.Е., 2004. Международные связи Северо-Восточной Руси в X–XIV вв. (по материалам Ростова, Суздаля, Владимира и их округи). Историко-археологические очерки. Владимир: Аркаим. 207 с.

15. Столярова Е.К., Ершов И.Н., Кренке Н.А., Раева В.А., 2019. Стеклоделательная мастерская XII – начала XIII в. в Смоленске // Край Смоленский. № 2. с. 85–89.

16. Столярова Е.К., Энговатова А.В., 2005. Об одном редком типе стеклянных находок из культурного слоя Дмитрова // Археология Подмосковья: Материалы научного семинара. Вып. 2. М.: ИА РАН. с. 211–245.

17. Столярова Е.К., Энговатова А.В., 2015. Находки витражных стекол из Ярославля // Археология Подмосковья: Материалы научного семинара. Вып. 11. М.: ИА РАН. с. 210–226.

18. Холостенко Н.В., 1961. Архитектурно-археологическое исследование Успенского собора Елецкого монастыря в Чернигове // Памятники культуры. Исследования и реставрация. Вып. 3. М.: АН СССР. с. 51–67.

19. Холостенко Н.В., 1963. Древнерусские витражи // Декоративное искусство СССР. № 8. с. 36–37.

20. Щапова Ю.Л., 1998. Византийское стекло. Очерки истории. М.: Эдиториал УРСС. 288 с.

21. Энговатова А.В., Яганов А.В., 2011. Новые данные об Успенском соборе XIII–XVI вв. в Рубленом городе Ярославля // Российская археология. № 3. с. 141–150.

22. Якобсон А.Л., 1985. Закономерности в развитии средневековой архитектуры (центральные области Византии, Греция, Малая Азия, Сирия, Месопотамия, Югославянские страны, Древняя Русь, Закавказье, Средняя Азия). – Л.: Наука. 152 с.

23. Brill R.H., 1999a. Chemical Analyses of Early Glasses. Vol. 1. Catalogue of Samples. Corning: The Corning Museum of Glass. 335 p.
24. Brill R.H., 1999b. Chemical Analyses of Early Glasses. Vol. 2. Tables of Analyses. Corning: The Corning Museum of Glass. 553 p.
25. Henderson J., Mundell Mango M., 1995. Glass at Medieval Constantinople. Preliminary Scientific Evidence // Constantinople and its Hinterland / Ed. by C. Mango and G. Dagron. Hampshire: Variorum, Ashgate Publishing Ltd. p. 333–356.
26. Megaw A.H.S., 1963. Notes on recent works of the Byzantine Institute in Istanbul // Dumbarton Oaks Papers. № 17. p. 333–371.

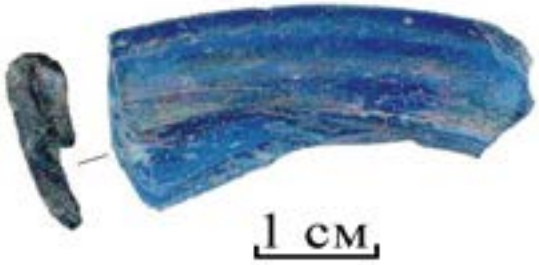


Рис. 1. Витражное стекло из Дмитрова (по: Столярова, Энговатова, 2005. С. 211. Рис. 1)



Рис. 2. Витражные стекла из Ярославля (по: Столярова, Энговатова, 2015. С. 211, 212. Рис. 1, 2)

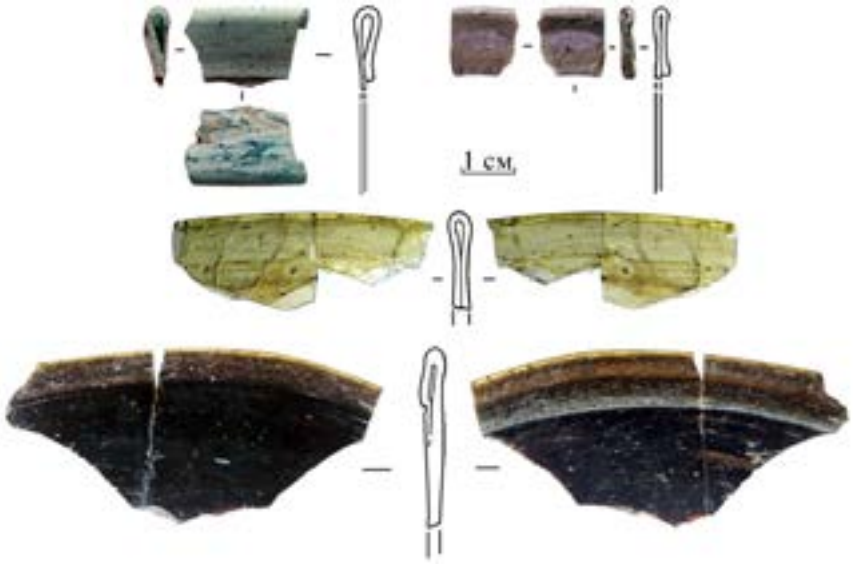


Рис. 3. Витражные стекла из Смоленска (по: Столярова и др., 2019. С. 87, 88)



Рис. 4. Древнерусские города с находками витражных стекол и летописными сведениями о витражах

Исторический опыт организации стекольного производства: замысел, воплощение, достижения. Хрустальный завод в усадьбе Архангельское(1814–1827)

Historical experience of the organization of glass manufacture: idea, implementation, achievements. Crystal factory in the Arhangelskoe estate (1814-1827)

Москалёва Анастасия Евгеньевна
старший научный сотрудник Государственного музея-усадьбы «Архангельское», хранитель коллекции стекла.
moskaleva.ae@arhangelskoe.su

Moskaleva Anastasia Yevgenyevna
senior researcher at the State Museum-estate «Arhangelskoe», curator of the glass collection.
moskaleva.ae@arhangelskoe.su

Аннотация: Хрустальный завод в Архангельском был основан князем Николаем Борисовичем Юсуповым (1750-1831 гг.), одним из самых образованных и эрудированных людей своего времени, меценатом, знатоком и ценителем искусств. С 1791 по 1802 год Юсупов занимал важные государственные посты, в том числе директора Императорского стеклянного завода, который был им преобразован в настоящее художественное производство.

Этот опыт был полностью применён Юсуповым при устройстве собственного стекольного завода: организация процесса, обучение и повышение квалификации мастеров, химический состав стекла, технология производства, способы и виды декора изделий. В результате такого подхода мастера сумели не только наладить выпуск качественной стекольной продукции, но и сделать её узнаваемой, придумав собственный способ её декоративной обработки.

Опыт организации стекольного производства в Архангельском позволяет объективно оценивать проблемы в современной практике отечественного художественного стекла и находить способы их решения.

Ключевые слова: Н.Б.Юсупов, Архангельское, хрустальный завод.

Abstract: The crystal factory in Arhangelskoe was founded by Prince Nikolai Borisovich Yusupov (1750-1831), one of the most educated and erudite people of his time, a patron and connoisseur of the arts. Yusupov held important government posts, including Director of the Imperial glass factory (1792-1801), which he transformed into a real art manufacture.

This experience was fully applied by Yusupov when setting up his own glass factory: organization of the process, training of masters, chemical composition of glass, production technology, methods and types of decoration of products. As a result of this approach, the masters were able not only to establish the production of high-quality glass products, but also to make it recognizable by inventing their own method of decorative processing.

The experience of organizing glass production in Arhangelskoe allows us to objectively assess the problems in the modern practice of domestic art glass and find ways to solve them.

Key words: N.B.Yusupov, Arhangelskoe, crystal factory.

Обращение к историческому опыту позволяет объективно оценивать современные проблемы и находить способы их решения. Опыт организации стекольных производств первой половины XIX века бесценен. Это было время активного развития отечественного стеклоделия, возникновения заводов, внедрения в производство последних научных достижений, создания школ, собственных узнаваемых стилей.

Заводы большей частью основывали в помещичьих вотчинах, трудились на них крепостные мастера, поэтому среди владельцев были и представители высшей российской аристократии øГолицыны, Орловы, Толстые, Шереметевы, Шуваловы, Юсуповы.[1] Стеклозаводчик зачастую являлся и заказчиком, и куратором производства, определял ассортимент, предъявлял требования к декору изделий.

Особый интерес среди владельцев и организаторов стекольных производств вызывает князь Николай Борисович Юсупов (1750ø1831 гг.) – один из самых образованных и эрудированных людей своего времени, просвещённый вельможа, меценат, знаток и ценитель искусств. С 1791 по 1802 год Юсупов занимал важные государственные посты: директора императорских театральных зрелищ в Петербурге, императорского стеклянного и фарфорового завода, шпалерной мануфактуры, президента Мануфактур-коллегии и министра уделов, в его ведение был передан Эрмитаж. По замечанию историка искусства А.В.Прахова: «Будь в его ведении ещё Академия художеств, и князь Николай Борисович стал бы министром искусств и художественной промышленности в России».[2].

Эти посты позволили Юсупову непосредственно влиять на развитие искусства и художественных ремёсел в России. Вверенные ему мануфактуры он превращал в настоящие художественные производства, наводил порядок в штате, привлекал к работе профессоров и выпускников Академии художеств, вникал в специфику производства вплоть до самых мелких организационных дел.[3].

Он полностью оправдал доверие императрицы Екатерины II, которая при передаче ему стеклянного завода так сформулировала задачу: «Князь Николай Борисович. Купленный Нами у наследников покойного князя Потемкина Таврического стеклянный завод поручаем Мы во управление ваше и желаем, чтоб вы употребили всемерное старание о приведении онаго в цветущее состояние» [4] Спустя несколько лет уже император Павел I с удовлетворением отметил в письме князю: «Совершенно удовлетворён, увидев при осмотре ныне порученных ведомству вашему фарфоровой и стеклянной фабрики, в каком порядке и исправности находятся части оных»[5].

В 1810 году князь приобрел усадьбу Архангельское с целью создания в ней парадной резиденции, воплощающей обширные энциклопедические интересы и эстетические предпочтения владельца. Накопленный в управлении императорскими предприятиями опыт, отточенный вкус и ясное представление о желаемом результате стали причиной устройства в усадьбе собственных производств: стекольного завода, фарфорового заведения, суконной фабрики.

Подготовка к открытию стекольного завода началась задолго до практического воплощения. Основным залогом качества было наличие высококвалифицированных мастеров. Для этих целей были отобраны способные ученики, которых отдали в обучение на Петербургский стеклянный завод, находившийся в ведении Н.Б.Юсупова. Учеников отбирали среди жителей деревни Перхуровской Егорьевского уезда Рязанской области [6].

Вскоре после приобретения Архангельского в усадьбе началось строительство завода с полным циклом производства, от составления шихты до декоративной обработки изделий. Стройка шла параллельно с организацией всего дворцово-паркового ансамбля, что свидетельствует о важности данного предприятия для владельца. Практическим пособием, очевидно, послужил труд главного надзирателя Императорского Стеклянного завода Ивана Яковлевича Голтвинского «Наставления, основанные на опытах и долговременных наблюдениях делать лучшим и выгоднейшим образом всякого роду стекло и хрусталь, так же поташ». Книга содержит практически весь свод знаний, накопленных к тому времени в области хрустального мастерства: от постройки завода и выбора его лучшего местоположения до состава шихты разных сортов стекла и хрусталя, а также способов их варки. Автор несомненно был знаком со всеми сторонами хрустального дела, учитывал опыт наиболее успешных производств того времени. В предисловии Голтвинский ясно указал цель издания: «способствовать к поправлению существующих в России хрустальных, стеклянных и поташенных заводов» [7].

Князь скрупулёзно вникал во все тонкости организации производства, собственноручно составляя распоряжения о покупке материалов. Штат был подобран из тех крепостных, которые несколько лет назад, ещё мальчиками, были отданы в обучение на Императорский завод, и организован по образцу, введённому Юсуповым на этом заводе. Главным мастером стал Алексей Иванович Муратов, который прекрасно владел и технологией варки «хрустальной материи», и тонкостями обработки готовых изделий,[8] подмастерьями – Ермолай Васильев и Василий Фролов, в обучение к ним приставили способных мальчиков из окрестных деревень.

Вследствие сильного ущерба, нанесённого усадьбе в 1812 году, хрустальный завод начал работу лишь в мае 1814 года, а в августе Юсупову был послан отчёт о 337 предметах разных сортов посуды [9].

Предприятие состояло из шатра с печью, вмещавшей четыре горшка, шлифовальной и горшечной мастерских и сарая для материалов. [10]. Продукция предназначалась для «удовлетворения нужд буфета Его Сиятельства» и для продажи, о чём свидетельствует список посуды Архангельского завода: «Для продажи означенный хрусталь» [11].

Обучение мастера по-прежнему проходили на Императорском стеклянном заводе. В 1815 году они стажировались у Семёна Леонтьевича Левашова (1761–1827) – первого мастера при главном мастере. Будучи директором этого предприятия, Н.Б.Юсупов отличал Левашова за «честность, искусство и усердие».[12] Левашов обладал удивительной смекалкой, занимался изобретательством, умел «составлять чистый хрусталь, зеркальную и цветную материю, знал искусство выделывать колоссальные вещи и огромной величины зеркала» [13].

Левашов не только обучал мастеров, но и курировал производство в Архангельском. Так, в январе 1815 года он приезжал в усадьбу с оказией «по случаю обучения у него стеклянных <…> мастеров, <…> для осмотру заводу и для наставления мастеров в работе» [14].

Предметом особой заботы владельца было обустройство быта мастеров. Жильё им предоставили в самой усадьбе,[15] выплачивали ежемесячное жалованье и так называемые «харчевые», которые получали все члены семьи, включая детей возрастом не меньше 4 лет. Сверх денег всем бесплатно выдавали провиант: муку, крупы, соль, конопляное масло для освещения и дрова. В обязательном порядке шили или обновляли зимнее (сюртуки, панталоны, полукафтаны, армяки, жилеты, шерстяные чулки, рукавицы, кушаки и шапки) и летнее (рубашки, панталоны) платье; готовую одежду, по желанию, заменяли выдачей ткани. Кроме того, два дня в неделю – субботу и воскресенье, – мастера работали на себя, т.е. имели право всю выполненную в эти дни посуду продавать, используя прибыль для собственных нужд [16].

Н.Б.Юсупов внимательно следил за качеством работы, предлагал для копирования определённые образцы посуды и декора, составы шихты. Так, в 1814 году главному мастеру был передан присланный из Петербурга «по воле Его Сиятельства Князь Николая Борисовича <…> стакан» и «рецепт о составе цесарского хрусталя» с распоряжением «против онаго делать таковый же».[17].

Количество произведённой посуды в Архангельском постоянно увеличивалось: в 1814 году было выполнено 337 предметов, в 1815 году – 443, а в 1816 году – 990.

Ассортимент хрустального завода из года в год расширялся и пополнялся новыми изделиями. В 1814 году были выпущены: чаши под варенье, кружки с крышками, рёмеры, бокалы, водочные графины, различной формы стаканы и рюмки, пробки, разные банки и бутылки. В 1815 году – солонки, полоскательницы, яйца, чашки и чернильницы. В 1816 году была произведена посуда не только для буфета, но и для других нужд имения: стаканы и баночки для сада, ступки с пестиками для подлекаря, баночки и плошки для кондитера, для живописцев чашки и куранты, лампы и лампады для дома.[18].

После декоративной обработки изделий, Муратов ездил с отчётом в Москву, куда помимо посуды для буфета Московского дома он вёз несколько вещей лично для Его Сиятельства. Если в 1814 году это были 2 графина и 2 стакана, то в 1815, например, – «шлифованных разных манеров стаканов семь графин один».[19].

В первой половине XIX века среди исследователей стекольной промышленности Российской империи бытовало мнение, что «только Императорский завод мог позволить себе выпускать хрусталь по примеру заграничных, а владельцы крупных заводов, побуждаемые дорогою ценою главного материала, долго искали средств заменить свинцовый хрусталь другим составом простого стекла при пособии веществ гораздо чистейших, так что ныне весь хрусталь, выделываемый на больших частных наших заводах и продаваемый за хрусталь не содержит и атома свинца и по составным частям своим приближается к известному во Франции под названием «стаканного».[20].

Опыт работы завода в Архангельском, говорит об обратном. При просмотре списков материалов, употреблённых при варке, становится очевидным, что предприятие выпускало именно хрустальные изделия: в смесь для плавки «хрустальной материи» неизменно включался сурик – оксид свинца, который входит в состав шихты хрусталя до сих пор.

Среди способов декоративной обработки изделий предпочтение отдавалось гранению, а среди видов граней – двум: «ананасной» и

«винтовой». «Ананасная» представляла собой четырёхгранные островерхие пирамидки, «винтовая» – глубокие V-образные прорези, расположенные горизонтально (визуально рисунок напоминал винтовую нарезку, что и позволило дать ему такое точное образное название).

Винтовая грань встречается в разных сочетаниях на большинстве изделий. Преподавателями кафедры стекла МГХПА им. С.Г. Строганова Б.В. Тумовым и О.А. Чистяковой было высказано предположение, что образцами для копирования рисунка грани служили английские хрустальные изделия из коллекции князя. Многократное повторение одного вида декора свидетельствует о том, что эта работа была одобрена князем и всячески им приветствовалась.

Особенно интересен «круглый» графин для рома. Винтовая грань на его тулове расположена вертикально, широким размеренным шагом, что придаёт обычному по форме предмету не совсем обычный вид. Этот графин особенно выделяла знаменитая исследовательница и знаток русского стекла Н.А. Ашарина, предположив, что он может относиться к изделиям завода в Архангельском, т.к. аналогов ему в продукции отечественных производств она не встречала. Подтверждение этому было найдено в архивных документах.

Несмотря на плодотворность и результативность работы, в 1816 году заводская печь была остановлена, изготовление посуды прекращено.

Основной причиной принятия такого решения князем стало отсутствие качественного сырья. На протяжении трёх лет Муратов пытался найти в окрестностях Москвы песок, пригодный для производства стекла. Самым чистым оказался образец из-под Дмитрова: «песок…годен, но только чтоб желчины и протчих жил в нём не было»,[21] но даже в нём были примеси, отчего высокого качества хрустальные изделия имели явный зеленоватый оттенок. На это обстоятельство указывала в своих отчётах и канцелярия, докладывая князю: «разная зелень с хрустального завода получена».[22] Мастера пытались путём варьирования добавок в шихту исправить этот недостаток, но это им не удалось.

Князь преобразовал завод в гранильную мастерскую, которая, по подобию устроенной в Архангельском живописной мастерской по росписи фарфора, должна была заниматься обработкой готовой продукции.[23] Бельё для живописной мастерской приобретали на крупных предприятиях, а гладьё для гранильной мастерской – в московских посудных лавках. Его декорировали, большей частью, также винтовой гранью.

Закупки были мелкооптовые и стоили значительно дороже приобретения того же гладья непосредственно на производстве: «Для шлифовки в Архангельском хрустальном заводе покупалась в Москве хрустальная

посуда а имянно: графины 42 ру за дюжину; стаканы 9 ру за дюжину; рюмки 9 ру за дюжину. Ежели ж купить на заводе цена оной: за графины 24 ру за дюжину, за стаканы 4 р 80 к за дюжину, за рюмки 4 р 80 к за дюжину».[24].

Весной 1823 года Муратова для покупки гладья отправили во Владимирскую губернию на Гусевский хрустальный завод С.А. Мальцова.[25] Партия состояла из 691 предмета и включала огромное разнообразие наименований: графины, бочонки, бокалы, рюмки, стаканы, кружки, чашки, чайники, чайницы, чаши, сахарницы, молочники, тарелки, блюдечки, поднос, цветники, умывальники, горчичницы, яйца. Предметы различались по качеству массы, насчитывавшей три сорта: «1-й руки, 2-й руки, 3-й руки», и были выполнены из хрустального и простого бесцветного стекла.[26].

При обработке этих изделий мастера применили декор в виде выпуклых граней, который ранее использовали лишь изредка. По форме он похож на «лист бамбука» – одну из самых распространённых граней первой трети XIX века; но хрустальщики Юсупова нашли настолько необычный ход, что популярный декор получил совсем новое звучание. О.А. Чистякова указала на технологическую особенность его выполнения: отправной точкой для архангельских мастеров стала не форма листа, как на изделиях Императорского завода, а рисунок, заданный винтовой гранью. Результатом стала новая грань – лаконичная, изысканная и удивительно декоративная.

Этот приём использовался настолько всеобъемлюще, что стал своеобразной «визитной карточкой» завода, его стилем. Юсуповским мастерам удалось выполнить задуманное князем: они сделали продукцию не только качественной и красивой, но и узнаваемой.

Несмотря на успех, в 1826 году князь принял решение о сворачивании деятельности гранильной мастерской. Связано это было, прежде всего, с тем, что мастера пристрастились к выпивке. Управляющий имением неоднократно докладывал о происходящем: «Находящийся здесь при хрустальном заводе Алексей Муратов частым образом обретается в пьянстве, <…> здесь он не нужен, ибо через него и прочие балуются».[27]. В глазах князя это было недопустимым: он создавал условия для работы, мастера были обязаны её выполнять.

Убыточность мастерской, которая прослеживается по финансовым отчетам, не могла повлиять на принятие такого решения. Ведь и сама усадьба с дворцово-парковым ансамблем, коллекциями, оранжерейным хозяйством и многочисленными затеями, в число которых входил хрустальный завод, была задумана как место «не доходное, а расходное, и

для веселия, а не для прибыли». Основной причиной закрытия гранильной мастерской стало несоответствие между обеспечением мастеров и результативностью их работы. В 1826 году хрустальщиков с семьями выслали в слободу Ракитную Курской губернии с указанием причины в соответствующей графе: «Выработкою на заводе не оплачивают своего содержания». [28]. В 1827 году из здания гранильной мастерской был вывезен весь инструмент, включая станки, что знаменовало окончательное её закрытие.

На опыте устройства стекольного завода в Архангельском можно проследить решение тех же проблем, которые волнуют стеклоделие сегодня. Это и вопрос организации обучения – длительного и постоянного, øв результате которого появляются мастера, способные создавать изделия высочайшего качества. Проблема взаимоотношений заказчика, куратора и исполнителя, когда заказчик понимает специфику производства и ясно представляет себе его возможности, а куратор является первоклассным мастером и может помочь в решении любой задачи на каждом этапе. На примере завода и гранильной мастерской князя Юсупова видно, как решение этих двух вопросов привело к появлению уникальных изделий, не уступавших качеством предметам, выполненным лучшими производствами того времени.

Хрустальный завод в Архангельском – любимое детище Н.Б.Юсупова, к созданию которого он готовился задолго до возможности его практической организации. Бесценный опыт, накопленный в течение одиннадцати лет управления Императорским Стеклянным заводом, позволил ему устроить предприятие по лучшим образцам того времени.

Благодаря умело поставленному и организованному производству, завод в короткое время смог добиться значительных успехов: Н.Б.Юсупов знал реальный уровень затрат, свои возможности и что можно и должно спрашивать с мастеровых.

В силу объективных причин предприятие было закрыто, но целых тринадцать лет «хрустальная затея» Николая Борисовича Юсупова была достопримечательностью созданного им «подмосковного Версаля».

Примечания

1. Ашарина Н.А. Русское стекло XVII – начала XX века. М., 1998. – с. 97-98.

2. Савинская Л.Ю. Коллекция живописи князей Юсуповых. М., 2017.– с. 103, 105.

3. Там же. - с. 105.

4. РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. № 79. Л. 1. «Рескрипт императрицы Екатерины II о назначении князя Николая Борисовича Юсупова директором стеклянного и фарфорового заводов» 27 августа – 17 сентября 1792 года.

5. Савинская Л.Ю. Указ.соч. с. 104.
6. «Иван Щедрин. К моему приезду в Москву чтобы мальчики, которые были отданы для обучения в стеклянной завод, были в Москве, то получив сие повеление тотчас их потребуй, и чтоб [неотмено] к моему приезду они были в Москве. Князь Юсупов. 28 декабря 1802 года». РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 66. Л. 3.
7. Наставления, основанныя на опытах и долговременных наблюдениях, делать лучшим и выгоднейшим образом всякаго роду стекло и хрусталь, также поташь: Содержащия все к сему искуству принадлежащие способы, и показующия составы и заготовление вещей, потребных для произведения оных, по правилам химическим и по примеру знатнейших, в России существующих, стекляных и хрустальных заводов/ Изданныя порутчиком Иваном Голтвинским. М., 1803. Книга хранится в Отделе редкой книги Музея-усадьбы «Архангельское».
8. РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. № 178. Л. 128-129.
9. Там же. № 2253. Л. 34-34об.
10. Там же. № 2347. Л. 47-48об.
11. Там же. № 2417. Л. 11.
12. Императорский Стеклянный завод. 1777-1917. К 225-летию со дня основания. Каталог выставки на русском и английском языках. Спб., 2004. – с. 229.
13. Ашарина Н.А. Указ.соч. С. 204.
14. РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. № 260. Л. 55об.
15. Там же. № 2374. Л. 43об.
16. Там же. № 2377. Л. 128-128 об.
17. Там же. № 2300 Л. 13-13об.; № 2253. Л. 90.
18. Там же. № 2253. Л. 34-34об.; № 2268. Л. 4об-6.; № 2285. Л. 26-26об.
19. Там же. № 2253. Л. 160.; № 2268. Л. 36.
20.Н.А. Ашарина. Указ. соч. С. 134.
21. РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. № 2251. Л. 25-25об.
22. Там же. № 2253. Л. 144об.; № 2300. Л. 32об-33.
23. Там же. № 2391. Л. 2, 4, 5.
24. Там же. № 2354. Л. 1.
25. Там же. № 2418. Л. 28-28об.
26. Там же. № 2423. Л. 44.; № 2418. Л. 84об, 109.; № 2428 Л. 24.
27. Там же. № 2463. Л. 14.
28. Там же. № 2474. Л. 50.



Рис. 1. И.Б Лампи. Портрет князя Н.Б.Юсупова



Рис. 2. Рёмер. Россия, Московская губерния, завод Н.Б.Юсупова в Архангельском. 1814-1816



Рис. 3. Кружка. Россия, Московская губерния, завод Н.Б.Юсупова в Архангельском. 1814-1816



Рис. 4. Графин для рома. Россия, Московская губерния, завод Н.Б.Юсупова в Архангельском. 1816



Рис. 5. Чайник. Россия, гладьё - Гусевский хрустальный завод С.А.Мальцова, гранение - Московская губерния, завод Н.Б.Юсупова в Архангельском. 1823-1826





Рис. 6. Чайница. Россия, гладьё - Гусевский хрустальный завод С.А.Мальцова, гранение - Московская губерния, завод Н.Б.Юсупова в Архангельском. 1823-1826

Рис. 7. Кувшин. Россия, гладьё. Гусевский хрустальный завод С.А.Мальцова, гранение. Московская губерния, завод Н.Б.Юсупова в Архангельском. 1823-1826

Государственный институт стекла и советское художественное стеклоделие в 1930-1941 гг.

The State Institute of Glass and Soviet Art Glassmaking in 1930-1941

Ивлиева Ольга Александровна
Хранитель фонда современного стекла, старший научный сотрудник отдела «Музей керамики» ГБУК города Москвы «Музей-усадьба «Кусково».
ivlievaolga@yandex.ru

Ivlieva Olga Aleksandrovna
Curator of Modern Glass Collection, Senior Researcher of the Department "Museum of Ceramic" in the Museum-Estate "Kuskovo", Moscow, Russia.
ivlievaolga@yandex.ru

Аннотация: Доклад посвящен деятельности Государственного института стекла в 1930-1941 годах, направленной на решение художественных задач и обновление ассортимента массовых изделий. Цель работы – на основании новых архивных сведений, данных по созданию предметов представить этапы развития Института и его важнейшие достижения, которые повлияли на развитие советского художественного стеклоделия.

Ключевые слова: стекло, советское художественное стеклоделие, технология, сортовые изделия, стекольная промышленность, Главстекло НКЛП СССР, Государственный институт стекла, 1930-1941 гг.

Abstract: The report addresses activities of the State Institute of Glass in 1930-1941 concerned solving of artistic problems and updating the range of mass products. The objective of this work is to present the stages of development of the Institute and its most important achievements, which influenced the development of Soviet art glass making. The study is based on new archival information, data on object making and examples of artworks from the collection of the Museum of Ceramics.

Keywords: glass, Soviet art glass, technology, varietal products, glass industry, Glavsteklo USSR, State Institute of Glass, 1930 –1941.

Доклад посвящен деятельности Государственного института стекла (1), разработанным его сотрудниками технологическим и художественным нововведениям, повлиявшим на развитие советского художественного стеклоделия, а также выявлению роли организации в становлении стекольной промышленности в 1930-1941 годах.

Значение Института стекла неоднократно освещалось в советской специализированной литературе. Наиболее фундаментальными

исследованиями, не потерявшими актуальности по настоящее время, являются: «Советское декоративно-прикладное искусство, 1917-1945: очерки истории» под редакцией В.П. Толстого (2), «Стекло и художник» Рожанковского В.Ф. (3) и «Советское художественное стекло» Н. Воронова, Е. Батановой (4). Однако, авторы указанных работ, делая характеристику развития художественного стеклоделия 1920-1930-х годов, преимущественно обращались к достижениям последних предвоенных лет и описанию значимых произведений, но не освещали первые годы работы Института, направления его деятельности, которые способствовали дальнейшему столь быстрому развитию отрасли. Существенно дополняют сведения статьи из специализированных изданий 1930-1940-х годов, в которых публиковались теоретические работы технологов, инженеров и мастеров отрасли. Из них наибольший интерес представляют журналы «Стекло и керамика» и «Стекольная промышленность». Обратившись к архивным материалам самого Института, удалось найти информацию о его работе с момента создания.

Цель статьи – на основании новых архивных сведений, данных по технологии изготовления предметов и на примерах произведений из собрания Музея керамики представить картину деятельности Государственного института стекла 1930-1941 годов, направленную на решение художественных задач и обновление ассортимента массовых изделий, а также зафиксировать важную роль учреждения в становлении отрасли.

Начало деятельности Института стекла можно отнести к 1918 году, когда при Научно-техническом отделе Всероссийского совета народного хозяйства выдающимся химиком-технологом Швецовым Б.С. была организована Испытательная стекольно-керамическая станция. Впоследствии организация была преобразована в Государственный экспериментальный институт силикатов, в 1926 году – переименована в Государственный институт силикатов и каменных строительных материалов (5), в технологическом отделе которого проводилась вся научно-исследовательская работа по стеклу. На этой базе в 1930 году был создан самостоятельный научно-исследовательский Институт стекла.

Деятельность нового научного учреждения определялась техническими возможностями и задачами стекольной промышленности. В первые годы, в связи с отсутствием собственной экспериментально-технической базы, преобладали фундаментальные теоретические исследования по физикохимии стекла, методологии, аналитике, технологиям процессов производства, в меньшей степени уделялось внимание работам прикладного характера. Однако уже в 1932 году при ГИС начал работу Опытный стекольный завод (ОСЗ), что позволило проводить изыскания в условиях, приближенных к промышленным (6). С каждым годом с дооснащением ОСЗ Институт расширял круг исследуемых вопросов и ставил все более масштабные

задачи. Уже ко второй половине 1930-х годов направления его деятельности охватили все области технологии и механизации стекольной промышленности: реконструкцию оборудования, работу по химическому обогащению сырья, конструирование приборов, способы варки и обработки стеклянных изделий. Важно отметить, на стремительное развитие Института и отрасли в целом значительно повлияло постановление Совнаркома «О стекольной промышленности Наркомлегпрома» 1934 года (7), которое предусматривало реорганизацию всей системы управления, процессов производства и вносило особые предписания по вопросам выработки сортовых изделий и расширению их ассортимента.

Условно деятельность Института стекла довоенного времени, связанную с созданием художественных произведений и направленную на усовершенствование ассортимента сортовых изделий, можно разделить на три периода. Первый – с 1930 по 1937 год – время теоретических исследований, решения базовых технологических задач и расширения круга изучаемых тем. Второй - 1938-1939 года – учреждение и деятельность лаборатории сортового стекла. Третий - конец 1939 – первая половина 1941 года – время работы лаборатории художественного стекла – наивысший расцвет деятельности по данному направлению.

На первом этапе до 1938 года ведущее место занимали вопросы обеспечения сырьем, красителями, топливом, большое внимание уделялось новым методам варки стекол, химическим составам, технологии отжига и формовки. Велись разработки по расширению цветовой палитры и созданию декоративных стекол различного назначения. В связи с развернувшимся грандиозным строительством многочисленных общественных сооружений и возрастающей востребованностью монументального искусства особенно актуальными являлись работы по изготовлению новых видов архитектурно-строительного стекла и воссозданию таких техник как витраж и мозаика. Уже в 1934 году сотрудники Института получили шестьдесят четыре различно окрашенных образца облицовочного камнеподобного стекла на трех составах, которые превосходили по прочности естественные материалы и обладали высокой химической и морозоустойчивостью (8). Спустя три года они были дополнены стеклами, имитирующими яшму, мрамор и другие натуральные камни. Новые образцы планировали применять вместо дорогостоящих горных пород в качестве декоративных отделочных материалов для украшения Дворца Советов. В эти же годы были разработаны составы цветных смальт для проведения мозаичных работ (9). В 1936 году, в продолжение темы, был налажен выпуск цветных витражных стекол, а художником М.В. Егоровым выполнен эскиз декоративного панно «Вид кавказских гор с Эльбруса» для санатория Народного комиссариата связи СССР в Кисловодске, монтаж которого был осуществлен в 1937 году (10).

Относительно расширения ассортимента и усовершенствования качества сортовых изделий учеными и практиками ГИСа были рассмотрены многие способы и методы художественной обработки стекла. К 1936 году получили составы и разработали условия варки, обработки молочных, розалиновых прозрачных стекол, стекломассы глушеной апатитом, окрашенной окислами меди, кобальта и никеля. После чего заводы наладили выпуск изделий синего, голубого, фиолетового, зеленого, салатового, розового, рубинового, малинового, белого и желтого (канареечного) цветов (рис.1-2).

Активно проводились работы по улучшению технологии нанесения рисунков на пантографических машинах. Их результаты были апробированы и получили распространение на заводе «Красный гигант», что существенно увеличило производительность и сделало декорированные гравировкой предметы доступнее (11).

Кроме практических разработок в середине 1930-х годов сотрудниками Института был изучен ряд вопросов, которые положили начало исследованиям по окрашиванию стекла селеном и сульфидом кадмия (12), а также усовершенствованию технологии прессования, что в последствие имело большое значение для налаживания выпуска массовых изделий.

Следующий этап деятельности Института начался в 1938 году, когда прошла масштабная реорганизация в структуре учреждения. Все работы были выстроены по принципу разделения отдельных стадий технологического процесса и видов производства, и осуществлялись в одиннадцати лабораториях и группах (13). В том числе, во вновь организованной лаборатории сортового стекла. Ее создание являлось острой необходимостью времени, так как производство массовых изделий, несмотря на все усилия и достижения предыдущих лет, оставалось самым технически отсталым направлением отрасли. Это отмечалось и в документах организации, и в периодической печати тех лет (14). К 1939 году лаборатория стала одной из наиболее крупных подразделений в Институте, как по объему, так и по значимости поставленных тем. Сотрудниками разрабатывались все направления по варке и выработке сортовых изделий: усовершенствование составов стекол, снижение брака, механизация отдельных процессов производства, осуществление контроля сырья для сортовых заводов НКЛП, выявление оптимальных способов обработки изделий, их декорирование, и внедрение усовершенствований на предприятиях (15).

Была значительно расширена палитра муфельных красок (16). В том числе разработаны составы трудных в освоении черной, желтой, и голубой ярких тонов, которые в советском стеклоделии ранее не использовались. Инженером-технологом Федоровой М.С. были получены красные краски на основе свинцовых и борно-свинцовых флюсов с добавлением селеновых пигментов для обжига при температуре 520-560. Она же разработала желтые

и красные протравы для создания цветных изделий. Исследования по желтым протравам были апробированы и утверждены для выработки на Дятьковском хрустальном заводе. На Гусевском – только приняты к внедрению (17). Выпуск изделий, декорированных красной протравной краской, или так называемой «малинкой» - по цвету медной протравы, удалось наладить в 1939 году на заводе «Красный Октябрь» (Романовский) Житомирской области УССР (18). Особые преимущества этой краски были в том, что на стекло она ложилась без рельефа, равномерным слоем и создавала полную аналогию со стеклом «медного рубина». Кроме того, «малинка» позволяла выполнить тонко проработанные изображения. Опыты проводились на Гусевском хрустальном и Романовском заводах. На последнем удалось достичь наилучших результатов (19), в связи с чем там были продолжены опыты и разработана инструкция по применению для других предприятий сортового стекла.

В это же время инженеры лаборатории экспериментировали с методом печати на поверхности стеклянных изделий методом шелкографии (20). Для этого фотохимическим способом создавался трафарет на основе сетки, натянутой на раму и покрытой специально разработанными желатиновыми эмульсиями и закрепляющими лаками. После, прокрашиванием через трафарет изображение переносилось на поверхность предмета и закреплялось обжигом в муфельной печи. Декорирование шелкографическим методом было налажено на Гусевском и Дятьковском хрустальных заводах и применялось для украшения парфюмерной и аптечной тары, чайных стаканов, посуды дешевых сортов одноцветными этикетками, рисунками или рекламными надписями. (рис. 3)

Кроме разработки различных способов декорирования изделий, были проведены масштабные исследования по внедрению на всех заводах единого состава стекла для ассортимента ручной выработки. До 1938 года предприятия производили стекла по «рецептам» местных мастеров и технологов. Это приводило к расхождениям по основным требованиям, предъявляемым к варке, изготовлению и обработке изделий. ГИС изучил составы стекол ведущих предприятий и оценил их по критериям влияния на качество шлифовки, скорость нанесения рисунков, на получение красной и желтой протрав, на условия варки и выработку продукции, кристализационную способность и другие параметры. В результате приняли к внедрению оптимальный состав стекла для производства на всех заводах страны (21).

Следующий этап в работе Института относится к 1940 и началу 1941 года. Он связан с деятельностью лаборатории по художественному оформлению стеклянных изделий (22). Подготовка к ее созданию началась еще в конце 1939 года по приказу Главстекла НКЛП СССР, но по существу отдел развернул работу только в 1940 году (23). Согласно штатному расписанию в нем числилось три человека. Заведующим являлся Б.З. Ципис (24), художником – А.Я.

Якобсон (25), был еще лаборант (26). С сентября 1940 года по Приказу Главстекла НКЛП СССР «для усиления художественного руководства» старшего художника А.А. Липскую назначили художественным руководителем лаборатории художественного стекла ГИСа на ставку четыре дня в неделю, при этом по совместительству один день она продолжала работать в Технико-Производственном отделе Главного Управления стекольной промышленности (27).

К работе в лаборатории также привлекались известные художники и квалифицированные специалисты, что способствовало скорейшему созданию новых образцов. В течение первых месяцев работы был налажен выпуск прессованных и выдувных сувенирных изделий к открытию ВСХВ 1940 г. Среди них: бюст И.В. Мичурина по модели Е.В. Вучетича, выполнявшийся на «Красном гиганте» при участии мастера-чеканщика товарища Балдина. Настольные прессы из цветного стекла с изображением эмблемы ВСХВ и «кисти винограда» по эскизам А.Я. Якобсон. Четыре формы с обработкой на шайбе плоских дорожных стаканов по эскизам художницы Н.Н. Ростовцевой. Три вида стаканов, сахарница, чайница, декорированные гравировкой за авторством Н.Н. Ростовцевой, А.Я. Якобсон и И.Я. Львова. Пять ваз, выполненных в технике глубокого травления, по эскизам О.Д. Чичаговой, О.Л. Розенблат, Н.А. Кноринг. Десять ваз для цветов и пять образцов стаканов, украшенных алмазной гранью – Н.Н. Ростовцевой. Прибор для салата, выполненный методом прессования, – В.Е. Ковальского (28). (рис. 4)

Кроме сувенирной продукции сотрудниками разрабатывались проекты новых форм и разделок для массового производства. Так, в 1940 году был освоен процесс изготовления тонкостенных прессованных изделий, что имело большое значение для выработки качественной и в тоже время дешевой продукции массовыми тиражами (29). При изучении технологии в качестве образцов использовались салатник Неманского завода и американская тарелочка. Работа проводились на ОСЗ и Гусевском хрустальном заводе. Как было указано в отчете ГИСа, производство аналогов не представило особенных трудностей и полученные модели оказались «не хуже оригинала, а даже легче» (30). Но этому предшествовала кропотливая подготовка: изучались составы стекол оригинальных образцов, изменялись соотношения составляющих компонентов, возможных к применению на советских предприятиях. Был освоен температурный режим, созданы новые формы (31). Особенное внимание уделялось устранению причин посечек и волнистости на поверхности стекла. Одновременно с изготовлением предметов сотрудница Института В.В. Полляк проводила эксперименты по варке цветных стекол, предназначенных специально для тонкостенных прессованных изделий, благодаря чему начался выпуск продукции зеленого, голубого, розалинового, сиреневого и желтого цветов. Также сотрудники ГИСа провели работу

по установлению технологии матирования («матования») прессованных образцов (32). В июне 1940 года был налажен выпуск двадцати шести изделий «по Неймановскому способу» под руководством инженеров Института стекла, о чем свидетельствует заметка из Гусевской районной газеты «Рабочий край» за авторством В. Арканова (33). Практически одновременно аналогичную продукцию стали выполнять на Дятьковском хрустальном заводе и на заводе «Красный гигант». Все они были утверждены в прейскуранте на сортовую стеклянную посуду Экономсовета при СНК СССР 5/1 1941 г. (34). Во время Второй мировой войны выпуск этих изделий был прекращен и более не возобновлялся, за исключением единичных моделей (35).

К самым масштабным исследованиям 1940-1941 годов относится налаживание выпуска предметов с накладами. До этого в основном использовались стекла, окрашенные кобальтом и марганцем (36). Также применялись хромпик, глушеное фтором молочное стекло, медный и золотой рубины. Производство массовых изделий с рубиновыми накладами требовало больших затрат, потому в 1940 году технологи Института поставили задачу заменить эти стекла аналогами, окрашенными доступным селеном. В результате были получены прозрачный и глухой селеновые наклады темно-красного цвета. Совместно с инженерами завода «Красный гигант» установлен режим варки и технической эксплуатации в соответствии с особенностями каждого предприятия, налажен выпуск изделий с селеновыми накладами на предприятиях страны (37). (рис. 5)

В начале 1941 года основная работа лаборатории художественного стекла была перенесена на ОСЗ (38). На должность художественного руководителя пригласили скульптора И.М. Чайкова, а штат пополнился мастерами высокой квалификации. Цех оборудовали отделениями для химической обработки изделий, матовой рисовки, аэрографии, муфельного обжига образцов, декорированных живописными красками и протравами. Деятельность лаборатории, как и большинства других подразделений Института, прервалась летом 1941 года с началом Великой Отечественной войны. Но даже за такой короткий период сотрудниками было выполнено колоссальное количество работ. Среди них: подготовка к установке стеклянного фонтана и создание под руководством скульптора Е.В. Вучетича сувениров для ВСХВ (39). По эскизам А.Я. Якобсон и Н.Н. Ростовцевой на заводе «Красный гигант» и Дятьковском были изготовлены новые образцы сортовых изделий. На Дулевском заводе – проведены исследования по декорированию стеклянных предметов прозрачными живописными красками. В лаборатории ОСЗ разработали несколько видов галантерейных изделий (запонки, брошки) из медного авантюринового стекла. Впервые налажен выпуск продукции с черной, красной и желтой протравами, при изготовлении которых техника нанесения рисунка сочеталась с другими видами обработки – матированием,

матовой рисовкой и алмазной гранью. Изучен процесс получения желтых, рубиновых и кадмиевых стекол методом электронографии (40).

Кроме художественной и исследовательской деятельности сотрудниками лаборатории была создана образцовая-музей, в которой демонстрировались вновь освоенные образцы, а также предметы Неманского завода и прибалтийских стран – Эстонии и Латвии. На производствах ими оказывались консультации художникам и мастерам, а также помощь в организации музейной работы в образцовых. Кроме того, специалисты лаборатории принимали участие в подготовке к выставкам по художественному стеклу. Например, к выставке «Индустрия Социализма» подготовили и экспозицию, и лекционную программу с консультациями для профессионалов и интересующихся посетителей (41).

В июле 1941 года ГИС по Распоряжению Главстекла начал готовиться к эвакуации. Часть оборудования была разобрана и упакована для отправки в тыл. Хотя в октябре приняли решение о продолжении работы Института в Москве, вся она была направлена на нужды фронта (42). В послевоенное время многие наработки Государственного института стекла не утратили своей актуальности и помогли в кратчайшие сроки восстановить производство сортовых изделий.

Таким образом, в результате работы с архивами Государственного института стекла за 1930-1941 года удалось выявить новые сведения о его деятельности, направленной на решение художественных задач и обновления ассортимента массовых изделий. В частности, были установлены точные даты создания и внедрения на предприятия некоторых технологических процессов и методов декорирования, определено время появления ряда красителей, протравных и муфельных красок, выявлены места производства предметов по способу выработки. Информация может помочь в уточнении данных о предметах рассмотренного периода и использоваться при атрибуции произведений советского художественного стекла. Кроме того, расширенные сведения о деятельности сотрудников ГИСа, чьи теоретические и практические изыскания охватывали все производственные процессы - от исследований месторождений песков до утверждения новых эстетических предпочтений в выпускаемой продукции - помогают переосмыслить роль Института стекла в развитии советского художественного стеклоделия и признать его ведущим научно-исследовательским центром в стране.

Список литературы

1. Российский государственный архив научно-технической документации. Ф Р-223. Оп. 1-6.

2. Российский государственный архив экономики. Ф. 9349. Оп.1

3. Иллюстрации к прейскуранту розничных цен на сортовую стеклянную посуду. М., 1941

4. Прейскурант акционерного общества «Столле и сыновья». 1939 г.
5. Каталог стеклоизделий заводов «Неман» и имени Дзержинского. Министерство промышленности строительных материалов БССР, 1959
6. Арканов В. «Новый способ прессования стеклоизделий» // Рабочий край. 3.06.1940 г. №122
7. Батанова Е., Воронов Н. Советское художественное стекло. Москва. «Искусство». 1961
8. «Декоративное искусство СССР. 1917-1945. Очерки истории». Москва. «Искусство».1984.
9. Заманская Е.М., Липская А.А. Художественное оформление сортовой посуды. // Стекольная промышленность. 1939. - № 12.
10. Панасюк В. Химическая обработка стекла. Гизлегпром. 1940
11. Петреня А.С. «Улучшить качество прессованной посуды» // Стекольная промышленность. 1940.- № 6.
12. Рожанковский В.Ф. Стекло и художник. Москва. «Наука». 1971.
13. Федорова М.С. «Красная окраска для стекла, получаемая способом протравного крашения» // Стекольная промышленность. 1939.- № 6.
14. Ципис Б.Э. «К итогам второго Всесоюзного съезда профсоюза рабочих стекольной промышленности» // Стекольная промышленность. 1939.
15. Ципис Б.Э. «Стеклянные сувениры для ВСХВ 1940 г.» // Стекольная промышленность. 1939.

Примечания

1. Официальное наименование Института с момента основания в 1930 г. до 1942 г. – Государственный экспериментальный институт стекла (РГАНТД. Ф.Р-223. оп.1-1. Перечень наименований). Но в документах самой организации можно встретить другие варианты: Государственный экспериментальный институт стекла, Институт Стекла, Институт, Институт стекла, ГИС, ГЭИС
2. Декоративное искусство СССР. 1917-1945. Очерки истории. М, Издательство «Искусство».1984.
3. Рожанковский В.Ф. Стекло и художник. М, Издательство «Наука». 1971
4. Батанова Е., Воронов Н. Советское художественное стекло. М, Издательство «Искусства», 1964
5. Институт Стройматериалов, Инстром – варианты названий, которые встречаются в литературе
6. РГАНТД Ф.Р-223.оп.4-6, д.39
7. Собрание законов и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Союза Советских Социалистических Республик, издаваемое управлением делами Совета Народных Комиссаров Союза СССР и СТО. Отдел первый, № 19 от 26 апреля 1934 г. Статья 151, с. 263-272.
8. РГАНТД Ф.Р-223. оп. 4-6. д.9
9. РГАНТД Ф.Р-223. оп. 4-6. д.20

10. Там же.
11. Там же.
12. Там же.
13. 1.Группа сырья 2. Лаборатория стекловарения 3. Лаборатория теплотехническая 4. Лаборатория стеклянного волокна. 5. Лаборатория сортового стекла. 6. Группа механической обработки. 7. Группа технических стекол. 8. Группа листового стекла. 9. Группа стандартов. 10. Лаборатория физикохимии стекла. 11. Лаборатория контроля производства. Опытный Завод в 1938 г. получил статус самостоятельного предприятия (РГАНТД. Ф.Р-223.оп.4-6. д.39)
14. РГАНТД. Ф.Р-223.оп.4-6. д.39
15. РГАНТД. Ф.Р-223.оп.4-6. д.50.
16. РГАНТД Ф. Р-223, оп. 1-1, д. 192
17. Пока не удалось установить использовалась желтая протрава на ГХЗ или нет.
18. РГАНТД Ф. Р-223. оп.4-6. д. 50.
19. Полученные изделия с протравной окраской по внешнему виду удовлетворили завод, хотя окраска на внутренней стороне имела незначительный прозрачный зеленоватый оттенок, видимый под определенным углом отраженного света
20. РГАНТД Ф.Р-223.оп.4-6.д.39
21. SiO2 – 78%, CaO – 6%, K2O – 16%, из них K2O – 2-3% (РГАНТД Ф. Р-223. оп.4-6. д. 50)
22. РГАНТД. Ф.Р-223, оп. 4-6, д.50
23. РГАНТД. Ф. Р-223, оп. 4-6, д.57
24. Там же. Распоряжение по Институту № 102.
25. Там же. Распоряжение по Институту № 108 от 20.11.1940., в котором Якобсон А.Я. выносится выговор за потерю пропуска для входа на территорию Института.
26. Фамилию лаборанта установить не удалось, но известно, что с 16.02.1940 г. в лабораторию на должность ст. научного сотрудника была переведена Федорова М.С. а на должность лаборанта - Думнова З.Я. (РГАНТД. Ф. Р.-223. Оп.4-6. Д.54. Распоряжение № 22 от 25.02.1940). Однако в годовом отчете за 1940 г. в штатном расписании указано только три человека (РГАНТД. Ф. Р.-223. оп.4-6. Д.57).
27. Приказ 148-К от 14.09.1940 г. по Главному Управлению стекольной промышленности НКЛП СССР (РГАНТД. Ф. Р-223. оп. 4-6. д. 58)
28. РГАНТД. Ф. Р-223, оп. 4-6. д.57
29. РГАНТД. Ф. Р-223.оп.1-1. д.275.
30. РГАНТД. Ф. Р.-223. Оп.4-6. д.57
31. Формы для экспериментов подготовил Формовый завод, для чего потребовалось исследовать свойства разных металлов, которые бы не деформировали поверхность стекол, и покрытий, к которым бы стекло не прилипало.
32. Информация по всем проведенным исследованиям и экспериментам по теме 16 «Освоение метода прессовки тонкостенных сортовых изделий и внедрение его на сортовых заводах» в технических отчетах сотрудников ГИСа за 1940 г. (РГАНТД. Ф.Р-223. оп.1-1. д.275)

33. Арканов В. «Новый способ прессования стеклоизделий» - «Рабочий край» №122 от 3 июня 1940 г.
34. Изделия в прейскуранте 1941 г. представлены с указанием на номер образца завода «Неман», по которому выполнялись. Завод до 1939 г. принадлежал польскому акционерному обществу «Столле и сыновья».
35. Например, селедочницы в виде рыбы, которая вошла даже в Прейскурант на стеклянную посуду и ламповые изделия 1959 года.
36. Оба компонента даже при небольшом количестве давали интенсивную окраску независимо от восстановительной и окислительной среды, были доступны и дешевы.
37. РГАНТД. Ф.Р-223. оп.4-6. д.68
38. Завод продолжал находиться в подчинении Института стекла, но с 1938 года формально стал самостоятельной организацией с собственным Уставом.
39. Многие изделия на момент закрытия лаборатории находилось в стадии разработки у художников и скульпторов. Е.В. Вучетичем был создан бюст М.Ю. Лермонтова, но форму для прессовки выполнена не была
40. РГАНТД. Ф.Р-223. оп.4-6. д.68
41. Там же.
42. РГАЭ. Ф. 9349. оп.1. д.407.



Рис. 1. Прибор для крюшона. Стекольный завод «Красный гигант». 1936-1941 гг. Стекло трехслойное, гутная техника, резьба, гранение. Из собрания ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба «Кусково»



Рис. 2. Ваза. Стекольный завод «Красный гигант». 1936-1941 гг. Стекло трехслойное, гутная техника, резьба. Из собрания ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба «Кусково»



Рис. 3. Ваза с портретами летчиков М.М. Громова, А.Б. Юмашева, С.А. Данилина, совершивших беспосадочный перелет Москва – Северный полюс – Калифорния, США. Дятьковский хрустальный завод. 1939-1940г. Стекло двухслойное, шелкография, роспись золотом. Из собрания ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба «Кусково»



Рис. 4. Дорожные стаканчики и ваза в виде фляги. Автор моделей – Ростовцева Н.Н. Стекольный завод «Красный гигант». 1940 г. Стекло цветное, бесцветное, нацвет, резьба, серебрение. Из собрания ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба «Кусково»



Рис. 5. . Ваза. Стекольный завод «Красный гигант». 1940-1941 гг. Мастер – Калагин С.А. Стекло цветное, бесцветное, наклад, резьба. Из собрания ГБУК г. Москвы «Музей-усадьба «Кусково»

Профессиональное сотрудничество с музеями в рамках образовательного процесса по направлению «художник-реставратор по стеклу» МГХПА им С.Г. Строганова

Professional cooperation with museums in the framework of the educational process in the direction of " glass restoration" Moscow State University of Design and Art named after S.G. Stroganov

Шушлякова Елена Алексеевна
Старший преподаватель кафедры «Художественное стекло»,
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.
5453726@bk.ru

Shushlyakova Elena Alekseevna
senior lecturer of the Department of Glass, Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
5453726@bk.ru

Аннотация: В данной статье рассказывается о необходимости профессионального сотрудничества студентов-реставраторов художественного стекла с крупными музеями Москвы и Европы. Рассмотрены примеры взаимодействия с конкретными музеями и отмечен положительный потенциал сотрудничества. Определены характерные особенности обучения реставраторов современной реставрационной работе в музеях.

Ключевые слова: Музейное дело, научная реставрация, реконструкция витража, малоформатный витраж, кабинетный витраж.

Abstract: This article describes the need for professional cooperation of art glass restoration students with major museums in Moscow and Europe. Examples of interaction with specific museums were considered and positive potential of cooperation was noted. Characteristic features of training restorers of modern restoration work in museums are defined.

Keywords: Museum work, scientific restoration, reconstruction of stained glass, small-format stained glass, cabinet stained glass.

Феномен музея как социального и культурного института формировался на протяжении всего исторического развития общества. История музейного дела, его прошлое и будущее неразрывно связаны с расширением пределов научного познания и эстетического освоения социального мира и окружающей среды с помощью материальных объектов. Изучение

богатейшей истории музейного дела является необходимым этапом для профессионального становления реставратора. Тщательное исследование культурной деятельности позволяет наиболее полно изучить музейное дело, правильно интерпретировать опыт предшественников, предугадывать современные проблемы научного реставрационного развития. Студентам-магистрантам академии имени С.Г. Строганова в рамках образовательного процесса предложено изучение музейных предметов из стекла в ГИМ, коллекций и фонда Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Эрмитажа, музея художественного стекла в Санкт-Петербурге, музея-усадьбы «Кусково». Студенты могут в исследовательских целях пользоваться электронной базой основного и научно-вспомогательного фонда Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации. Информационный Интернет-ресурс предоставляет возможность студентам-магистрантам получить доступ к музею истории стекла в Корнинге (США) – одному из самых известных музеев стекла в мире, музею (Нью-Йорк), музею стекла в Мурано и музею витража в Кракове. Кроме посещения всемирно известных музеев для повышения профессионального и культурного уровня другой важной задачей является закрепление полученных знаний. Посещения и стажировки студентов в отделе научной реставрации ведущих музеев, а также в реставрационной мастерской ФГУК «ВХНРЦ имени академика И.Э. Грабаря» является необходимой ступенью к овладению профессией художника-реставратора. Главной задачей сотрудничества высших учебных заведений с музеями является подготовка молодых специалистов, способных работать в реставрационных мастерских Государственных Музеев, осведомленных об особенностях музейной реставрации. После окончания реставрационных занятий, студенты должны обладать знаниями, умениями и навыками, которые позволяют проводить реставрационные работы на высоком уровне сложности.

Изучение музейных собраний позволяет студентам познакомиться с особенностями организации музейных коллекций, со структурой формирования традиций музейного реставрационного дела в России и за рубежом, типологию и свойства музейных предметов, изучить актуальные проблемы реставрационной работы в музее, определить задачи международного сотрудничества в сфере консервации и реставрации музейных ценностей.

Одним из наиболее интересных примеров - сотрудничество с Государственным музеем «Усадьба Кусково XVIII века». Небольшая коллекция русского стекла из собрания Алексея Морозова полно представляет ключевые этапы развития в истории стеклоделия. Студенты МГХПА им. С.Г. Строганова получили доступ к работам, охватывающим период с середины

XVIII до начала XX века. Среди них швейцарские кабинетные витражи конца XVI — первой четверти XVII века. Студентка магистратуры МГХПА им. С.Г. Строганова Юлия Финк выбрала для изучения и реконструкции витраж с сюжетом «Жены – мироносицы у Гроба Господня ». В процессе деятельности студентка провела научно-исследовательскую работу, описала внешний вид памятника и состояние его сохранности профессиональным аналитическим языком, научилась делать атрибуцию и искать аналоги по стилю и технике исполнения, изучила особенности проведения научного эксперимента, как анализировать и делать конструктивные выводы, определила технологический прием исполнения, составила план проведения экспериментов, оформила научно-исследовательские планшеты с экспериментами, результатом стала выпускная квалификационная работа реконструкции витража. Студент магистратуры МГХПА им. С.Г.Строганова Дмитрий Платонов выбрал для научного изучения и реконструкции парные витражи XIX века, результатом стала выпускная квалификационная работа реконструкции витража с полным воспроизведением техники оригинала.

В рамках программы «художник–реставратор по стеклу» студенты направляются в отдел реставрации и консервации Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, в котором предложено изучить западноевропейские витражи XVI-XIX веков. Коллекция витражей, или расписных стекол сформировалась в 1920-е годы в результате поступления в музей национализированных дореволюционных частных собраний, среди которых наиболее важными представлялась коллекция предметов декоративно-прикладного искусства и витражей Дмитрия Ивановича Щукина (1855-1932), известного московского собирателя живописи и графики старых мастеров. Однако держателей большей части собраний расписных стекол XVI–XVII веков установить крайне затруднительно из-за полного отсутствия архивных документов и упоминания имен предыдущих владельцев.

Малоформатный витраж, в научной литературе носивший название «кабинетного» и занимающий определенное место в так называемых кабинетах искусств, представляет собой особый тип художественной искусства эпохи Возрождения и маньеризма. Этот вид витражного искусства предназначался для украшения соборов в Голландии, землях Южной Германии и Швейцарии. Студенты магистратуры МГХПА им. С.Г. Строганова знакомятся с голландскими, немецкими, швейцарскими расписными стеклами с изображением гербов, фигуративных сцен религиозного и светского содержания.

Коллекция кабинетных витражей обладает значительным разнообразием и способна дать полное представление о феномене малоформатного витража во время расцвета этого вида искусства. Для научного изучения и реконструкции студентами магистратуры МГХПА им. С.Г. Строганова были выбраны витражи «Тайная Вечеря», выполненная в мастерской Августина Хиршфогеля в Германии, Нюрнберге в 1530 г. в технике: стекло бесцветное, окрашенное в массе, роспись гризайлью, шварцлотом, серебряной протравой, резьба, свинцовый переплет. А также витраж «Поклонение младенцу», выполненный неизвестным мастером, Германия (Нидерланды?) XIX век, в технике: роспись гризайлью, серебряной протравой, деревянная рама. Расписное стекло поступило в музей как работа неизвестного нидерландского витражиста XVI века. Качество живописи, трактовка фигур и окружающего пейзажа, технико-технологические особенности свидетельствуют о том, что в данной атрибуции есть неточности. Композиция витража с некоторым отступлением повторяет проектный рисунок Ганса Гольбейна Старшего (1465-1524), созданный около 1495 года для витражного окна с изображением сцены поклонения Младенцу (Графический кабинет, Художественный музей Базеля). Изображение архитектурных построений, увитых растительностью, встречаются в произведениях многих художников итальянского Ренессанса. Роспись, исполненная в технике гризайли с применением серебряной протравы, характерна для нидерландских художников по стеклу XV-XVI веков. Композиции на стекле, подобные витражу «Поклонение младенцу», традиционно создавались небольшими сериями и заказывались для частных капелл или религиозных братств. Студентам магистратуры предстоит изучить степень сохранности витражей. В некоторых витражах живописный слой частично смыт, наблюдаются небольшие точечные утраты живописи из-за воздействия насекомых, иризация стекла.

В результате сотрудничества с музеями студент МГХПА им. С.Г. Строганова овладевает информацией об особенностях и специфике формирования музейных коллекций, об истории и структуре формирования традиций реставрационного дела в России и за рубежом, получает представление о типологии и свойствах музейных предметов, актуальных проблемах реставрационной работы в музее, задачах международного сотрудничества в сфере консервации и реставрации музейных ценностей. Студент обладает умениями выявлять источники информации о свойствах и особенностях реставрации музейных предметов, на конкретном историческом и современном материале прослеживать становление и развитие новых подходов к реставрационной работе в музеях разного профиля, ориентироваться в конкретных технологиях консервации и реставрации

музейных предметов. Студент умеет творчески и эффективно использовать полученные знания в своей профессиональной деятельности, он владеет способностью оперировать полученными историческими знаниями в дискуссиях по историческим проблемам, отстаивать собственную позицию, используя для аргументации усвоенные профессиональные знания. Кроме того студент овладевает навыками презентации результатов изучения исторического материала в форме эссе, доклада, сообщения, конспекта, реферата, навыками практической работы в музеях и других учреждениях культуры.

Список литературы

1. Ануфриев А.В., Шахеров В.П., Шахерова С.Л. Музейное дело и охрана культурных ценностей: учебное пособие. – Иркутск, 2013.
2. Богуславский М.М. Культурные ценности в международном обороте: правовые аспекты / М. М. Богуславский. – М., 2005.
3. Музейное дело России / ред.: М. Е. Каулен, И. М. Коссова, А. А. Сундиева. - 3-е изд., испр. и доп. – М., 2010.
4. Тельчаров А.Д. Музееведение / А. Д. Тельчаров. - 2-е изд., испр. и доп. – М., 2011.
5. Шляхтина Л.М. Основы музейного дела. Теория и практика: учеб. пособие / Л. М. Шляхтина. - 2-е изд., стер. – М., 2009.
6. Юренева Т.Ю. Музей в мировой культуре / Т.Ю. Юренева. – М., 2003.
7. Портал «Культура России» URL: http://www.russianculture.ru/ (дата обращения 17.11.2019).
8. Музеи и галереи России URL: http://www.museum.ru/ (дата обращения 17.11.2019).
9. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина URL: http:// www.museumconservation.ru/ (дата обращения 17.11.2019).



Рис. 1. Изучение технико-технологических особенностей росписи витража из коллекции ГБУК г. Москвы Музей-усадьба «Кусково»



Рис. 2. Сравнительный анализ росписи витража с оригиналом в музее



Рис. 3. Кабинетный витраж из коллекции А.В. Морозова с изображением библейской сцены «Жены-мироносицы у Гроба Господня»



Рис. 4. Роспись по аналогии витража с изображением библейской сцены «Жены-мироносицы у Гроба Господня» в исполнении магистранта Юлии Финк

Реконструкция как базовая ступень обучения художника и реставратора по стеклу. Новое профессиональное направление МГХПА им. С.Г. Строганова

Reconstruction as a basic stage of training of an artist and restorer in glass. A new professional direction MGHPA them. S. G. Stroganov

Криволапова Галина Анатольевна
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, старший преподаватель кафедры «Художественное стекло».
gala.krivolapova2011@yandex.ru

Krivolapova Galina Anatolievna
Teacher of the Department "Art glass",
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
gala.krivolapova2011@yandex.ru

Аннотация: Статья посвящена проблеме сохраненияисторических памятников художественного стеклоделия. В статье подробно рассматривается реконструкция произведений из стекла, как комплекс мероприятий и приемов работы, основанный на многовековом опыте. Реконструкция сегодня является базовой ступенью профессионального обучения художника-реставратора по стеклу в МГХПА им. С.Г. Строганова. Искусство реконструкции направлено на сохранение культурного наследия, воссоздания утраченных памятников, создание идентичных предметов прошлых эпох. При реконструкции происходят творческие процессы воссоздания исторического произведения. Основной идеей работы художника становится духовная ценность, истина и красота.

Ключевые слова: стекло, реконструкция, профессиональное обучение, художественное стекло, витраж, художественное наследие, культура.

Abstract: The article discusses ways to preserve glass products: reconstruction of works made of glass, in a complex of activities and techniques based on centuries of experience, as a basic stage of professional training of an artist - restorer on glass. The art of reconstruction is aimed at preserving cultural heritage , recreating lost monuments, creating identical objects of past eras. During reconstruction, creative processes of recreating a historical work take place. The main idea of the artist's work is spiritual value, truth and beauty.

Keywords: glass, reconstruction, vocational training, art glass, stained glass, art heritage, culture.

Сохранение культурного наследия - это творческая гуманистическая миссия в жизни современного художника. Интерес к археологическим раскопкам в начале 20 века в России и Европе привел к созданию масштабного и формированию музейных лабораторий и круга коллекционеров.

«На каждом действии реставратора лежит груз ответственности за сохранение подлинности произведения не только перед прошлым, но и перед будущим» [1].

В 1964 г. были сформулированы Основные принципы реставрации в Венецианской хартии. Подлинность назвали главным постулатом музейной реставрации. А целью реставрации – охрана дошедшего до нас памятника и выявление его исторической и эстетической ценности с одновременным его укреплением. Взгляд на научную реставрацию определился, и сегодня главными соратниками реставраторов являются химики и биологи. "Наука на службе истории искусства и цивилизации» так можно сформулировать профессию реставратора. Луи Пастер в 1865 г. предсказал сотрудничество точных наук и искусства: "Я отчетливо вижу обстоятельства возможного и желательного сотрудничества Науки Искусства, когда химики и физики займут достойное место рядом с вами".[4].

Существуют два вида реставрационной деятельности: реставрация, консервация. Сохранение и восстановление – это суть научной реставрации произведений прикладного искусства.

Реставрация, от латинского слова «восстановление», означает восстановление и укрепление памятников, разрушенных или поврежденных.

Консервация – это практика сохранения предмета в максимально возможной неприкосновенности. Консервация применяется к предметам, получившим повреждения или находящихся в критическом положении из-за плохой сохранности и воздействия атмосферных условий.

В 2017 году в Магистратуре МГХПА им С.Г. Строганова было открыто направление по обучению профессиональных художников-реставраторов по стеклу. Студентами магистратуры по направлению «Реставрация» часто становятся выпускники Академии, окончившие бакалавриат и уже обладающие практическими навыками работы в области художественного стеклоделия. На ряду с комплексом теоретических дициплин, таких как научно-исследовательская работа, аттрибуция памятников, история археологического стекла, студенты выполняют реконструкции произведений прикладного искусства из стекла. Реконструкция — это совокупность работ по воссозданию утраченного произведения. Можно даже трактовать понятие реконструкции как создание модели, что вполне согласуется с толкованием, предложенным в свое время Б.Н. Засыпкиным.

В 2019 году в МГХПА им С.Г.Строганова состоялась первая защита магистров реставрации кафедры Художественное стекло.

Реконструкция витража «Жены мироносицы» из коллекции А.В.Морозова.

«Эти расписные стекла имеют небольшие размеры (примерно 25* 30 см), вставлены в деревянные рамы. Фрагметны витражей скреплены в единую композицю с помощью свинцовых тяг. Согласно системе современных исследователей они относятся к «иллюстративным витражам» (Bildscheibe), посвященным иллюстарциям библейских или новозаветныесюжетов. [3]. В настоящее время витражи находятся на хранении в музее Кусково. Один из витражей стал объектом реконструкции дипломной работы магистранта реставрации кафедры «Художественное стекло». Студентом была выполнена реконструкция витража по оригинальной технологии. По удачному стечению обстоятельств, студент имел возможность наблюдать ход реставрации витражей в реставрационной мастерской. Художники по стеклу тщательно изучают в научной работе выбор способов и материалов для реконструкции. Научная деятельность студентов заключается в глубоком изучении технологии стекла и истории стеклоделия. Историческая подлинность технологий и химические свойства материалов являются исключительно важным полем для экспериментов и дискуссий. Изучение и анализ литературы, консультации с искусствоведами, хранителя музейных коллекций и сотрудниками реставрационных лабораторий дает мощный импульс молодому художнику для профессионального роста. Непосредственное «общение» с самим памятником прикладного искусства создало необыкновенную атмосферу таинственности и важности момента, ощущения обратного хода времени и поэзии будней заказчика и создателя витражей. Западно-европейский витраж, выполненный на территории Швейцарии, отличается от ранних витражей своими размерами, в первую очередь. Протестантская церковь не признавала украшательство, витражи стали носить камерный характер, их расположение получило новый вид в жилых интерьерах. С точки зрения мастерства выполнения, оргинальные витражи обладают превосходным качеством росписи.

Мастерство росписи и дисциплнину «История витража» студенты кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г.Строганова изучают, начиная с первого курса бакалавриата. Тщательное изучение музейных фондов и открытых экспозиций предполагает яркое и увлекательное путешествие в мир произведений декоративного искусства.

Специфика работы со стеклянными изделиями из музейных фондов заключается в особых свойствах материала. Стекло – хрупкий и твердый материал, прозрачный или непрозрачный, требует особого отношения

при работе с ним. Реконструкция как дипломная работа позволяет воссоздать предмет по оригинальным технологиям и в первозданном виде. Реконструкция произвдений прикладного искусства актуальна, когда необходимо экпонировать определенные предметы, находяшиеся в руинированном состоянии. Они получат новую жизнь для будущих поколений. В музейных коллекциях стекла хранится часть экспонатов, состояние которых не позволяет ихэкспонировать, поэтому искусствоведами и хранителями музейных фондов признается необходимость создавать реконструкции, или идентичные «модели» утраченных предметов декоративного искусства. Осознание важности создания реконструкций произведений позволит сохранить наследие.

Для обучающихся в магистратуре МГХПА им. С.Г. Строганова по направлению «Реставрация» процесс освоения искусства реконструкции становиться захватывающим приключением в мир истории стеклоделия, вызывает глубокий интерес к музейным коллекциям России, обязывает глубоко изучать технологии и процессы научной реставрации, восстановления утраченных технологий и, как следствие, быть причастностным к сохранению их для последующих поколений. Сегодня для художников нового времени существует уникальная воможность расширить свои знания и умения в новом качестве реставратора и переосмысить значимость роли художника для истории искусств и своей роли в ней.

Список литературы

1. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. Российская Академия Художеств, Государственный Академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина. – СПб., 1997.
2. Крылова Е.М. Реставрация витражей из собрания Государственного Эрмитажа и проблемы восполнения утраченных фрагментов витражных стёкол. 15.01.2014 лекция в Музее Стекла в ЦПКиО им.Кирова , – М., 2014 URL: https://vitroart.ru/articles/articles/644/ (дата обращения 15.10.2019).
3. Микитина В.В. Кабинетные витражи из коллекции Алексея Викуловича Морозова . // Проблемы атрибуции памятников декоративно-прикладного искусства XVI-XX веков. Материалы V научно-практической конференции 25-27 октября 2017 г. Составители М. В. Ворожбитова, Д. В. Шполянская. Труды Государственного Исторического музея. Вып. 212. – М., 2019. с. 280-287.
4. J.-P.Mohen. Tous semblables, tous differents les laboratoires des musées TECHNE. Перевод: И.А.Мамедова (ГосНИИР), 1994, №1, p.7-11.

Новые изобразительные возможности при создании произведений из листового стекла

New visual possibilities when creating works from sheet glass

Афиногентова Анна Валерьевна
Доцент кафедры «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
a.afinogentova@yandex.ru

Afinogentova Anna Valerievna
Docent of Department «Art glass»,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy)
a.afinogentova@yandex.ru

Аннотация: В данной статье рассматривается вопрос поиска авторского метода и уникальной технологии создания произведения в области художественного стеклоделия. Расматрваются примеры появления новых выразительных средств при использовании художниками листового стекла.

Ключевые слова: авторское стекло, студийное стекло,листовое стекло, современное декоративное искусство.

Abstract: This article discusses the search for the author's method and unique technology for creating a work in the field of artistic glassmaking. Examples of the appearance of new means of expression when artists use flat glass are discussed.

Keywords: author's glass, Studio glass, sheet glass, modern decorative art.

Задача выражения собственной мысли оригинальным языком изложения сопровождает творчество каждого художника. По характеру авторского почерка мы точно можем определить крупных мастеров в живописи, в скульптуре, литературе и в области декоративного искусства. Художественное стеклоделие богато традиционными техниками, но в нем еще остается большое пространство для творческих экспериментов. Создавая уникальное произведение, современный автор оттачивает мастерство, придумывает оригинальные ходы, экспериментирует с техниками, ищет собственные технологические приемы и формы подачи идей, что в конечном итоге создает авторский стиль произведений.

Важно отметить, что авторское искусство, которое сформировалось в середине двадцатого века, стало реакцией на процессы, происходящие в обществе в целом.

На мой взгляд, подъему интереса к авторскому искусству способствовало развитие современной философии индивидуализма. Индивидуализм (от лат.individuum-неделимое) — это мировоззрение, подчеркивает значимость индивидуальной свободы и первостепенное значение независимости личности, сутью которого является, в конечном счёте, абсолютизация позиции отдельного индивида в его противопоставленности обществу, причём не какому-то определённому социальному строю, а обществу вообще. Индивидуализм проявляется как в реальной жизненной позиции – в моральном поведении, так и в различных концепциях – этической, философской, идеологической, политической и т. п. [1]. Современному автору, находящемуся в этой парадигме, нужно учиться постоянно удивлять зрителя, удовлетворяя запрос на новые, яркие, уникальные произведения искусства. Художник вступает в диалог с обществом, выражая свои личные переживания доступными ему средствами. В желании удивить автор расширяет границы дозволенного, вводя новые правила подачи информации.

Благоприятная почва к этой тенденции была подготовлена еще в эпоху романтизма, утвердившую самоценность переживаний личности. Воспевая негативное наслаждение, вызванное изумлением, осмыслением, а не радостью, романтики пробудили интерес человечества ко злу, облагородили его. Критерии оценки художественного произведения постепенно сдвигались в сторону размытия границ прекрасного и ужасного. Важнее всего в произведении становилась эмоциональная, чувственная сторона. Все больше личность художника выходила на первый план, каждый старался разработать свою философию прекрасного. Напряженный интерес к сильным и ярким чувствам, к тайным движениям души, к «ночной» ее стороне, тяга к интуитивному и бессознательному — сущностные черты романтического мировосприятия. Романтики открыли необычайную сложность, глубину и антиномичность духовного мира человека, внутреннюю бесконечность человеческой индивидуальности. Человек для них — малая вселенная, микрокосмос. Столь же характерна для романтизма защита свободы, суверенности и самоценности личности (в которой, по мысли Ф. Шеллинга, весь «пафос земного», вся «острота жизни»), повышенное внимание к единичному, неповторимому в человеке, культ индивидуального. Апология личности служила как бы самозащитой от безжалостного хода истории и нараставшей нивелировки самого человека в буржуазном обществе.[2]

Не удивительно, что современное общество, воспитанное на литературе романтизма, проникнутое его идеями разрушения и революционным духом, готово принимать любую форму самовыражения, какой бы шокирующей она не была.

В качестве примера можно привести творчество Дэмиена Херста (7.06.1965 г.р.). Символом британского искусства середины 90-х годов XX века стало его произведение «Физическая невозможность смерти в сознании живущего», представленная в лондонской галерее Тейт Модерн в 1991 году. По словам художника, огромная акула, выловленная у побережья Австралии и помещенная в почти пятиметровый аквариум с формалином, лишний раз доказывает, что реальность смерти непостижима для разума живущих. В юные годы во время учебы в художественном колледже Херст посещал анатомический театр и морги, что повлияло на выбор темы произведений. Тема смерти заняла центральное место в его творчестве.

Херст часто использует для создания инсталляций трупы животных, помещая их в стеклянные аквариумы. «Разделенные мать и дитя» - это распиленные вдоль тела корова и теленок, между частями которых зрители могут пройти, увидев все внутренности животных. Эта работа была выставлена в Венеции в 1993 году и принесла ему мировую известность. (рис. 2-3)

Еще одну важную черту современного искусства можно охарактеризовать, как синтетичность, собирательность. Часто невозможно отделить зрителя, произведение, экспозиционное пространство и аудио сопровождение друг от друга. Этому предшествовало активно развивавшееся в шестидесятые годы движение по разрушению стереотипов в обществе и межличностных отношениях, породившее множество экспериментальных направлений в искусстве.

Примером синтеза искусства и социального эксперимента можно назвать перформанс художницы Марины Абрамович (30.11.1946 г.р., Белград).

Марина исследовала отношения между художником и его зрителями. В 1974 году она провела шестичасовую акцию. В течение своего сложного перфоманса, принесшего ей известность, она отвела себе пассивную роль объекта. Разложив на столе семьдесят два предмета, она повесила себе на грудь инструкцию, в которой разрешила зрителям применять предметы по отношению к себе как угодно и брала всю ответственность за происходящее на себя. Результат потряс. Зрители в течение трех часов срезали с художницы всю одежду, причиняли ей боль, вдохновленные тем, что она не сопротивляется. Через шесть часов ей в голову направили заряженный пистолет. Художница сделала вывод, что если дать человеку возможность не брать на себя ответственность за причиненную боль, то даже самые воспитанные и миролюбивые люди могут убить того, кто не защищает себя.

Теория синтеза искусств призывает создавать произведение, которое по силе воздействия на зрителя должно превзойти произведение

однородных видов искусств. При этом не возбраняется подвергать сомнению само понятие здравого смысла в традиционной культуре.

Концепция произведения становится важнее самого объекта. История его создания, история существования и влияния на окружающих. Поток зрительных образов переплетается с интеллектуальной оценкой и осмыслением произведения. Художник теперь не ремесленник, оттачивающий свое мастерство, а конструктор новой реальности. Безграничность художественной деятельности и синтез материалов для реализации своего замысла часто приводят к уникальным результатам.

Тенденции концептуализма затронули все художественные сферы, в том числе и декоративное искусство.

Новые пластические возможности очень сложно найти в традиционных формах работы со стеклом, зато они возникают с появлением новых доступных материалов, как произошло после начала массового производства флоат-стекла.

Качественный скачок в художественном стеклоделии мы наблюдаем в появлении скульптур и арт-объектов из листового стекла. Новый материал для создания произведений потребовал поиска нового языка, свежих пластических решений и подходящих техник работы с материалом.

Начало экспериментов в технике склейки и спекания листового стекла приходится на 1970-80 годы. Это десятилетия, когда человечество вышло в открытый космос. Бурно развивались космические технологии, которые тесно связаны с оптикой. Разрабатывались новые клеи для склеивания линз для телескопов, изобретались новые по составу стекла, на стекло наносились тончайшие напыления металлов для поляризации проходящих сквозь него лучей, совершенствовалось шлифовальное и полировальное оборудование. Благодаря этому сейчас художникам доступны клеи ультрафиолетового отверждения и клеи на базе двухкомпонентных смол, дихроичные стекла и стекла с уникальными свойствами светопропускания.

Как я уже упоминала, наряду с бурным ростом и развитием машинного производства начался спад в сфере стеклоделия в Европе. Мануфактуры не выдерживали конкуренции с крупными оснащенными предприятиями и уходили с рынка. Художники перемещались в свои мастерские и начинали самостоятельно, на базе собственных мастерских, заниматься стеклом. Именно в этот момент листовое стекло из-за своей доступности стало одним из самых привлекательных материалов для создания художественных произведений.

В технике склейки листового стекла одними из первых стали работать чешские художники. Знаменитые колонны из листового стекла, выполненные Вацлавом Циглером (1929 г.р.) для вестибюля пражского метро были первым экспериментом в этой области. Сейчас колонны

демонтированы и украшают офис руководства торгового центра, построенного после реконструкции метро. (рис.1)

В советский период чешские стеклоделы имели возможность самовыражения без идеологических рамок. Это привело к подъему авторского чешского стеклоделия, общему подъему чешской художественной школы.

Современных авторов, работающих в технике склейки листового о оптического стекла, невозможно объединить в школы географическими границами, они живут по всему миру. Это европейские, американские, японские и китайские авторы.

Работы в технике склейки листового стекла можно условно разделить на скульптуры малых форм и крупные монументальные произведения в архитектуре и ландшафте.

В рамках статьи я остановлюсь на творчестве художников малых форм, работающих в технике склейки и полировки стекла.

Хавьер Гомес – испанский художник (1957 г.р.) Первое знакомство со стеклом состоялось для него в его семейной мастерской. Творческую деятельность начал с 1987 года участием коллективных выставках. Ныне Хавьер Гомес и городская Ратуша Алькоркона являются основателями художественного музея стекла MAVA – Alcorcon на большей территории Мадрида (Испания). Он также является пожизненным художественным руководителем музея.

В течение более чем двадцати лет он работает в технике склейки и полировки листового стекла. Одной из его первых работ в технике склейки листового стекла можно назвать скульптуру «Вспышка» (рис. 4). Это пластическая композиция, выполненная из прозрачного бесцветного стекла, в которой каждый стеклянный слой четко виден и хорошо просматривается сквозь предыдущий. Все стекла, из которых склеивалась скульптура, были вырезаны, отшлифованы и отполированы до склеивания, после чего не обрабатывались. Легкость и красота линий, пластичность силуэта, бесспорно, достигается за счет прозрачности стекла. Будь скульптура не прозрачной, ей не доставало бы воздуха и легкости.

В течение нескольких лет художник продолжал создавать похожие по стилистике произведения, совершенствуя технику.

Новым этапом при создании скульптур стал переход к монолитным объемам и изменение техники обработки скульптурного объекта. Художник начинает воспринимать уже склеенный пластический объем как кусок мрамора или камня. Поверхность склеенной заготовки шлифуется и прорезается пилой. Помимо этого скульптуры приобретают цвет.

Серии скульптур «Вулканические», «Органическая абстракция», «Диалоги форм», «Открытый космос» отличают потрясающее владение материалом. (рис. 5-7)

Формообразование объектов традиционно для современной скульптуры: это биоморфные или абстрактные объекты. Влияние Хуана Миро, сюрреализма, абстрактной живописи, кубизма можно увидеть в его произведениях. Современный зритель готов к восприятию подобных форм, они уже привычны. Важнее то, что абстрактная беспредметная форма позволяет сосредоточить все внимание на красоте стекла. Удивляет мастерство художника в профессиональном грамотном использовании слоистости листового стекла. Умение точно и изящно чередовать цвет, фактуру, потрясающе точно подчеркивать плотные массы и любоваться переходом тона в тонком крае цветного стекла.

Совершенно иные по формообразованию скульптуры американского художника Дэвида Хюхтхаузена (David Huchthausen).

Хюхтхаузен работает со стеклом уже более тридцати лет. Его творческие поиски были очень разнообразны, он работал и в архитектуре, и в скульптуре, и в гуте. Концепции современного творчества художника направлены на взаимодействие предмета и зрителя. Мистичность и загадочность произведений в оптических иллюзиях, которые мастерски создает Дэвид.

Он разработал уникальную технику склейки цветного листового и бесцветного оптического стекла. Художник соединяет большой блок полированного оптического стекла с относительно небольшим цветным блоком, состоящим из цветного листового стекла, склеенного и нарезанного под разными углами. Хьютхаузен добивается потрясающего впечатления глубины пространства внутри стекла.

Загадочность произведения должна, по его словам, пробудить любопытство зрителя . По его словам: «Работа должна иметь свое собственное существование, если она хочет иметь какое-то реальное значение».

Формы его скульптур достаточно простые, стремящиеся к цилиндру, прямоугольнику или шару. Основной эффект заключается в обработке поверхности оптического стекла, доведенной до совершенства (рис.8).

Как видим, уникальность личного опыта раскрывает перед каждым из тех, кто прикасается к стеклу, новые горизонты.

В качестве иллюстрации хочется привести творчество американского художника Мэтью Шоша (Mattew Zcozc). В одном из своих интервью он говорит о том, что будущее за не традиционным подходом к материалу, а за раскрытием качеств стекла через новые способы работы с ним.

Работы Шоша совершенно точно отражают заявленный подход.

Мэтью Шош получил образование бакалавра, как дизайнер мебели. В магистратуре начал заниматься стеклом. По его словам, именно этот факт стал определяющим при работе с материалом. Не имея шаблонных

знаний о традиционных техниках работы со стеклом, он начал изучать свойства материала самостоятельно.

Для него стекло стало интересным для создания скульптурных биоморфных объектов.

Тягучесть и пластичность, быстрая возможность стать жидкостью и так же быстро застыть, похожесть на мыльный пузырь подарили Мэтью Шошу фантастическую идею. В течение нескольких лет он создал целую серию потрясающих скульптур, спекая листовое стекло и раздувая его, как традиционную гуту, пока стекло в еще горячем состоянии. Работы в серии «Inflatables» созданы из расплавленного листового стекла, вынутого горячим из печи и надутым сжатым воздухом через специально оставленное отверстие. Стекло при этом застывает в течение нескольких секунд в процессе раздувания заготовки. Невероятная выдумка, наряду с точнейшими инженерными расчетами и технологически безупречное выполнение дали Мэтью Шошу возможность реализовать задуманное (рис. 9-10).

Он продолжает экспериментировать с материалом, делает скульптуры из стеклянных нитей. Предварительно скручивает веревки из отдельных стеклянных волокон на старинном оборудовании девятнадцатого века. Плетет из этих веревок корзины, сетки и спекает на огнеупорном сердечнике (рис.11).

Эсперементальный метод работы со стеклом раскрывает новые возможности, недоступные в традиционных гутных техниках. Мистичность и прозрачность материала рождает у зрителя сильные эмоции, дает авторам возможность обращаться к широкой аудитории.

Таким образом, современный автор, работающий со стеклом в собственной студии, уже не привязан к каноническим техникам работы с материалом. Прежде всего, важна выразительность образа, уникальность почерка, техники и актуальность предложенной темы. Использование листового стекла, как материала для создания авторских произведений, открывает для художников и архитекторов безграничные возможности для экспериментов и новых образных решений.

Список литературы

1. Большая Совецкая Энциклопедия. Индивидуализм URL: http://bse.sci-lib.com/article054078.html (дата обращения 7.11.2019).

2. Литературный энциклопедический словарь . Романтизм URL: http://niv.ru/doc/encyclopedia/literature/articles/163/romantizm.htm (дата обращения 20.07.2020).

3. Казакова Л. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества / Изобразительное искусство – М., 2013.

4. Лангхаймер А. Чешское стекло // Журнал Glass review №2, 1998.

5. Абрамович М. URL: http://www.marinaabramovic.com/bio.html (дата обращения 7.11.2019).
6. Вацлав Циглер (Vaclav Cigler) URL: http://glassiko.blogspot.com/2010/09/vaclav-cigler.html1 (дата обращения 7.11.2019).
7. Дэвид Хьютхаузен (David Huchthausen) URL: http://www.huchthausen.com/ (дата обращения 7.11.2019).
8. Демиен Херст URL: http://www.damienhirst.com (дата обращения 7.11.2019).
9. Метью Шош (Matthew Szosz) URL: https://www.matthewszosz.com (дата обращения 7.11.2019).
10. Хавьер Гомес (Javier Gomez) URL: https://www.javiergomezescultor.com (дата обращения 7.11.2019).



Рис. 1. Циглер В. Колонны вестибюля метро, Прага 1984



Рис. 2. Демиен Херст, Физическая невозможность смерти в сознании живущего человека. 1991



Рис. 3. Демиен Херст ,Мать и дитя (разделены). 1993



Рис. 4. Гомес Х. Вспышка. 1992



Рис. 5. . Гомес Х. «Вулканический 680». 2018



Рис. 6. Гомес Х. N 729



Рис. 7. Гомес Х.Органическая абстракция 2018



Рис. 8. .Хьютхаузен Д Pharaoh's Dream 1994



Рис. 9. .Метью Шош (Matthew Szosz) Серия «inflatables». Объект N 33

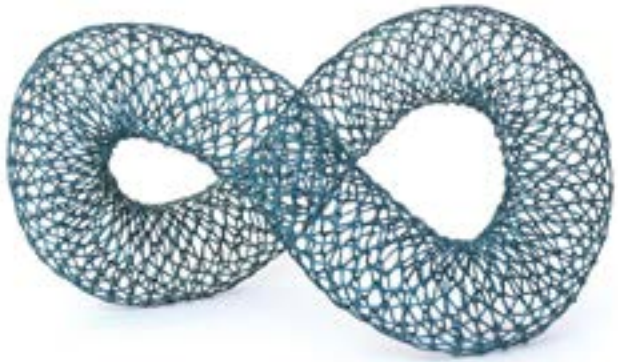


Рис. 10. Метью Шош (Matthew Szosz) Серия «inflatables». Объект N 85, 2018



Рис. 11. .Метью Шош (Matthew Szosz) Объект «Ourodoros», 2018

Перспективы синтеза образов национального искусства Азербайджана и изобразительных возможностей современного художественного стеклоделия

Prospects for the synthesis of images of the national art of Azerbaijan and the visual possibilities of modern artistic glassmaking

Магеррамов Махар Сахиб оглы
Художник, Азербайджан, г. Гянджа
meher@mail.ru

Maharramov Mahar Sakhib ogly
Artist, Azerbaijan, Ganja city
meher@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена практической специфике и художественно-образным возможностям синтеза изобразительного языка традиционной азербайджанской культуры и современного искусства стеклоделия. Актуальность проблематики, освященной в статье, обусловлена возросшим творческим потенциалом и многообразием современного стеклоделия, и в особенности увеличением потенциала и интереса в творческой среде к синтезу национального пластического языка и орнаментальных мотивов с изобразительными возможностями художественного стеклоделия.

Ключевые слова: Художественное стекло, витраж, образ, синтез, традиция, национальное искусство, азербайджанская миниатюра, ковроткачество.

Abstract: The article is devoted to the practical specifics and artistic and imaginative possibilities of synthesis of the visual language of traditional Azerbaijani culture and modern glassmaking art. The relevance of the issues highlighted in the article is due to the increased creative potential and diversity of modern glassmaking, and in particular the increased potential and interest in the creative environment to synthesize the national plastic language and ornamental motifs with the visual capabilities of artistic glassmaking.

Keywords: Art glass, stained glass, image, synthesis, tradition, national art, Azerbaijani miniature, carpet weaving.

Стекло удивительный и загадочный материал. Стекло привлекает и очаровывает человека уже несколько тысячелетий, интригуя, восхищая, сохраняя свои уникальные стилистические особенности и, нередко, раскрываясь неожиданной гранью в художественном произведении.

Сегодня в мировом культурном пространстве художественное стеклоделие стало перспективной областью для творческого эксперимента и самовыражения. Стекло, как материал, стало обширной областью для творческих экспериментов. Обращаясь к разнообразному уникальному многовековому и многонациональному опыту мирового искусства стекла, современные художники актуализируют и традиционные формы, устоявшиеся образы и исторические технологии, наиболее интересные в контексте современных художественных тенденций.

Однако, в современном культурном пространстве, пронизанным различными глобализационными и синтетическими процессами, возникает противоречие между важностью изучения, сохранения и синтезирования в современное художественное стекло сюжетов, образов и различных форм традиционного искусства, в том числе и азербайджанской миниатюры и ковроткачества, а также разработке практических методик синтеза богатейших выразительных возможностей художественного стеклоделия с формами и образами национального искусства и недостаточной разработанностью практических рекомендаций по данной теме.

Потребность в актуализации традиций национального искусства определяет также необходимость анализа актуальных тенденций и специфики данного направления творческой деятельности, изучения проблем, возникающих на современном этапе развития пластического языка современного стеклоделия в оформлении общественных интерьеров. Появление новых технологий и современных материалов в области художественного стеклоделия, значительные преобразования художественно-пластического языка, а также новые открывающиеся возможности синтеза современных технологий, актуальных тенденций, богатейшей изобразительной палитры стекла как пластического материала и национальной пластической и изобразительной традиции, требуют серьезного научного и методического осмысления.

Изучение многообразия стилистических тенденций и явлений новейшей истории отечественного искусства стеклоделия лежит в основе анализа влияния на современного художника различных национальных школ художественное стекло, а также аспектов взаимодействия российских и европейских тенденций формообразования.

Целью исследования стало выявление и изучение художественно-образных и эстетических возможностей и технологических приемов синтеза изобразительного языка традиционной азербайджанской миниатюры и современного художественного стеклоделия.

Инсталляция «Ковер из стекла»

Работе, синтезировавшей образы азербайджанской миниатюры и ковроткачества с изобразительными возможностями художественного стеклоделия, предшествовала большая работа, направленная на поиски и разработку

оригинальных авторских приёмов, позволивших мне создавать произведения из стекла в национальном духе. Передо мной стояла сложная задача адаптировать возможности современного стеклоделия для передачи колорита национального искусства в иных формах визуализации. Эксперименты в этом направлении привели меня к созданию инсталляции на основе модульных деталей, выполненных в технике спекания.

Обратимся к определению понятия инсталляция (англ. inctallation - установка). Инсталляция как форма современного искусства это новое интересное направление в творчестве многих художников сегодня. Она представляет собой пространственную композицию, состоящую из различных фрагментов, выполненных из самых разнообразных материалов, к которым могут относиться

Природные объекты, промышленные и бытовые предметы. Они так же могут включать текстовую и зрительную информацию, являясь при этом неким художественным целым. Применяя различные неординарные сочетания и комбинации, вещи, включённые в общую композицию, освобождаются от своей практической функции, обретая функцию символическую. Изменение привычных контекстов рождает смысловые модификации. Размеры современных инсталляций могут быть как предельно маленькими, куда можно только заглянуть одним глазком, до огромных объектов занимающих большие пространства современных музеев и выходя за их рамки, заполняя большие ландшафтные пространства. Значение инсталляции и её отличие от привычных классическому искусству объектов, заключается в создании интерьерного пространства. Ее формируют, устанавливают, составляя из разрозненных составных частей. Специфику этого творческого процесса в достаточной мере отражают два популярных в художественной среде, противоречащих друг другу, утверждения: "инсталляция это когда больше не надо рисовать картинки" и "инсталляция это когда просто рисовать картинки уже недостаточно".

Я много думал, что именно сможет наиболее ярко воплотить дух национального искусства и выбрал источником вдохновения искусство ковроткачества.

У меня был опыт этой области, так как я некоторое время работал в ковровом центре «Бута» в городе Гянджа Азербайджанской республики, в качестве художника по созданию рисунка для ковров. Следует сказать, что ковроткачество в Азербайджане имеет богатые традиции, уходящие в глубь веков. Ковры не только стали предметом материальной культуры национального значения, но также являются вместилищем важного символического значения, запечатлённого в восточном орнаменте, со своими сложными композиционными схемами, утверждёнными элементами и колористическим решением. Поэтому обращение в этой теме предполагает досконалное изучение этой области народного искусства, его традиций и истории.

Разработка орнаментального решения потребовала глубокого изучения национальных особенностей, структуры и символики орнамента Азербайджана.

Широкое использование декоративного искусства в азербайджанских архитектурных памятниках и сходство их поверхностей с коврами сблизили эти два искусства эстетически и функционально. Появившиеся в ковроткачестве орнаментальные элементы ковровые орнаменты нашли свое отражение в архитектуре, заставив графические изображения стать материальным. В орнаментальном обрамлении памятниках присутствует много декоративных мотивов, которые в далеком прошлом имели символическое значение и играли особую роль в жизни людей. Хотя геометрические орнаменты, обнаруженные на наших архитектурных памятниках, выполнены сухим, статичным образом, часто в тесном контакте с другими типами орнаментов, их оригинальность и художественные образы всегда были неотъемлемой частью нашего искусства, включая декоративное искусство. Как простые так и сложные геометрические орнаменты широко распространены в художественном оформлении памятников архитектуры исламской эпохи. До сих пор на территории Азербайджана сохранилось несколько примеров: гробница Юсифа Кусейир оглы (1162 г.), гробница Момина Хатун (1186 г.), гробница Гулустана (XIII в.). Наряду с геометрическими орнаментами на азербайджанских архитектурных памятниках широко распространены растительные орнаменты. Применение и развитие растительных орнаментов в памятниках архитектуры связано с мифическим мировоззрением атропатов, арар-албанцев, племенных объединений, связанных с корнями древних тюркоязычных народов.

Наиболее широко используемые растительные орнаменты известны в древнеевропейской и русской литературе как «ислими», «арабески». «Ислими» - украшает купола мечетей, минареты, входы, алтари, внутренние и наружные поверхности памятников, балконы жилых домов.

Изображение символов воды в Центральной Азии, на Ближнем Востоке, а также в Азербайджане чрезвычайно популярно. Вода была одним самых необходимых условий жизни, а питьевая вода была показана в виде прямых или волнистых линий. Орнаментальная полоса состоящая из S-образных элементов в научной литературе называется «миандр». Этот орнамент также широко распространен в прикладной архитектуре Азербайджана: в Нахчыване на колоннах могилы Момуна Хатун изображены «миандры» и капли дождя, оба из которых связаны с мифом о воде. Этот орнамент создает переход между постаментом и частью тела в могиле Гулустана. Тот факт, что украшение было дано в этой части гробницы, также имел символическое значение.

В азербайджанской архитектуре арки обладают очень высокими художественными, эстетическими и композиционными качествами и выражают веру

в чрезвычайный комфорт и уравновешенность. Форма и техника арок сохраняют черты тысячелетних традиций. Арочные конструкции, используемые в памятниках архитектуры, повышают прочность здания, придавая ему монументальность, величие, а также красоту. Декоративные арки, сформированные в виде арок в азербайджанской архитектуре, также широко используются в декоративном искусстве. Арки также называют сундуками, где хранятся религиозные тексты. Поэтому тексты, взятые из Корана, были даны в различной каллиграфии на арках, изображенных на входных арках и коврах архитектурных памятников.

Эпиграфические орнаменты играют важную роль в оформлении памятников архитектуры и ковров Азербайджана, Средней Азии и Ирана, эпиграфические надписи начали развиваться в азербайджанской архитектуре в XI-XII веках. Однако, начиная с 14-го века, стала широко использоваться графика, похожая на структуру растительного орнамента, структура различных эпиграфических узоров связана с написанием и масштабом букв. Слово «бог» повторяется 200 раз с обожженным красным кирпичом, покрытым бирюзовой глазурью. Поверхность карабахской гробницы окрашена таким же образом. Вот религиозный текст, повторенный внутри узорчатой диагональной квадратной сетки. Эти надписи, использовавшиеся в архитектуре и ковроткачестве, носили также информационный характер, такие же можно найти в азербайджанских памятниках архитектуры и коврах.

Нельзя не упомянуть об одном из наиболее популярных в Азербайджане орнаментальных мотивах связанных с орнаментом «бута», получившим известность в европейском искусстве как орнамент «пейсли». Мотивы бута до сих пор можно встретить на персидских, азербайджанских коврах, шали и калагайских тканях, картинах декоративно-прикладного искусства Большого Ирана (Ирана, Азербайджана и др.). Не менее популярен он и в украшениях памятников архитектуры. Он широко распространен в Гяндже, Азербайджан, где он является неотъемлемой частью ковровых украшений. Он используется вышивке золотыми или серебряными нитями на шелке или другом высококачественном текстиле для подарков, для свадеб и особых случаев. В Иране и Узбекистане его использование выходит за рамки одежды. Им украшают картины, украшения, фрески, керамику, шторы, скатерти, одеяла, ковры. Изображение бута применяют в ландшафтном и интерьерном дизайне. Этот мотив считается самым древним среди всех национальных орнаментов Азербайджана. Есть много печатных изделий, украшенных только бутой. Бута изображена на эмблеме Чемпионата мира по футболу среди девушек до 17 лет, который проходил в Азербайджане.

Схема рисунка для ковра создаётся на миллиметровке, заполняя каждый сектор, для получения геометрического рисунка напоминающий японский кроссворд. Мною были проделаны многочисленные технологические и

эскизные пробы в попытках перенесения традиций ковроткачества на стекло. Избранная мною техника спекания, позволила реализовать возможность создания арт-объекта выполненного из многочисленных подвижных элементов-модулей, что позволило воспроизвести произведение, напоминающее пластичную форму тканого ковра.

Наделённый сходством и свойствами настоящего ковра, мой объект получил возможность инсталлироваться подобным образом – как в виде панно висящего на стене, так и «расстилая» стеклянный ковёр в виде инсталляции в пространстве выставочной галереи. Для этой цели мне потребовалось разделить все орнаменты на многочисленные пиксели, которые были нанесены на каждый модуль. После кропотливой работы, включавшей разработку системы крепежа сквозных элементов, мне удалось это. Сложные составные плоские квадратные модули (5х5 см) имели трёхслойную структуру, включавшую нижний слой предназначенный для сквозного крепления и верхний лицевой слой – в котором помещалось изображение выполненное методом межстекольного запекания. Разработанный мною вариант межстекольного запекания включал использование медной ленты и потали, их которых компоновался сложный геометрический орнамент, являющийся творческим переосмыслением национального орнамента применяемого в классическом восточном ковре. Таким образом, благородный оттенок тёмной красно-охристой меди и голубой цвет прозрачной выгоревшей потали, запечённые между листами прозрачного стекла определили общее лаконичное цветовое решение произведения. Подвижный крепеж полотна «стеклянного ковра» достигался благодаря запеканию между нижними слоями стекла каждого модуля огнеупорной бумаги, с последующим её извлечением. Таким образом, все элементы композиции имели сквозные отверстия, сквозь которые могли быть пропущены тросы – соединения, объединяющие стеклянные модули в единое полотно. Необычные, для стеклянного произведения, пластичные возможности данного объекта позволяют использовать его в качестве интересной инсталляции, имеющей большую вариативность экспонирования.

Таким образом, процесс теоретическо и практического исследования принес понимание, что результат синтеза изобразительного языка традиционной азербайджанской миниатюры и искусства витража способен обладать уникальными выразительными художественно-образными возможностями и служить сохранению и изучению национального искусства азербайджанской миниатюры, а также развитию художественного стеклоделия при следующих проектных условиях:

- при выборе как основы для стилизации и перенесения на стекло сюжетов миниатюры, включающей наиболее полно и образно все художественные пространственно–композиционные средства, характерные для азербайджанской миниатюры и ковроткачества;

- при проектировании сериями или монументальным ансамблем, по принципу широкого и разнопланового ознакомления зрителя с выразительными художественными средствами и спецификой азербайджанской миниатюры, а также поддержания декоративности, орнаментальности и ритмичности при проектировании ансамбля из стекла;
- при грамотном проектировании произведения с учетом законов гармоничного композиционного построения и основ стилизации, а также раскрытии в полной мере художественно-изобразительных возможностей материала (стекла) и высокого профессионального мастерства при выполнении произведения с использованием различных техник создания художественного витража (росписи, пескоструйной обработки, монтажа конструкции витража).

Список литературы

1. Ланцетти А.Г., Нестеренко М.Л. Изготовление художественного стекла. – М., 1987.
2. Рожанковский В.Ф. Стекло и художник. – М., 1971.
3. Рудь И.Д., Цуккерман И.И. Искусство и теория информации. Художественное и научное творчество. –Л., 1972.



Рис. 1. Проект витражного ансамбля «7 красавиц». Прозрачное фактуртное, серое стекло и дихроичные элементы. Пескоструйная рельефная и контурная обработка



Рис. 2. Проект витражного ансамбля «7 красавиц». Прозрачное, фактурное, серое стекло и дихроичные элементы. Пескоструйная рельефная и контурная обработка

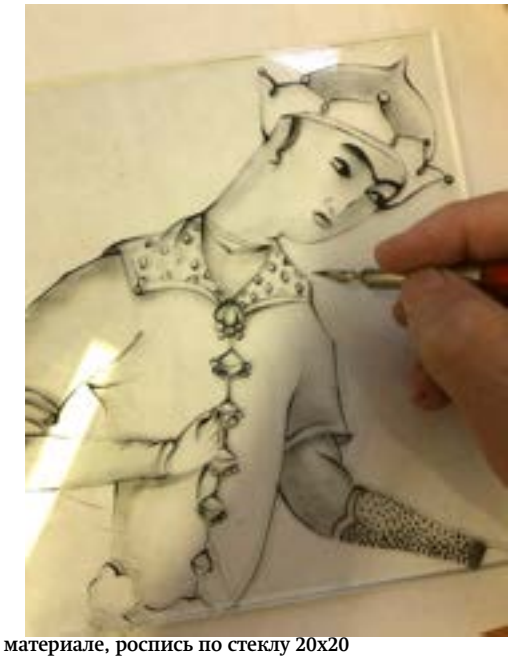


Рис. 3. Пробы в материале, роспись по стеклу 20х20

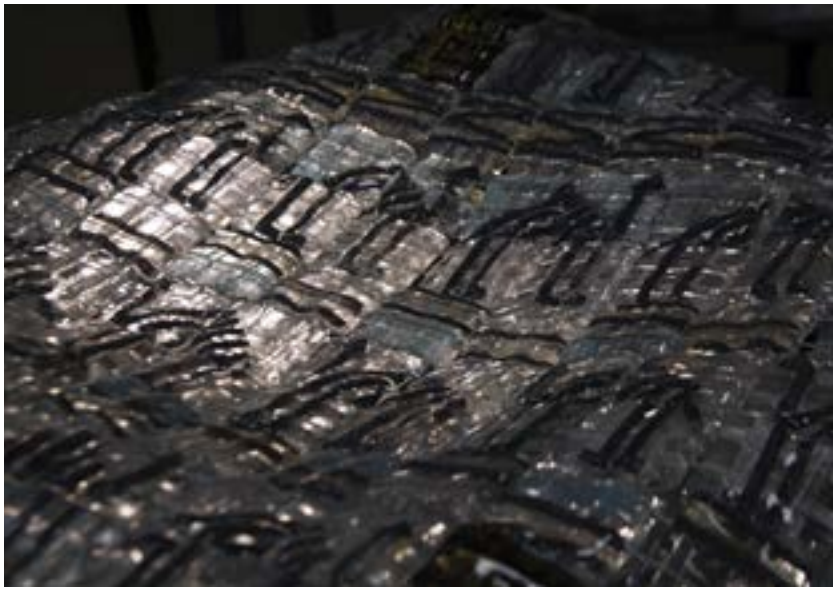


Рис. 4. Караван. 100х70х2. Прозрачное стекло, медь, поталь, техника фюзинг.
Фонд кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова



Рис. 5. Караван. 100х70х2. Прозрачное стекло, медь, поталь, техника фюзинг.
Фонд кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова



Рис. 6. Караван. 100х70х2. Прозрачное стекло, медь, поталь, техника фюзинг.
Фонд кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С.Г. Строганова

Восток-Запад: проблемы художественной идентичности

Дровяной обжиг как мировой тренд. Осмысление средневековой традиции в современной японской керамике

Wood Firing as a Global Trend: Redefining of the Medieval Tradition in the Modern Japanese Ceramics

Нарусова Элла Кирилловна
Магистрант, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
narusova.ella@yandex.ru

Narusova Ella Kirillovna
Master Student of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
narusova.ella@yandex.ru

Аннотация: В статье рассматривается вопрос актуальности техники дровяного обжига в современной керамике, а также затрагиваются некоторые технологические и эстетические аспекты. Анализируя роль дровяного обжига в XXI веке, автор рассказывает о творчестве нескольких художников из Японии, нашедших срединный путь, в котором гармонично сочетаются уважение национальных традиций, следование духу современности и поиски своего индивидуального стиля во всем многообразии мира японской керамики.

Ключевые слова: Современная керамика, японская керамика, дровяной обжиг, Шесть старых печей, ваби-саби.

Abstract: The article discusses the relevance of wood-burning techniques in modern ceramics, and also concerns some technological and aesthetic issues. Analyzing the role of wood-burning in the XXI century, the author tells about the work of several artists from Japan who found the middle way, which harmoniously combines respect for national traditions, following the spirit of modernity and the search for their individual style in all the diversity of the world of Japanese ceramics.

Keywords: Modern ceramic, Japanese ceramic, wood firing, Six Ancient Kilns, wabi-sabi.

Интуитивность в обращении с дровяной печью и практически полная непредсказуемость конечного результата – это те факторы, которые делают дровяной обжиг одновременно одной из самых сложных и самых

привлекательных технологий для керамистов по всему миру. Сам многодневный процесс работы с печью оказывается настоящим праздником и почти мистическим ритуалом, в котором вместе с талантом мастера задействованы все четыре стихии. По словам едва ли не каждого керамиста, открывшего для себя эту практику, живой огонь становится соавтором художника.

Еще одна черта, которую признают за дровяным обжигом – его натуральность. В этой технологии не используются химические глазури – только естественное отложение древесной золы, оседающей на стенки предмета и под действием температуры превращающейся в драгоценный слой природных красок – от нефритового зеленого до разнообразных оттенков коричневого.

Сегодня переосмысление технологии дровяного обжига предлагает поле для экспериментов в условиях строгого минимализма, выражающегося не только в стиле произведений, но и в особом аскетизме, требуемом от художника творческим процессом. Дровяной обжиг особенно популярен в Европе и США, в меньшей степени – в России. На общем фоне увлечения дровяным обжигом выделяются японские керамисты. Их работы показывают высокий уровень мастерства, чувства материала и художественного вкуса, представляя собой образец для западных коллег. Природные текстуры с трещинами и разрывами в керамической массе, эффектом «замшелости» и потертостями, стремление к простоте, доведенной до абсолюта в соответствии с эстетикой ваби-саби, – все это становится предметом изучения и подражания.

Для японской керамики дровяной обжиг – это многовековая традиция, которая происходит из средневековых центров производства керамики, известных как «шесть старых печей», в которые входят такие центры, как Бизен, Сигараки и др. Культивируемый этими школами подход – выявление внутренней естественной красоты материала. Традиционная керамика требует отдельного разговора, но факт в том, что она остается важнейшей основой для современных практик, оказывая заметное влияние на развитие авторской керамики. Многие потомственные художники живут и работают в древних центрах, следуя канонам и применяя классические материалы и технологии, другие – экспериментируют с формами, пластичностью материала и свойствами глазури, создавая произведения в новаторском ключе.

Одним из таких экспериментаторов является Хироюки Вакимото (род. 1952). В отличие от большинства художников Бизен, он не является потомственным керамистом старого центра, но учился у опытного местного мастера. Его особый стиль известен сочетанием смелых современных форм и традиционных приемов обжига бизен. Например, такие приемы, как

хидасуки – рисунок, который получается путем сжигания на поверхности предмета рисовой соломы, и ботамоти – светлые круги, созданные с помощью резервации отдельных областей на поверхности, в которых глина сохраняет свой первоначальный цвет на фоне темной золы [3, с. 83]. Многие из его работ собраны из отдельных частей, обожженных в разных точках печи – в результате некоторые фрагменты обладают более мягким тоном, в то время как другие покрыты темной пепельной глазурью сангири, похожей на уголь.

Другой прославленный бизенский мастер, Изуру Ямамото (род. 1944), в отличие от Вакимото, происходит из семьи не менее известного гончара – Тосю Ямамото, признанного живым сокровищем префектуры Окаяма. Изуру Ямамото – обладатель множества престижных премий, а с 2012 года носит титул культурного достояния префектуры Окаяма. Обучению художника секретам искусства керамики у отца предшествовало изучение скульптуры вначале в Мусасино, затем два года в Париже. Из западной скульптуры Ямамото вынес интерес к динамике и авантюрным формам. Восточное же начало его работ проявляется в тихом, неторопливом духе и следовании традиционным техникам, в том числе, в верности дровяной печи. Уникальный подход Ямамото заключается в тех кропотливости, спокойствии и терпении, с которыми он нарезает и укладывает слой за слоем глину, создавая гармоничные формы с волнообразным ритмом складок одинаковой толщины [2, с. 113].

Еще один важнейший центр производства керамики, входящий в «шесть старых печей», – Сигараки, расположившийся недалеко от Киото. Яркий представитель современной керамики этого региона – Ясухиса Кохияма (род. 1936). Для своих произведений Кохияма использует сложную в обработке зернистую местную глину. Естественный шероховатые фактуры вместе с зазубренными краями и мягкой песочной окраской поверхностей заставляют поверить, что эти вазы высечены из цельного пласта породы. Кохияма мастерски выстраивает контрасты: статичное и устойчивое противопоставляет легкому, невесомому; грубое и суровое – мягкому и рафинированному; закрытое и сконцентрированное в самом себе – развернутому и открытому.

Известным продолжателем традиций Сигараки является Сиро Цудзимура (род. 1947). Идея посвятить себя искусству керамики возникла у него после знакомства с простой посудой для чайной церемонии в музее народных ремесел в Токио. Цудзимура создает сосуды как классических форм, так и более экспериментальных. В частной коллекции Хэлси и Элис Норт находится замечательная ваза Цудзимуры 2004 года. Он выполнил ее из цельного куска крупнозернистой глины, максимально сохранив дикую, стихийную

природу материала: грани вазы лишь слегка обозначены у основания, все ее тело обладает неправильной, свободной формой, сужающейся кверху и наклоненной в сторону, а стенки изрыты множеством трещин и выбоин. Создается впечатление естественного происхождения предмета. Этот эффект усиливает неоднородная окраска из рыжеватых, белесых и зеленых пятен зольной глазури, похожих на патину или тонкий слой мха. По словам художника, после обжига он закопал вазу на десять лет в землю, что придало ей дополнительную «состаренность» [1, с. 11].

Отдельного внимания заслуживают признанные мастера, которые не принадлежат к определенной школе, но стиль, эстетика и методы которых неразрывно связаны с дровяным обжигом.

Кен Михара (род. 1958) является одним из наиболее широко представленных современных японских керамистов. Работы Михары – это абстрактные минималистичные формы из гладких изогнутых плоскостей с острыми краями. Отчасти они навеяны церемониальными бронзовыми колоколами дотаку, для которых характерны ровные формы усеченных конусов и чуть шероховатые поверхности с налетом патины. Но в неменьшей степени они могут напоминать оригами. Простота форм дает визуальный эффект бумажной легкости, резко контрастирующий с твердостью материала, из которого они сделаны. Художник не работает по заранее придуманным эскизам, и вместо того чтобы начинать с определенной формы, он позволяет глине определять, как будет выглядеть конечный продукт: «Я считаю своей задачей позволить глине самой выразить свою красоту. Глина ведет, а мои руки следуют за ней».

В то же время Михара обращается к керамике старых печей и выразительным эффектам пепельной глазури, придающей налет старины. В декоре Михара использует приглушенные землистые оттенки. Его богатейшая палитра приглушенных землистых оттенков – бурого, дымчато-голубого, сиреневого, светло-коричневого, с градиентами и контрастами, кажется, невозможна без использования готовых глазурей, но достигается не с помощью химии, а путем сложного обжига, проходящего в несколько этапов при разной интенсивности жара в печи.

Юкия Изумита (род. 1966) – художник из префектуры Ивате с ее живописными морскими побережьями севера Японии. Его работы всегда поражают зрителя. Смотря на них, невозможно поверить, что глина, отточенная до тонких, как бритва, слоев, разорванных, скрученных под невозможными углами, как гигантское оригами, способна принимать столь сложные, напряженные состояния, в которых его произведения воплощают тихую красоту и выглядят дикими, не обработанными и в то же время абсолютно завершенными.

Истоки уникального стиля Изумиты лежат в его внимании к природным процессам. Возникновение эрозии почвы, разъедание ржавчиной, процесс распада и разложения, который оставляет след на всем материальном – воздействие времени является основной темой творчества Изумиты. Чтобы запечатлеть грубую силу и красоту земли, художник использует глину из своего региона, смешивая ее с песком и камнями и создавая уникальный состав с правильным соотношением упругости и грубости материала. Как правило, он работает с простыми формами, выполненными из одного пласта глины, вдохновляясь пластикой листа бумаги. В более сложных многослойных работах играет ритм организующее волнообразное движение складок. Изумита отдает предпочтение дровяному обжигу как процессу, в котором соединяются все четыре природных элемента.

Несмотря на великое разнообразие авторских стилей, в работах современных японских керамистов всегда заметно кое-что общее – присущее восточной культуре тонкое чувство меры и гармонии. Что еще более важно, в эпоху глобализации и сближения культур высокое значение керамики остается одним из главных средств национальной самоидентификации японцев. Стоит отметить, что произведения авторов, рассмотренных выше, не только представлены в коммерческих галереях, как в Японии, так и за ее пределами (в первую очередь, в США и странах западной Европы), но и занимают почетное место в музейных собраниях – Музее Виктории и Альберта, Музее Метрополитен в Нью-Йорке, Бостонском Музее изящных искусств и многих других. В России, открывшейся мировому пространству не так давно, до сих пор остается актуальной проблема пополнения коллекций образцами зарубежной современной керамики, а для практикующих керамистов – вопрос установления культурного диалога с иностранными коллегами с их многовековыми традициями, технологиями, подходами и, конечно, особой философией и эстетикой.

Список литературы

1. Earle, Joe. Contemporary Clay: Japanese Ceramics for the New Century. Boston: Museum of Fine Arts, 2005.

2. Lurie, Samuel J., Chang, Beatrice L. Contemporary Japanese Ceramics: Fired with Passion. – New York: Eagle Art Publishing, Inc, 2006.

3. McArthur, Meher. Nature Tradition & Innovation. Contemporary Japanese Ceramics From The Gordon Brodfuehrer Collection. Washington: International Arts & Artists, 2016.



Рис. 1. Хироюки Вакимото. Блюдо с декором «ботамоти». 43 x 15 см. 2011. Collection of Gordon Brodfuehrer



Рис. 2. Хироюки Вакимото. Без названия. 21 x 11 x 9 см. Частная коллекция. Фото: www.galleryiwasa.com



Рис. 3. Изуру Ямамото. Ваза «Union of the Universe». 35 x 18 x 36 см. 1993. Частная коллекция. Фото: bizen-izuru.com





Рис. 4. Кохияма Ясухиса. Ваза. 56,5 x 49,5 см. 1995. S.J.&G.W. Lurie Collection
Рис. 5. Сиро Цудзимура. Ваза. 57,1 x 16,5 x 17,8 см. 2004. Halsey and Alice North Collection



Рис. 6. Кен Михара. «Mindscape». 34 x 34 x 32 см. 2013. Фото: mirviss.com



Рис. 7. Юкия Изумита. Без названия. 44 x 74 x 17 см. 2010-е. Фото: ippodogallery.com

Художественная керамика в монументально-декоративном искусстве Китая второй половины XX века

Artistic ceramics in the monumental and decorative art of China in the second half of the 20th century

Тан И
Аспирант кафедры теории и истории искусства,
Московский государственный академический институт имени В.И. Сурикова при Российской академии художеств, Москва.
156105598@qq.com

Tang Yi
PhD student of the Department of Theory and History of Art,
Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov of Russian Academy of Arts.
156105598@qq.com

Аннотация: Китай известен во всем мире как «страна керамики». Иностранцы называют Китай «China», что означает «фарфор». Это показывает высокий статус керамики, и ту важную роль, которую она играла в истории страны. Развитие керамического искусства шло от первых расписных изделий до современного искусства, оно никогда не прерывалось, после 1970-х годов продолжается использование керамики в современных монументальных искусствах. Благодаря реформам и открытости Китая, а также оживлению экономики, искусство и архитектура процветали. На основе различных свойств керамики художники разработали различные типы керамических произведений, чтобы удовлетворить постоянные потребности людей в качестве декора окружающей среды. Ожидается, что объяснение концепции и типов керамических панно будет иметь важное значение для будущей художественной и производственной практики.

Ключевые слова: керамика, настенная живопись, керамические материалы, глазурь, Мозаика.

Abstract: China is known throughout the world as the "land of ceramics". Foreigners call China "China" which means "china." This shows the status of ceramics in the history of this country. From the birth of the first painted ceramics to the development of modern ceramic art and ceramics, it was never interrupted, but its application in modern monumental arts still continues after the 1970s.

Thanks to China's reforms and opening up, and a revitalized economy, art and architecture flourished. Based on the different properties of ceramics, artists have developed different types of ceramics to meet the ongoing needs of people for environmental decor. The author has passed It is expected that the explanation of the concept and types of ceramic panels will have some guiding value for future artistic practice and industrial practice.

Keywords: monumental and decorative art of China, art ceramics in architecture, mosaic, overglaze painting.

Говоря о керамике, нужно отметить, что она стала известна еще восемь тысяч лет назад в эпоху неолита. Уже тогда наши предки овладели её производством, могли создавать и использовать изделия из керамики. Китай пользуется в мире славой «страны керамики и фарфора». «Чайна» так называют иностранцы Китай, что означает «фарфор», «фарфоровые изделия» и очевидно, что керамика в истории Китая занимает очень высокое и важное место. С момента создания первых расписных керамических изделий и до его современного состояния развитие керамического искусства никогда не прерывалось, однако применение его приёмов для настенной живописи начинается только после 70-х годов прошлого века. Виртуозное владение техники работы с керамикой и давняя история культуры оставили ценное материальное наследие для её применения в современном искусстве.

1. Подъем современной настенной живописи и керамические материалы

Современное искусство настенной живописи возникло во второй половине 20-го столетия, однако по различным причинам общественного развития в этот период не было создано произведений, которые воплотили бы дух эпохи.

В конце 70-х годов прошлого столетия с началом реформ в Китае, политики открытости и возрождения экономики в стране появилось много зданий общественного назначения, началось бурное развитие искусства и архитектуры, которые с момента провозглашения КНР достигли своего высшего пика, вызвав к жизни новые идеи и концепции в среде архитекторов и людей искусства. Новый облик времени был продемонстрирован художниками в различных зданиях, было создано большое количество крупных настенных росписей, наполненных атмосферой этого времени. Плотность формы, богатая палитра цветов и форм выражения,

множество изменяющихся декоративных приемов придают керамике особую уникальность, которую иные художественные материалы не в состоянии заменить. Её новый облик и новые формы поставили керамику в ряд средств и приёмов создания настенной живописи нашего времени, раскрыв её перед зрителем в современных формах искусства.

Такие фрески в пекинском аэропорту, как «Весна науки», «Песнь лесов», «Шесть искусств», «Пусть расцветают сто цветов», «Течение времени» и другие стали сенсацией для своего времени, а в Китае вслед за этим одна за другой стали появляться великолепные фрески, которые в своих сюжетах отразили национальный колорит и дух эпохи. Одновременно появились замечательные и плодотворные исследования форм этого искусства. Уникальность Китая в настенной живописи должна выражаться не только в содержании фресок, их сюжете и применяемых материалах, внимание новым материалам должно придать ей еще большую жизненность.

Настенная живопись неотделима от архитектуры, её постоянство требует долговечности от настенной живописи. Хорошее произведение настенной живописи по своему содержанию и материалам выдержит испытание временем. Твердые материалы составляют основу прочностных характеристик зданий, и керамические материалы образуют их значительную часть. Кроме того, они обладают богатством форм выражения, разнообразием красок и оттенков, что позволяет органично применять керамику в строительстве. Признание ценности настенной живописи возникло из требований архитектуры и строительства, что стимулировало их собственный расцвет. Применение керамики в настенной живописи не только позволяет еще раз передать ощущение времени, но и создает необходимые материальные условия для соединения архитектуры и искусства.

Керамика широко используется в настенной живописи, отличаясь богатством средств и хорошей сочетаемостью с твердыми строительными материалами. Использование таких средств выражения, как наглазурная и подглазурная роспись по керамике, высокотемпературная цветная глазурь, рельефная глазурь, мозаика, существенно ускорило развитие современной настенной росписи. Время сообщает этой старой и традиционной форме искусства новую миссию и наполняет его новой энергией. Сделав в своём развитии беспрецедентный скачок, оно больше не относится к категории утилитарного изобразительного искусства, а движется к более высоким сферам искусства современной фрески.

2. Применение керамических материалов в современной настенной живописи

Огромное разнообразие керамических материалов предоставило настенной живописи богатство форм выражения, а различия в средах и материалах создают уникальный художественный эффект.

2.1 Надглазурная декоративная роспись в настенной живописи

Надглазурная декоративная роспись в настенной живописи образуется в результате нанесения красящих материалов на обожженную керамическую поверхность с проведением высокотемпературного обжига при температуре 720 – 820С. Её отличает простота обжига и легкость исполнения, насыщенный цвет, выразительность, послойная четкость и чистота. К способам изготовления относятся: a) штриховая техника окраски, присущая традиционной китайской живописи с её тонкостью и тщательностью манеры письма; b). прихлопывающая техника окраски, которая основывается на приёмах штриховой технике с дальнейшим использованием равномерно смоченных красками губок, шелковой ваты и иных средств и создающая эффект естественности, равномерности цветового покрытия; c) техника многократной росписи, создающая эффект богатой раскраски и ясности тонкости слоев, с перепадами от светлого до глубокого насыщенного цвета, с многократным окрашиванием при высоких и низких температурах, с обжигом вне пламени для получения полного и совершенного художественного эффекта. В технике надглазурной росписи выполнено керамическое панно «Песнь лесов» художника Чжу Даняня в аэропорту «Столичный», на котором представлены блистательные пейзажи девственных лесов субтропиков провинции Юньнань. Оно уникально и по своему композиционному решению, и по декоративности, и по форме, и по силе выразительного воздействия на зрительское восприятие. Автор использовал тщательную, тонкую технику многослойной росписи с проведением обжига, послойным нанесением красок и штриховым окрашиванием, нанесением глазурованного покрытия и многократным прорисовыванием для получения насыщенных и ярких оттенков и цветов, создания богатого эффекта многослойности. Настенное панно явилось новаторской работой не только в истории настенной живописи, но и в истории искусства керамики.

2.2 Подглазурная декоративная роспись в настенной живописи

Температура изготовления подглазурной росписи выше, чем у надглазурной, и, как правило, составляет порядка 1230 – 1260С. Для неё свойственны более высокая прочность, гладкая, блестящая поверхность, изысканность цветов и окрашивания. В технике подглазурной росписи

выполнено настенное панно художников У Цзожэня и Ли Хуацзе «Шесть искусств», которое в простой и скромной манере отразило систему обучения аристократии в Китае эпохи Чжоу, продемонстрировав такие особенности техники подглазурной росписи, как простота, единство и ясность.

2.3 Цветная глазурь в настенной живописи

Обжиг при изготовлении производится при температуре 1230 – 1260С, а сама техника была применена художниками и мастерами в настенной живописи в начале 80-х годов прошлого столетия. В настоящее время она широко используется в настенных панно. Для неё характерна высокая температура обжига, после которого создается оригинальный по форме и магически-загадочный художественный эффект. Техника высокотемпературного обжига для настенной живописи применена в Китае впервые. В ней наследуются традиционные для Китая сунской эпохи приёмы трафаретного покрытия, при котором керамическая поверхность полностью покрывается черной глазурью, а затем в соответствии с замыслом по трафарету наносится конкретный образ. Такая техника требует управления приёмами высокотемпературной обработки. Высокотемпературные цветные глазури среди керамических глазурей отличаются наибольшим богатством красок и удивительной красотой. Применяемые в этой технике различные цветные глазури, в процессе обжига совмещаются между собой и сплавляются, образуя естественные и прекрасные оттенки и узоры, создавая иллюзию заходящего солнца, тумана, янтарно-перламутрового цвета с разноцветьем блесков и классической простотой. Создаваемые ею таинственные, туманные оттенки и цвета обобщенно выражают тонкость, силу, стиль и настроение. Именно эти особенности переданы в настенном панно художника Хо Иминя «Пусть расцветают сто цветов», выполненном в технике цветной глазури. Автор смело и гротескно использует присущие оттенкам цветовой глазури особенности густоты и плотности, гармоничности и богатой декоративности для выражения красоты животных и растительности в цветущий и полный сил весенний период. В цветовой гамме цветовой глазури особое наполнение получили красный, голубой, черный и белый оттенки глазури, отразив лаконизм, чистоту, естественность цветового решения полотна. Богатство смыслов, заключенное в лаконизме, открытость и прямота, кроющиеся в аскетизме и чистоте, несут в себя сильную образность, выразительность и имеют глубокий декоративный эффект. В представленном в столичном аэропорту настенном керамическом панно «Весна науки» художник Сяо Хуэйсян соединил приёмы

символизма с глубокой декоративностью, выразив весну искусства и науки. Композиционно панно разделено на три части: культурная жизнь, духовный и материальный прогресс, завтрашний день науки и техники, став таким образом произведением, соединившим в себе романтизм и абстрактное мышление. В используемых технических приёмах автор стремился свести воедино современную увлеченность декоративностью и красоту материалов керамических панелей, прорисовывая образы на неокрашенной поверхности и достигая напылением прозрачности окраски, для чего было впервые применено напыление краски на прорисованной глазури.

2.4 Рельефная керамика в настенной живописи

Рельефная керамика в настенной живописи – это гармоничное сочетание глины и огня в процессе применения художественных методов. Для получения идеального эффекта выразительности используются керамические материалы и искусная техника. В ней представлены не только особенности изобразительного искусства, но и присущая скульптуре мощная объемность. В конце 20-го века в связи с ростом интереса в Китае к темно-красной керамике и уникальными оттенками её цветов, а также ощущением её особой выразительности в рельефной керамике, применяемой в настенной живописи, был совершен переход от традиционной глазури из гончарной глины к темно-красной глазури. Примером работы в этой технике является настенное панно Ли Хуацзе «Течение времени», выполненное в 1987 г. для холла Пекинской национальной библиотеки. В картине соединены традиционные элементы китайской культуры и уникальные особенности темно-красной керамики, придающие всему панно классическую изысканность и благородство и помогающие непосредственно выразить безбрежность исторической культуры Китая при помощи содержащихся в панно традиционных элементов китайской культуры.

2.5 Мозаика

Мозаика в последние годы стала еще одним новым керамическим материалом, обладающим такими преимуществами, как удобство сборки и работы с ним, ощущением объемности, которые используются для придания крупным настенным панно образности. Характерным примером является настенном панно в мозаичной технике «Возвышение Китая» в отеле «Пацифик» в городе Яньтай провинции Шаньдун, в котором возникает

эффект зрительного ощущения неясности того, картина ли перед вами или нет В панно применены обобщенные декоративные приемы, где под действием света текстура начинает контрастировать, создавая сильный объемный эффект.

Характеристические особенности керамических материалов, выражающиеся в оттенках их цветов, форме, возможностях компоновки, дают несравненный визуальный эффект и в других средах. Керамика занимает важное место в культуре Китая, являясь важной составной частью его традиционной культуры, настенная же живопись с применением керамики является особой формой выражения в общественном искусстве, находящая себе все большее количество сторонников. Вносящий современные смыслы дизайн и материалы с тысячелетней историей порождают причудливую химическую реакцию, заставляя древнее керамическое искусство сверкать новыми красками современности в настенной живописи.

Список литературы

1. Ли Цинь. О дизайне керамических росписей. – 1995.

2. Сюй Нан. Древнекитайские керамические фрески. // Foshan Ceramics, 2003 №9, с. 38-39.

3. Ву Фэй. Исследование стиля дизайна китайских современных керамических фресок. Институт керамики Цзиндэчжэнь. – 2011.

4. Чжоу Сяочэн, Сюэ Юнь. Применение и исследование керамического искусства росписи в архитектурном дизайне внутреннего пространства. // Цзянсу керамика, 2013, № 46 (3), с. 3-5.

Керамика как утопия и архитектура

Ceramic, utopia and architecture

Юмико Оно
Художник, г. Кобе, Япония.

Yumiko Ono
Artist, Kobe City, Japan.

Abstract: Yumiko Ono is a Japanese artist, who works with the ceramics. The article, written by the artist itself, describes the Yumiko Ono`s creative approach.

Keywords: ceramics, utopian architecture, art of USSR.

Utopian Architecture

The theme of my most recent work is utopia/utopian architecture.

I have lived and worked in various countries in the past and because I keep moving one place to another, seeking a place to belong and ideal place have been always an issue to me and I have produced works about it in the past. As the ultimate ideal place, I found utopia as my theme. The idea of Utopia has born in 16th century and since then it had been used by many artists , architects and writers all over the world. I think it is important to reconsider this issue because nowadays we are facing the era of internet world, that the boundary between reality and non-reality is becoming more and more blurring.

While I studied in Russia, I focused on utopia particularly in the field of architecture. I became fascinated by Soviet architecture because a lot of gigantic buildings were built then and they were the embodiment of the Soviet ideology, which ended up like a utopian idea. I would like to mention that in Soviet time there were many architectural projects which were not realized because of financial or practical reasons. I found those unrealized projects have double meanings of “utopian architecture”.

I consider Japan, where I was born, suspended between the East and the West. Japan is strongly influenced by the USA and is a very Westernized country economically and politically. At the same time, Japan is geographically very close to Russia and China, and exhibits similarities with these former Eastern Socialist states in societal norms such as the national preference for the formal, ritual, and societal standardizations. I lived and worked in the

former Socialist states, such as Russia, Czech Republic and Hungary for almost a decade and I started to focus more on the field of architecture since it is a medium that exists as art while serving us in our practical life. For three years, I lived and worked in Russia in order to research Soviet architecture and while researching on that topic I became fascinated by the fact that in the Western countries there are also similar architectural styles to Brutalism. I became particularly interested in the relation between the USA and the USSR during the cold war. Despite the fact that they are the archrivals of the Cold war, there are a multitude of cultural intersections between the two. As a Japanese, my personal history and identity is also formed in part by these connections to the East and the West, and I find it is important to conduct this comparative research on both nation states, which are very close to my country, but in their own different ways. By combining visual images and artifacts from completely different cultural backgrounds, I would like to contribute to unite the world from my own perspective.

Drawing and Ceramic works

In my work, I would like to create a neutral world, which can be interpreted regardless of the viewers’ cultural background. Neutrality has been a key component in my work since I am from a country which currently has little influence in world politics and thrives on being neutral. I would like my work to show the world without power balance. This is why the color white is often used in my work, which is a neutral color, as well as geometric forms, which are without meaning. Recently my major medium has been ceramics and drawing. The reason why I would like to continue using both is that drawing and porcelain are filling the missing parts of each other. And both porcelain and paper are both sensitive materials yet rigid. In my drawings, I usually collect photos of architecture as well as architectural plans and disassemble the buildings and reconstruct a new building on a paper. Additionally, I collect interesting surfaces from photos I take as well as images from the internet and trace those surfaces on tracing paper and cover the buildings that I draw with those textures. I consider this process is between creation and copying. (Picture 1,2,3)

I started my career as a painter and gradually shifted my expression in 3D medium by using casting technique. I have applied this technique to various materials such as plaster, sugar, silver, resin and etc. Since I moved to Russia, I started to create porcelain works using the slip casting technique. I particularly like the casting technique because it is both 2D and 3D; it is

copying the surface of things, yet results in creating a 3D object. By using such ambiguous methods together with ambiguous images and shapes, I would like to blur the borderline between the world that exists and does not exist. While I was conducting my MA at Saint Petersburg Art and Industry Academy, I had a chance to produce artwork at Imperial Porcelain Factory. Therefore, for two years I produced porcelain works using slip casting and this became one of my major mediums in the last several years.

Here I show how I develop my work with porcelain. I first of all produced a service “Day”. (picture4) It is a set of tea/coffee cups for one person only, since nowadays conventional service, which is for a big family, is no longer relevant in this modern society. In this project I used Soviet architecture as well as French utopian architecture as a reference and used very simple shape, which is cube and sphere. Also, I would like to mention that this cup and teapot have no hands in order to keep the shape as minimal as possible.

I then applied this geometric simple shape such as cube and sphere to different approach. For instance, I have produced a work called “Body Box”, which is a large cubic object, which consists of around 200 tiles with relief of vein. (picture5) In this work I applied organic element such as vein into a minimal shape.

On contrarily I tried to put geometric shape to figurative element. In the series “Lenin” (picture 6,7,8,9), I connected a sphere to Lenin statue, which are frequently seen in Russia. Since I have mentioned, my recent theme is utopia and Lenin is a founder of utopia in real life, who realized Socialism first time in the world and Socialist idea is often compared to utopian idea. I got interested in the fact that in Russia, the image of Lenin is still seen and used in daily bases. It seems that presence of Lenin is walking itself without meanings. Together with a sphere, which has various connotation I wanted to express absurdness of meanings.

As a conclusion of my study at Saint Petersburg Art and Industry Academy, I have produced “Utopia” (picture 10). Utopia consists of 196 abstract objects with a same weight of 181gramme. 196 is the number of the countries, which exist in the world and each object represents a country. By having all the objects, the same weight, I wanted to create the world without power balance. The shapes are inspired by Soviet architecture and also the idea of “utopia” is also inspired by socialism. There were several difficulties in this piece that I would like to mention. First difficulty is simply to create 196 different models and their molds. Second difficulty is to manipulate the thickness of the object to have the same weight. This is done by manipulation of every steps of slip

casting since every shape shrinks differently and also every mold has different consistency of plaster and it shrinks differently.

After my graduation of Saint Petersburg Art and Industry Academy in 2018, I moved to the USA in order to conduct my comparative research between the USSR and the USA in the field of architecture. I was particularly interested in Brutalist architecture in the USA since it is visually similar to Russian Constructivist architecture and also the idea of Brutalist architecture was influenced by Socialism. And indeed, most of the Brutalist architecture is used for public, such as public library, university, hospital and etc.

In 2019 I produced the series “Pan-City”, which is my original word meaning a generic city, a city which looks familiar but doesn’t exist in real. I got a chance to do an artist residency at John Michael Kohler Arts Center in Wisconsin, USA . For the residency I have produced firstly a group of small-scale objects (picture 11). Those small objects are inspired by the Brutalist architecture around Wisconsin.

Then at John Michael Kohler Arts Center, I produced large-scale work “Pan-City 9&10” (picture 12). In this piece, I have tried to make the largest size, which can be fired in the kiln in the factory of Kohler. Because of the size as a slip casting object and also the shape of the work, there was a great difficulty. This piece consists of three parts and after all I could manage to fire all the parts in one with slip roll. I have also fired separately but deformation was a problem in this size of work.

Conclusion

The works I introduced in this writing do not look traditional Japanese ceramics because I have never studied ceramics in Japan and I was more interested in western ceramics using molds. I have also never studied architecture but in the end my work is crossing the field of architecture, ceramic, drawing and installation. By using this hybridity and my own perspective to the world, I would like to broad the possibilities in ceramics as well as contemporary art in general.



Picture 1 Pavilion1 /pencil on paper 80x200(cm) / 2017



Picture 2 Pavilion2 /pencil on paper 80x200(cm) / 2017



Picture 3 Pavilion4 /pencil on paper 80x200(cm) / 2017



Picture 4 Day / bone china 9x9x9, 7x7x12(cm) / 2016



Picture 5 Body Box / hard paste porcelain, 93x93x93(cm) / 2017



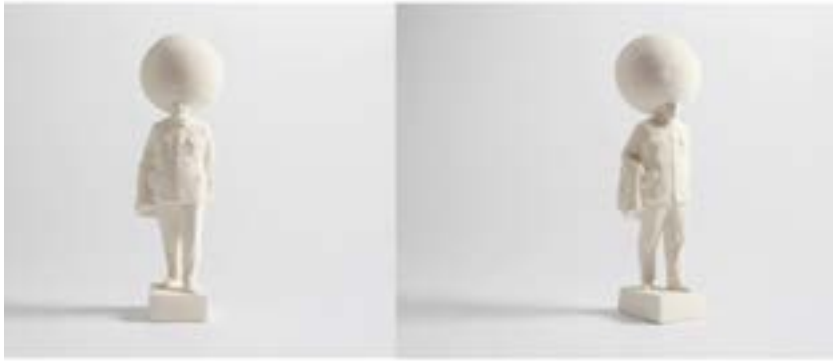
Picture 6 Lenin 1/bone china 12x12x16.5(cm) /2017



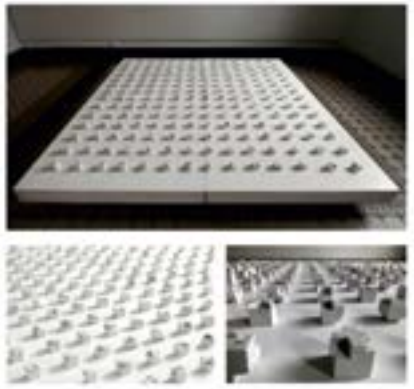
Picture 7 Lenin 2/bone china, 8x8x13.8(cm) /2017



Picture 8 Lenin 3/ porcelain 15x10x8(cm) /2019.
Photo: Kohler Co., courtesy of John Michael Kohler Arts Center



Picture 9 Lenin 4/ porcelain, 8x8x23 (cm) /2019
Photo: Kohler Co., courtesy of John Michael Kohler Arts Center



Picture 10 Utopia /hard paste porcelain 6x6x6 (cm) 196 pieces 181g each /2018



Picture 11 Pan-City 1-6 / porcelain, 10x11x16, 8x12x9, 12x11x13, 11x15x11, 18x19x11,6x9x3(cm) /2019



Picture 12 Pan-City 9&10 / porcelain, 41x45x20, 80x80x80(cm) /2019
Photo: Kohler Co., courtesy of John Michael Kohler Arts Center

Сохранение традиций в области современного искусства фарфора Китая

Preserving traditions in Chinese contemporary porcelain

Ляхович Екатерина Викторовна
Аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.
katyusha_07007@mail.ru

Lyakhovich Ekaterina Viktorovna
Graduate student, Herzen State Pedagogical University of Russia.
katyusha_07007@mail.ru

Аннотация: Настоящая статья посвящена изучению проблемы сохранения и наследия традиции в современном фарфоровом искусстве Китая. Пройдя длительную историю своего развития, фарфор Китая приобрел высокотехнологичные и инновационные черты, впитал в себя новаторские концепции и идеи. Тем не менее, анализ современных произведений китайского фарфора показывает, что изделия не утратили национальные корни и глубинные культурные коннотации. В связи с этим целью исследования является рассмотрение особенностей трансформации национальной художественной традиции в творчестве современных китайских мастеров.

Ключевые слова: фарфоровое искусство, Китай, художественная традиция.

Abstract: This article is devoted to the study of preservation the heritage of tradition in contemporary porcelain art of China. By now Chinese porcelain has acquired high-tech and innovative features, absorbed innovative concepts and ideas. Nevertheless, an analysis of contemporary porcelain works shows that modern products have not lost their national roots and deep cultural connotations. In this framework, present study aims at finding the evidence that would reveal the process of transformation of the national artistic tradition in the works of modern Chinese masters.

Keywords: porcelain art, China, art tradition.

Фарфор как вид декоративно-прикладного искусства Китая насчитывает несколько тысячелетий истории, на протяжении многих веков он отличался практичностью: с древнейших времен изделия из фарфора выступали важной частью повседневной жизни людей, формировали

жизненную среду и несли важные прикладные функции. В то же время фарфор становится сферой воплощения эстетических вкусов людей эпохи. Формы изделий выражали представления людей об удобстве, красоте и целесообразности, а орнаменты и росписи заключали в себе символическое значение, в котором отражались важные мировоззренческие, философские и религиозные концепции.

Фарфор как неотъемлемый аспект предметного мира китайцев, явился отражением быта и жизненных реалий, воплощением культурных коннотаций и накопленных китайской цивилизацией знаний. Изделия из фарфора объединяли практические и декоративные функции, а также несли след богатейшей национальной культурной традиции, воплощенной в религиозных обычаях и ритуалах, в искусстве каллиграфии, поэзии, живописи, дизайне интерьера и т.д. Кроме того, предметы фарфорового искусства отличались характерными чертами и духом эпохи, запечатлевали историческое развитие страны, факты из прошлого и память о предках.

Китайцы верили в энергетическое единство прошлого, настоящего и будущего, разрабатывали концепцию духовно-энергетического резонанса актов творчества разных эпох, которая явилась гносеологическим основанием преемственности различных школ и направлений искусства. Изделия фарфора рассматривались в качестве важного способа взаимодействия прошлого, настоящего и будущего, кроме того, даже талант мастера оценивался с точки зрения диапазона и интенсивности творческого резонанса «по всем трем временным параметрам художественной традиции» [1, с. 31]. Первостепенной целью искусства являлось единство профанного с сакральным, телесного и духовного, а главным предназначением было продлить бытие творческой личности в культурной памяти [1].

Становление китайского современного фарфорового искусства пришлось на начало восьмидесятых годов XX века – с окончания Культурной революции в 1976 году и начала проведения политики реформ и открытости. В процессе сорокалетнего развития произведения керамики стали характеризоваться такими чертами, как открытость и адаптируемость [5].

Вступив в XXI век, фарфор стал постепенно утрачивать свои практические функции, приобретая исключительную художественную ценность, становясь чистым воплощением авторских идей и концепций. Современное искусство фарфора характеризуется высокой технологичностью, экспериментами в области форм и росписей. Современные художники привносят в творчество новаторские веяния, переосмысляют художественную традицию, возвращаясь к ее сути и сохраняя национальную специфику. Выразительные формы и приемы современного фарфора характеризуются

многообразием. Важнейшим фактором развития фарфора на данном этапе является обращение мастеров к наследию традиций китайского искусства, освоение древних техник и работы с материалами, переосмысление традиций и их сохранение для будущих поколений.

Современные мастера фарфора по примеру древних мастеров обращаются к концепциям возвращения к природе, отражают гармонию человека и окружающего естественного мира. Как традиционные, так и современные пейзажи, воплощаемые на фарфоровых изделиях, согласуются с округлыми формами, которые не предусматривают наличие начала и конца изображения [2], что заключает в себе связь с представлениями о безграничности Неба и Земли.

Современные китайские художники заставляют зрителей прочувствовать бесконечность и необъятность мира. Их творчество, с одной стороны, согласуется с традиционной концепцией «и шэн се и», что означает «с помощью формы передавать идею», с другой стороны, оно выражает традиционные представления о том, что природа выступает откровением «некой невидимой сущности божества» [4, с. 87]. Испокон веков мастера искали в природе покой и погружение, подобные нирване, посредством созерцания достигали забвения в бренном мире. «Природа могла предоставить и откровение божества и безбрежность и безмятежность пустоты, в созерцании которой растворяется… художник» [4, с. 87].

Современный китайский художник Лу Жу получил качественную подготовку в области гохуа, поэтому ему в полной мере удается воплотить на фарфоровом материале особенности китайской живописи тушью шуймо. Как представитель фарфорового искусства Цзиндэчжэня он внес значимый вклад в сохранение и продолжение традиций данного региона. Он посвящает свои произведения сюжетам «цветы и птицы» хуаняо, а также «воды и горы» шаньшуй, передавая дух традиционного искусства (см. рис.1).

В своих работах Лу Жу воплощает гармонию и ритм живописи гохуа, его художественные замыслы отличаются глубиной: «после... общения с природой художник должен передать нам то, что приобрел; передать чувства, теснящиеся у него в душе; восстановить для нас картину, дополненную настроением и изменчивыми чувствами, прекрасными, как сама жизнь» [3, с. 282]. Создавая надглазурные росписи, Лу Жу обращается к техникам фэньцай, гуцай и синьцай, создавая своеобразные художественные эффекты. Выполняя подглазурные росписи, он творит в свободной манере се-и. Росписям Лу Жу характерны строгие композиции, согласующиеся с формой изделий (см. рис. 2).

В произведении китайского мастера «Слива, орхидея, бамбук и хризантема» (см. рис. 3) для передачи центральных объектов изображения

используется традиционный вид прокраса под названием нун мо («густая тушь»), который дополняет даньмо («бледная тушь»), применяемый для отражения оттеняющих растения камней – это позволяет художнику передать отношения главных и второстепенных элементов. Кроме того, Лу Жу использует точечный метод для передачи листьев и штриховку косо поставленной кистью для воплощения камней, характерные гохуа. С точки зрения содержания произведение Лу Жу наполнено глубокой традиционной символикой – он обращается к изображению четырех благородных растений, весьма популярных в гохуа. Термин «четыре благородных» сформировался в XVII веке – это весьма важная тема в живописи хуаняо («цветы и птицы»). Четыре растения символизируют качества, которыми должен обладать благородный муж цзюньцзы – стойкость, чистоту, внутреннюю гармонию, изящество, искренность мыслей и чувств.

Современные художники, обращаясь к традиционным сюжетам шаньшуй («горы и воды») и хуаняо («цветы и птицы») в зависимости от содержания росписи внедряют традиционные формы оформления картин гохуа – веер (см. рис. 4), свиток или круг, что усиливает эффект передачи художественного замысла [6].

Литература и фольклор – значимая часть культурного знания и наследия Китая. Отражение литературных сюжетов, народных легенд и преданий в современном фарфоровом искусстве – это путь сохранения культурной памяти. Важное место в творчестве Янь Сяньгуна занимают произведения, посвященные «Описанию чудесного из кабинета Ляо» («Ляочжай-чжи-и») китайского новелиста Пу Сунлина (см. рис. 4), в котором взяты сюжеты из китайской классической литературы и народного фольклора. Истории, перенесенные на фарфор, обретают новую форму жизни, они наполнены символикой и культурными коннотациями, хорошо узнаваемыми китайскими зрителями.

В своем творчестве Янь Сяньгун обращается также к передаче китайских обычаев и традиционных реалий, например, роспись фарфоровой тарелки «Изображение цуцзюй» (см. рис. 6) художник посвятил древней китайской игре с мячом, признанной предшественницей футбола [7]. Это произведение демонстрирует сочетание техник национальной китайской живописи гохуа и искусства фарфора.

Таким образом, фарфоровое искусство Китая на современном этапе представляет собой активно развивающуюся сферу искусства, в рамках которой происходит постоянное обращение и переосмысление традиций. С одной стороны, утверждается идея необходимости сохранения наследия фарфорового искусства, эстетика которого неразрывно связана

с древней философской и религиозной мыслью, традиционной символикой. С другой стороны, в настоящее время решается задача трансформации классических приемов и техник для выражения современных культурных реалий, философских и религиозных представлений и пр. В то же время современные произведения фарфорового искусства Китая говорят о неоднозначности в понимании и восприятии традиций.

Список литературы

1. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 тт. Т.6 (дополнительный). Искусство. – М., 2010.

2. Кречетова М.Н., Вестфален Э.Х. Китайский фарфор. – Л., 1947.

3. Линь Ю. Китайцы: моя страна и мой народ / Линь Юйтан; пер. с кит. – М., 2010.

4. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока. – М., 1958.

5. Хуан Вань. Фарфор с многоцветной подглазурной росписью города Лилин (Китай). Диссертация на соискание степени кандидата искусствоведения. – СПб., 2018.

6. Юй Цинь. «Ци» юй «хуа»: дандай таоцы хуэйхуа дэ ичжи тунгоу («Лак» и «живопись»: изоморфизм современной росписи фарфора) // Художественное образование (Ишу цзяоюй), 2019. № 2. с. 162-163. (余沁. “器”与“画”：当代陶瓷绘画的异质同构. 艺术教育. 2019.2. 162-163).

7. Янь Сяньгун. Янь сяньгун тань чхуанцзо (цзю) цыбаньхуа – чанчжэн лушан. (Янь Сяньгун рассуждает о девяти расписанных фарфоровых плитах: Дальний рейд) // Кэцы ишуван (Искусство резного фарфора). (阎先公谈创作（九）瓷板画——长征路上. 刻瓷艺术网). URL: http://www.keciyishu.com/news-show-593.html (дата обращения: 15.05.2020).

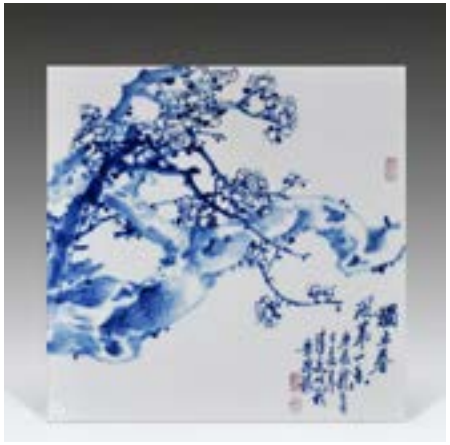


Рис. 1. Лу Жу. Первое дуновение свободного весеннего ветра. 34×32 см. 1990



Рис. 2. Лу Жу. Чайница с подглазурной росписью. 2000-е. Высота 12,5 см



Рис. 3. Лу Жу. Слива, орхидея, бамбук и хризантема. Фарфор цинхуа. 79×28 см. 2007



Рис. 4, Ли Цзиньжуй. Веер с росписью цинхуа в виде пейзажа шаньшуй. 2013. 82×37см. Частная коллекция





Рис. 5. Янь Сяньгун . Персонаж Инь Нин из «Описания чудесного из кабинета Ляо». Цветная роспись. Высота 40 см

Рис. 6. Янь Сяньгун. Изображение цуцзюй. 41×41 см. 2017

Технологические аспекты применения защитного слоя при обжиге керамических изделий в стиле раку

Technological aspects of using a protective layer when firing ceramic raku products

Куличков Сергей Владимирович
Кандидат технических наук, доцент,
Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток,
Кафедра: «Материаловедения и технологии материалов, профиль: Технологические приемы и дизайн художественных изделий».
seku230@yandex.ru

Kulichkov Sergei Vladimirovich
Ph.D., associate professor,
Far Eastern Federal University (FEFU), Vladivostok,
Chamber: «Materials science and technology, Technological techniques and design of art products».
seku230@yandex.ru

Аннотация: В работе приведён краткий обзор по истории возникновения и развития техники керамики раку в защитном слое. На основе мирового опыта рассмотрены различные способы получения изделий в технике «раскрывающееся раку»

Ключевые слова: Керамика, «раскрывающееся раку», защитный слой, обжиг керамики раку, восстановительная среда.

Abstract: The paper provides a brief overview of the history of the origin and development of the technique Raku ceramics in the protective layer. On the basis of world experience various ways of obtaining products naked Raku are considered.

Keywords: ceramics, naked Raku, protective layer, firing Raku ceramics, reducing atmospheres.

На Дальнем Востоке Россия граничит со странами Восточной Азии, в первую очередь Японией, Китаем и Кореей, что создаёт уникальное культурно – информационного пространство, связанное со взаимовлиянием культур различных цивилизаций и народов.

Одно из таких проявлений – японское изобразительное искусство, набравшее огромную популярность во всём мире. Среди его направлений – значительное место занимает керамика в стиле раку. Интерес к этому

виду изобразительного искусства подвигнул многих художников-керамистов всего мира к созданию произведений в этом стиле и дал толчек развитию новых техник, отличающиеся от традиционного японского раку.

Техника обжига раку зародилась в средневековой Японии, но начиная с 80-х годов прошлого столетия стремительно набирает популярность во всём мире. Она позволяет при относительно низких температурах получить широкий спектр цветовых решений для глазурованных керамических поверхностей.

Творческие эксперименты художников-керамистов разных стран, направленные на создание интересных керамических поверхностей, привели к появлению множества новых вариаций этой техники.

В 80-е годы прошлого столетия художники-керамисты начали экспериментировать с декоративными эффектами на керамической поверхности без использования глазури. Техника обжига раку без использования глазури, в зарубежных источниках [1, 2, 3] получила название «обнажённая раку» [1].

В 1986 году Кейт и Уилл Джейкобсон разработали двухступенчатую технологию создания «обнажённой раку» с использованием шликера и глазури [1], а в 1996 году Чарли и Линда Риггс разработали собственную одношаговую технику "обнажённой раку", используя только шликер [6].

По данным различных источников, в настоящее время, в технике «обнажённая раку» работают художники-керамисты с разных уголков земного шара: Уолли Ассельбергс (Бельгия), Марго Шпигель Крамер (Нидерланды), Гордон Хатченс (Канада) , Дэвид Робертс (Великобритания), Симча Эвен Чен (Израиль) . Кроме того, изучение данной теммы затронули керамисты: Тим Эндрюс, Алистер Даньё, Джанин Перент, Эмма Джонстон , Эллисон Мэй, Джен Ли.

«Обнажённая раку» – это техника, при которой декоративные поверхности формируются в процессе обжига раку с применением шликера и глазури на керамическом изделии после утильного обжига. Керамическое изделие вынимают из печи и помещают в закрытую тару в диапазоне 850 – 950 °С в пониженной атмосфере. Слой глазури и шликера покрывающий керамическую поверхность, в процессе обжига усаживается, стихийно образуя сеть трещин, и таким образом, частично защищая поверхность изделия от нагара, через образовавшиеся трещины образует на поверхности изделия рисунок, повторяющий их очертание, и цветом, варьирующимся от белого до черного в зависимости от цвета текстуры. После чего покрывающий слой различными способами удаляется с поверхности изделия, обнажая образовавшийся узор. Поэтому такую разновидность техники раку назвали «обнажённой раку».

Главная особенность, отличающая "обнажённую раку" от раку, заключается в отсутствии слоя глазури, покрывающего поверхность изделия в том виде, в котором она находится внутри раку. Кроме того, свойства поверхности изделия созданного в технике обнаженной раку отличаются от свойств поверхности раку.

Техника «обнажённая раку» осуществляется двумя основными способами: в один и в два шага.

При способе в один шаг на неглазурованную обожжённую керамику, толстым слоем наносится шликер, который затем обжигается и усаживается. При способе в два шага наносятся на тонкий слой глазури низкого обжига наносится толстый слой шликера с последующими обжигом и усадкой.

Важной технологической задачей является подбор состава шликера, обладающего необходимыми рефракционными свойствами: он должен достаточно легко отделяться от керамической поверхности после обжига

Первым наиболее известным создателем технологии «обнажённой раку» можно считать Джерри Каплана [2]. Метод обжига раку, который разработал и реализовал на практике Каплан можно определить, как «обнажённая раку в один шаг». При таком методе обожжённое изделие покрывается толстым слоем шликера, помещается в печь и обжигается во влажном состоянии.

Шликер получают из размоченной глины, которая обычно используется для формования. Он наносится толстым слоем, чтобы ускорить процесс его растрескивания во время высыхания в печи. Так как шликер легко ломается, иногда во время обжига его смачивают.

Оригинальный рецепт, используемый керамистами Чарли и Линдой Риггс. При способе обжига «обнажённой раку» в один шаг включает в себя каолин, огнеупорную глину и гидроксид алюминия Al(OH)3. Пропорции смеси приводятся в таблице 1.

Таблица 1 – Состав шликера Чарли и Линды Риггс для способа обжига «обнажённой раку» в один шаг [8].

Состав	Доля, часть
Каолин	5
Огнеупорная глина	3
Al(OH)3	2

При проведении обжига «обнажённой раку» в один шаг глазурь на шликер не наносится. В процессе обжига изделия, шликер сжимается и трескается. Раскалённое изделие вынимают из печи и помещают в металлическую ёмкость, заполненную газетной бумагой и опилками, после чего накрывают её крышкой. Возникающая бескислородная среда не позволяет опилкам возгораться, но вызывает обильное выделение дыма с избыточным содержанием углекислого газа, который является восстановительной средой в осуществляемом процессе. Эта среда способствует вымачиванию из дыма углерода на глиняной поверхности изделия. При этом, шликер действует как барьер между дымом и поверхностью изделия. Участки на поверхности изделия, контактирующие с дымом, чернеют. Поверхности шликера остаются белыми. После охлаждения изделия шликер удаляется и на глиняной текстуре появляются его гладкие узоры в виде чередующихся черных и белых трещин.

Анализируя процесс обжига «обнажённой раку» в один шаг можно выделить следующие факторы, влияющие на успешное создание изделия способом «обнажённая раку»:

- тип глины, используемой при формовании,
- составляющие шликера, используемого при обжиге,
- способ обжига,
- аккуратность и, одновременно, быстрота при извлечении изделия из печи.

Техника «обнажённая раку» в два шага – это обжиг по технологии «обнажённая раку» керамического изделия после утильного обжига, на которое последовательно наносятся слой специально подготовленного шликера и слой глазури. Особенностью, которая отличает двухэтапный способ «обнажённой раку» от одноэтапного способа «неглазированной обнажённой раку», и является добавление глазури к процессу.

Слой шликера, используемый в двухступенчатом способе «обнажённой раку», тоньше, чем тот, который используется при одношаговом получении «обнажённой раку». В данном случае шликер действует, как разделительный слой между глазурью и текстурой. После обжига, перед тем как изделие доставлено в ёмкость с опилками, глазурь начинает охлаждаться и трескаться. Если на изделии есть нанесение рисунка, выполненное, например, методом сграффитто, то глазурь продолжит трескаться вокруг этих узоров. В восстановительной среде дым будет осаждаться на шликере и поверхности покрытого изделия, попадая внутрь трещин на глазури. Для того, чтобы дым осаждался, слой шликера должен быть тонким.

Глазурь, которая используется в двухступенчатом способе «обнажённой раку», может быть прозрачной глазурью с высоким коэффициентом расширения и низкой температурой. Основные цели использования глазури заключаются в том, чтобы удерживать слой шликера на поверхности изделия в течение более длительного времени, замедляя процесс его усадки и способствуя равномерному распределению черных и белых трещин по всей поверхности.

Каждый художник-керамист в процессе работы получают собственные рецепты глазури [2]. Из них, большую популярность получил рецепт прозрачной глазури, предложенный Кейтом и Уиллом Якобсонами в 1985 году. Её состав приведён в таблице 2.

Таблица 2 – Рецептура прозрачной глазури Кейта и Уилла Якобсонов [21 Лазо].

Состав	Доля %
Фритта Ferro 3110	65
Колеманит	35

Шликер, который после усадки становится тонким, как яичная скорлупа, легко отделяется от поверхности водным аэрозолем благодаря перепаду температур, создаваемому холодной водой и горячей поверхностью глазури.

По данным Ширин Кочак [2] "обнажённая раку", дает лучшие результаты, когда поверхность изделия, сформированная перед утильным обжигом, имеет вид гладкого глянцевого камня.

Уолли Ассельбергс для своих черно-белых изделий использует высокотемпературную керамическую глину. Состав его шамота приведён в таблице 3.

Таблица 3 – Состав шликера, применяемого Уолли Ассельбергсом [2].

Состав	Доля %
Глины	55
Шамот	35
Тальк	10

Тойган Эрен – турецкий художник, который имеет многочисленные работы с использованием двухэтапной техники «обнажённая раку». Учитывая технические характеристики используемых им шликеров и глазурей, и наилучшие результаты получает при обжиге с температурой 930 – 940 °С в среднем в течение 4 часов. Таким образом, он может контролировать процесс разработки как для шликера, так и для глазури [4].

Дэвид Робертс – один из первых художников-керамистов, который ввел технику обжига «обнажённая раку» в Европе. Работы Робертса –изготовлены методом намотки. Некоторые части поверхности покрываются шликером и полируются перед обжигом. Утильный обжиг он производит при 1000 – 1100 °С, а обжиг раку – при 850 – 950 °С с длительным восстановительным периодом и фазами охлаждения [5].

Роланд Саммер разработал собственную технику раку. Он использует в своей работе шликер из терра сигиллаты и наносит его на поверхность в кожетвёрдом состоянии с помощью распылителя либо щёткой, либо окунает изделие в него [6].

Исходя из вышесказанного, для работы в технике «обнажённая раку», глина должна иметь состав, который позволит ей быть гладкой, но в то же время устойчивой к тепловому удару, создаваемому в процессе обжига раку. К таким глинам можно отнести керамзитовые глины, фарфоровую глину, красную гончарную глину, бумажную глину.

Список литературы

1. Lazo Eduardo, Contributors: Steven Branfman, Kate and Will Jacobson, Wally Asselberghs, Linda and Charlie Riggs, Amber Aquirre, Dana Bilello-Barrow, David Lazo, Naked Raku and Related Bare Clay Techniques, The American Ceramic Society, 2012, 12 p.

2. Şirin Koçak Naked raku researches URL: https://sirinkocakceramics.blogspot.com/2018/06/naked-raku-researches-article-by-sirin.html (дата обращения 17.11.2019).

3. Hasan Başkirkan Alternatif ilkel bir pişirim tekniği: ççukurda pişirim ve uygulama öÖrneği /5 The International Eskişehir Terracotta Symposium URL: http://pismistoprak.tepedasi.bel.tr/bildiriler/bildiri5.pdf (дата обращения 17.11.2019).

4. Ece Kanişkan Minyatür konulu çalışmalarında sır altı dekor tekniği kullanarak raku pişirimi yapmaktadır.

5. ÇÇZER, Sevim, TerraSigillata, Birinci Basım, Tibyan Yayıncılık Basım Yayım Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti.,Şubat 2014,İzmir,148 s.

6. Hasan Başkirkan Raku pişirimi için alternatif redüksiyon malzemeleri (Alternative reduction material for raku firing) / 8 The International Eskişehir Terracotta Symposium URL: http://pismistoprak.tepebasi.bel.tr/bildiriler/bildiri8.pdf (дата обращения 17.11.2019).

7. Charlie and Linda Riggs. Naked Raku Technique The Art of Naked Raku URL: https://ceramicartsnetwork.org/daily/firing-techniques/raku-firing/charlie-and-linda-riggs-naked-raku-technique/ (дата обращения 17.11.2019).

8. Charlie and Linda Riggs.Techniques and Tips for Saggar Firing in a Raku Kiln Saggar Firing in a Raku Kiln – December 20, 2018 URL: https://ceramicartsnetwork.org/daily/firing-techniques/raku-firing/techniques-tips-saggar-firing-raku-kiln/ (дата обращения 17.11.2019).

Характерные особенности декорирования «восточного» ассортимента Первомайского фарфорового завода

Specific features of decoration of the “Eastern” assortment of the Pervomaisky porcelain factory

Коновалова Наталья Евгеньевна
Научный сотрудник, хранитель коллекций керамики, фарфора, стекла,
Рыбинский музей-заповедник, г. Рыбинск.
natalko70@mail.ru

Konovalova Natalia Evgenjevna
Researcher, curator of ceramics, porcelain and glass collection,
Rybinsk state museum. Rybinsk.
natalko70@mail.ru

Аннотация: Художественный фарфор Первомайского завода (Ярославская обл., п. Песочное) имеет свои характерные особенности, которые определялись общими стилистическими тенденциями времени, получившими региональную трансформацию. В статье анализируются способы декорирования «восточного товара», составлявшего значительную долю ассортимента предприятия, который экспортировался на Восток, в основном в Среднюю Азию.

Ключевые слова: фарфор, роспись по фарфору, Первомайский фарфоровый завод, восточный ассортимент, кузнецовский фарфор, орнамент, виды орнаментации, декор, художники.

Abstract: Decorative porcelain of the Pervomaisky porcelain factory (Yaroslavl region, The Pesochnoe settlement) has its own specific features defined by general stylistic trends of the time which underwent regional transformation. The paper analyses ways to decorate “oriental goods” which represented the essential part of the factory assortment exported to the East, mainly, to the Central Asia.

Keywords: porcelain, porcelain painting, the Pervomaisky porcelain factory, the Oriental assortment, Kuznetsovsky porcelain, the ornament, ornamentation types, decoration, artists.

Сегодня стремительно развивающееся авторское керамическое искусство резко контрастирует с положением дел в отечественном массовом производстве. Анализируя современную керамику, А.С. Бугровская

делает вывод, что она «представлена исканиями художников, основанными на преемственности искусства: развитии идей и стилистик керамических школ 1970-1980-х годов», далее она пишет, что в последней трети XX в. «массовая продукция продолжила развиваться путём лабораторных и выставочных поисков, что давало возможность и в тиражных вещах более тонко отражать стилистику своего времени» [6]. В этой связи опыт художников Первомайского фарфорового завода (ПФЗ) по созданию различных способов декорирования стандартной формы может послужить не только иллюстрированием происходивших процессов, но и быть источником идей для современных дизайнеров.

Для большинства исследователей «стиль первомайского фарфора – это, прежде всего, стиль "восточного ассортимента"» [4, с. 483]. И действительно объём производства этих изделий преобладал по количественным показателям выпуска продукции. В публикациях чаще всего повторяется, что его доля составляла 70%, однако, эта цифра не была стабильной, менялась в разные годы. Особый «первомайский» стиль росписи восточного ассортимента развивался от типичных для кузнецовских предприятий разделок «мушель», «виноград», «кашгарская печать» до оригинальных авторских работ второй половины XX века. Постепенно формировались устойчивые предпочтения в использовании тех или иных орнаментальных элементов и приёмов декорирования, как у художников, так и у покупателей, делавших свой выбор.

Ещё в начале XX в. А.В. Шевченко писал, что «дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние» [21]. Вопросы взаимовлияния культур Востока и Запада в искусстве керамики и фарфора рассматриваются в различных исследованиях. Начиная с поисков рецептов фарфоровой массы, «китайский и японский фарфор был одним из многих источников, питавших творчество европейских мастеров» [2, с. 3]. Исследованию темы «как менялись и как взаимодействовали между собой на протяжении двух столетий различные "восточные" коды русской культуры, вбирающие в себя как "свой" Восток, так и "чужой" – шинуазри, тюркери, буддизм, японизм и др.» были посвящены различные выставочные и издательские проекты [7, с. 6].

Характер изделий российских фарфоровых заводов, производившихся для торговли с Востоком, проанализировал в своей монографии В.А. Попов [18, с. 225]. Традиция производства «восточного товара» начала складываться на Рыбинской фабрике (позже Первомайском фарфоровом заводе) с конца XIX века. Предприятия «Товарищества М.С. Кузнецова», в

которое входила данная фабрика, успешно конкурировали с европейскими и азиатскими производителями [19, с. 72-73]. Русский фарфор завоёвывал китайский, персидский и среднеазиатский рынок. Р.Р. Мусина пишет, что кузнецовские «изделия считались на китайском рынке "более китайскими", чем собственные» [15, с. 35-36]. «Восточный товар» – чайники, чаши и пловницы, галопажи, кальяны и кувшины – расписывался аналогично русской трактирной посуде рисунками «мушель», «виноград» и «мак». Некоторые изделия исполнялись в духе мусульманского Востока, для них характерна яркая цветистость, крытьё кобальтом или люстром, заимствование элементов орнамента с тканей или металла. Сосуды другой группы декорировались росписями «шинуазри», в них были «максимально приближены к китайским оригиналам тон красок, их качество», Р.Р. Мусина предполагает, что на кузнецовских заводах «были мастера, специализировавшиеся на исполнении китайского декора» [14, с. 48].

Особенностью ассортимента Рыбинской (Первомайской) фарфоровой фабрики 1900-1930-х гг. было изготовление изделий из окрашенной, светло-зелёной массы с печатным орнаментом подглазурным кобальтом, предназначенные для экспорта, они имели маркировку, имитировавшую китайские печати в стиле «чжуаньшу», заключёнными в квадрат. Анализируя отечественные изделия, И.А. Гольский отмечает, что «типы декора <…> экспортного фарфора для Юго-Восточной Азии воспроизводили без искажений и инородных вставок в "восточном товаре" фабрики "Товарищества производства фарфоровых и фаянсовых изделий М.С. Кузнецова". Этот декор известен под названием "кашгарская печать", указывающим на китайский город Кашгар – важнейший торговый пункт на Великом шёлковом пути» [8, с. 87-88]. В первой половине XX в. такая трудоёмкая декоративная разделка довольно широко применялась. Среди имущества Рыбинской «кузнецовской» фабрики значилось «78 разных досок с гравюрами» для декорирования фарфора. Печатные контурные рисунки сначала выполнялись гравером, затем переводились на форму, а потом расписывались от руки полихромными красками, пёстро, контрастными цветами. В узоры включались стилизованные цветы лотоса, хризантемы, вьющиеся стебли, побеги, заканчивающиеся раздвоенными завитками, и другие элементы китайского цветочного орнамента. Их построение было разнообразным, в некоторых вариантах раппорты разделяли сосуды на сегменты, в других в центре тулова располагался фигурный картуш, внутрь которого вписывался «натюрморт» с вазой с цветами, фон заполнялся узором из стебельков травы, завитков. По кромкам сосудов размещался пояс меандра или спиралевидных растительных побегов.

С образованием на Первомайском заводе художественной лаборатории способы декорирования «восточного товара» получают оригинальное авторское видение в работах Н.К. Бордюкова, В.С. Губанова, Б.И. Филиппова и Л.С. Смирнова. Орнаментальные работы продолжали и развивали художественные приёмы модерна начала XX в., сосуды словно обрастали чешуйками и завитками, причудливыми побегами. Красочная палитра состояла из сложных оттенков. Для декорирования предметов использовался пёстрый «ковровый» орнамент из мелких элементов, поверхность сосудов застилалась цветами с лучистыми лепестками, кружками, ветвями с завитками, веточками с цветами, напоминающими пионы, или коробочки хлопка, фон заполнялся контрастными тонами. В работах И.И. Гончаренко и Д.Э. Клювгант 1940-х гг. присутствует явное влияние дальневосточного фарфора, заимствование растительных мотивов и символики традиционного китайского и японского искусства (например, сороки, цапля, лотос и пион, слива мэй). На предметах другой группы, орнамент представляет собой среднеазиатский ковёр, состоящий из сегментов, охватывающих тулово, контрастный фон звеньев иллюзорно гранит форму.

В период 1960–1980-х гг. большая часть ассортимента предназначалась для среднеазиатского рынка, выпускались изделия для Ирана и Афганистана. В основном восточный товар долгое время сохранял традицию формообразования, это «полоскательницы "бусом", китайские и персидские; получашки обыкновенные, монгольские», «чайники бухарские». Со второй половины XX в. «восточный набор» был стандартизирован, он состоял из 10 предметов: чайник доливной, чайник заварной, кисэ, пиала (6 шт.), блюдо–пловница, их конфигурация не претерпевала существенных изменений. Задача художника состояла в умелом вписывании орнамента в округлую (чайник) и полусферическую или конусовидную (чаши) форму. Однако, в 1960-е гг. на ПФЗ были разработаны новые варианты восточных наборов «Стрельчатый» и «Восточный – новый» (автор Ю.Н. Горбунов). В 1970-1980-е гг. художники предложили для восточных изделий рельефную поверхность, органично украшавшую сосуды («Чешуйчатый» – автор Ю.Н. Горбунов, «Витой» – Н.И. Исакова, пиала с рельефом – В.М. Ермолаев). Основные усилия художников заводской лаборатории были направлены на создание выставочных, эталонных образцов и экспортных изделий на спецучастке живописного цеха. При этом они создавали «своё» видение Востока, как пишет Н.А. Хренов: «Ориентируясь на Восток, западная, в том числе и русская культура открывали свои собственные, но уже забытые ценности» [22, с. 134].

С конца 1950-х гг. начал складываться особый «первомайский стиль» росписи восточного ассортимента, в котором можно выделить несколько основных групп. Наибольшее распространение получили белые трафаретные рисунки в плотном, насыщенном по цвету крытье. Они дополнялись пёстрой и контрастной живописью и золотом, позволяющим расставить акценты в композиции. Вторая группа – полихромные разделки «по белому» со стилизованными крупными цветами на ветви, исполненными широкими мазками кисти, эти узоры чаще всего были без ритмических повторов, или ритм создавался симметрично расположенными по сторонам от цветка листьями (зубчатыми, саза, барг, ислими). Цветочный орнамент всегда преобладал в декоре фарфора, несмотря на стилизацию, легко узнать цветы пиона, гвоздики, тюльпана, розы. И третья группа – это роспись в крытье с прочисткой элементов орнамента и «мушель» – крытьё с резервом различной конфигурации по центру тулова сосуда, в который вписывались орнаментальные элементы ручной росписи. При этом рисунок одного трафарета с резервами использовался во множестве вариаций: менялись цвет крытья и внутренняя роспись в резерве. Такие разделки отличаются сложностью и тщательностью исполнения. Среди них выделяются работы Н.Н. Ораевского 1950-х гг., яркое и плотное крытьё сочетается с тонкими, изящными линиями ветвей, в центре композиции крупный цветок (хризантемы или пиона); цветы, бутоны и листья сложной формы прописаны по белому фону и тонко отведены золотом. Несмотря на пёструю декоративность, цвета гармонично подобраны друг к другу, сохраняя целостность формы.

В изделиях 1960-1980-х гг. усилились тенденции использования этнографических среднеазиатских элементов декора: узбекских рисунков вышивок, казахских орнаментов войлоков, туркменских ковровых узоров и др. Анализируя проблему стилизации в декоративном искусстве Н. Николаева отмечала, что «само избрание прототипа определялось не прихотью художников, а эстетическими идеалами времени, общим историко-культурным процессом» [17, с. 163]. Этому способствовали поддержание и развитие межкультурных контактов, совместные выставки, где шёл продуктивный обмен опытом [11, с. 260-261; 9]. Художники совершали творческие поездки в Среднюю Азию. В процессе взаимообогащения национальных культур возникали новые элементы орнамента, как на основе переосмысления старых образцов и выразительных средств русского фарфора, так и путём творческого восприятия культуры других народов. Надо отметить, что параллельно в этот период возрождался интерес к традиционной народной керамике Средней Азии.

Многие варианты декорирования фарфора отражали региональную направленность изделий: «Казахский орнамент», «Кигризский», «Узбекский», «Персидский», «Хорезм», «Чимкент», «Халат». Н. Николаева, рассматривая особенности преобразований при стилизации и заимствовании в искусстве, отмечала, что «…стилизованная форма предполагает перенесение в новые условия, обязательно отличающиеся, быть может, даже контрастные тем, в которых существовала первоначальная оригинальная форма» [17, с. 163]. В работах мастеров Первомайского завода 1960–1980-х гг. хорошо прослеживается тенденция применения для декора восточных наборов довольно крупных элементов орнамента: плодов перца, граната, сочных персиков, гроздей винограда, коробочек хлопка на ярком фоне крытья. Часто один каплевидный «перец», наполненный различным мелким декором, будто «семенами», располагается диагонально на тулове, и по сторонам от него, для уравновешивания массы и цветовых пятен, размещаются побеги и листья (например, росписи «Оазис», «Чимкент», «Айгуль»). Когда «перцев» несколько, они выстраиваются на сосуде в орнаментальный декор по-разному («Мелкий перчик», «Огурчики», «Весенний»). Наибольшую популярность имел орнамент из двух элементов, развёрнутых друг к другу («Шо-барг», «Калампуры», «Персидский», «Родники», «Красный перец»). Возможно, популярность этого декора была обусловлена тем, что весьма близкие друг другу по форме мотивы: миндаль – бодом и перец – калампир, – считались на Востоке мощными оберегами [10, с. 35]. Довольно многочисленными элементами декора фарфора были круглые цветочные розетки с зубчатым краем или фестончатые розетки, разделённые на сегменты, которые заимствовались из декора ковров, вышивок («Синие глаза», «Восточная розетка»).

В росписях восточных наборов ПФЗ просматривается не слепое копирование орнаментов прикладного искусства Средней Азии, а создание своего образного прочтения. Сочетание традиционности восточного мотива и русского колорита, крытья и рукотворности кистевого мазка в цветочных букетах, придавало уникальность промышленным изделиям Первомайского завода. В активном использовании цветного крытья с резервами, можно увидеть связь с гжельскими истоками – известным декором «мушель», названным Р.Р. Мусиной самым живописным и колоритным [16, с. 220]. Интересно отметить, что к изделиям 1970-1980-х гг. первомайского фарфора можно отнести те же слова, какими описывала Л.В. Андреева кузнецовский декор конца XIX – начала XX в.: «Краски в росписях не боялись контрастов, они звучали в полную силу и приходили в согласие лишь благодаря равной интенсивности каждого тона» [1, с. 363-375].

Декор изделий ПФЗ был весьма разнообразным, у каждого художника он свой, индивидуальный. Уникальные авторские произведения Л.М. Горбуновой, Г.Н. Леонтьевой, Н.И. Исаковой, Е.Е. Никифорова, А.Н. Чистякова, З.Г. Гурченковой становились образцами, определявшими стиль всего предприятия. Характеризуя творчество художника на производстве, Л.В. Казакова пишет, что «работая в штате заводской лаборатории, художник овладевает всеми материалами и способами их обработки, хотя, безусловно, у каждого есть своя тема, свой излюбленный материал, своя манера художественного выражения» [12, с. 155]. Г.Н. Леонтьева использовала разнообразные приёмы декорирования фарфора. Деликатно и гармонично строится «Кобальтовый орнамент», роспись выполнена монохромно, подглазурным кобальтом с последующей доработкой золотом. Композиция имеет центрально-осевую симметрию и чёткое деление на несколько поясов, с повторяющимися ритмами. Её раппорты с зооморфными и растительными орнаментами выразительны, выверены по форме, чётко просчитаны («Киргизский орнамент», «Самаркандский», «Золотое руно», «Олени», «Весенний»). В 1972 г. Г.Н. Леонтьева переработала всеми знакомый декор, «Чёрный виноград», в её исполнении подглазурной росписью, получил новую оригинальную живописную трактовку. В аналогичной манере выполнена композиция «Ветка розового хлопка». Крупные цветочные узоры Л.М. Горбуновой исполнялись надглазурными и подглазурными красками, точным широким мазком («Пунцовый цвет», «Хлопок», «Белое золото», «Гранат», «Маки»), многие её разработки стали «классикой», узнаваемым фирменным знаком предприятия («Калампуры», «Пионы»). Разделки Н.И. Исаковой продолжали сложившиеся на предприятии традиции, росписи цветочных букетов или плодов винограда располагались в пространстве резерва, окружённого плотным контрастным полем («Оазис», «Восток», «Чиройли», «Гюльчатай», «Гюльсары», «Чимкент»), орнаментальные мотивы свободно писались мазками по белому фарфору («Пион», «Зухра»).

Неповторимым авторским почерком выделяются изделия А.Н. Чистякова. Он соединяет трафаретный рисунок в крытье со сложным картушем, заполненным цветочной композицией с нежными цветами на золочёном фоне («Полдень», «Подвеска», «Браслет»). Другие виды его декора отличаются благородным сочетанием глубокого подглазурного крытья кобальтом с орнаментом по нему люстром и золотом. Особое звучание этот приём получает на сосудах авторского ликёрного набора «Юбилейный», формы которого напоминают пластику ближневосточной металлической посуды.

Создавали художники и сюжетно-изобразительные росписи, отталкиваясь от мотивов книжной миниатюры, изделий светского характера с изображением животных, сцен пира и охоты («Памяти Алишера Навои»,

«Восток», «Охота», «Восточная красавица», «Восток (с всадником)», «Истамбул»). Росписи включали и пейзажи с архитектурными элементами («Спутники над древним Самаркандом», «Вечер в Самарканде»). При создании тематических изделий в честь 525-летия Алишера Навои Г.Н. Леонтьева использует эпиграфический орнамент, который органично вписывается в окружность блюд, или картуши с арабской вязью, которые она включает как повторяющийся раппорт.

Широкая и плоская поверхность центра блюда-пловницы с низким скруглённым бортом давала художнику безграничные возможности для реализации своих замыслов. В цветочных узорах «по белому» композиции получались более живописными, свободными в построении, включающими переплетения ветвей с листьями и бутонами. При использовании техники крытья по трафарету на блюдах выстраивался чёткий просчитанный рисунок. Растительно-геометрический орнамент сближался с мотивами архитектурного декора азиатских полихромных изразцов. В композициях с центрально-осевой симметрией используются узоры-гирихи, резервы звёздчатой или многоугольной формы, соединённые между собой. Центральная розетка часто имеет форму пяти или шестилучевой звезды. Внутри них размещаются мелкие растительные элементы орнамента, исполненного кистевой росписью контрастным цветом и золотом («Самаркандский», «Цветок Зеравшана», «Райхон», «Астра»). Раздвоенные листья с завитками, трилистники и другие элементы, переплетаясь между собой, вписываются в квадраты или ромбы, соединённые с треугольными вставками в один орнаментальный пояс. Чаще всего, такой орнамент сочетает два дополняющие друг друга цвета, границы отведены золотом («Киргизский» и «Узбекский орнамент» Г.Н. Леонтьевой, «Казахские орнаменты» Л.М. Горбуновой и Е.Е. Никифорова).

Процесс обогащения стилистики орнамента шёл непрерывно. Переосмысливая одновременно «кузнецовские» традиции и национальные особенности Востока, художники не копировали чужое, уже готовое. Л. Краменко, говоря об особенностях декоративного искусства того времени, отмечает, что «отечественная керамика ориентирована на эмоционально-образную систему, оперирует ассоциативно-метафорическими художественными средствами. Для неё характерна опора на этнические и национально-культурные традиции при энергичной их модификации согласно тенденциям времени» [13, с. 163]. В некоторых работах типичные восточные элементы орнамента особым образом переплетались с советской символикой и достижениями XX в.: серп и молот, пятиконечные красные звёзды и стяги, космический спутник; надписи «СССР» и т.п.

Опираясь на выводы Т.М. Соколовой о том, что «совокупность орнаментов, их обусловленность материалом и формой предмета, ритм образуют тот декор, который является неотъемлемым признаком определённого стиля» [20, с. 10], можно охарактеризовать «стиль» первомайского фарфора. Он формировался под влиянием региональных традиций, берущих начало в Гжели, индивидуальной манеры ведущих художников, во многом определивших основные приёмы росписи, построение композиции, образный и пластический язык. Творческие предпочтения характерных орнаментов и приёмов декорирования определялись условиями и задачами производства. В декоре изделий восточного ассортимента ПФЗ присутствуют основные виды орнаментации: геометрический орнамент, стилизованный растительный, зооморфный, эпиграфический и сюжетно-изобразительный. На ПФЗ сохранялась высокая доля ручного труда, основной штат живописцев по фарфору и отводчиков состоял из выпускников Художественно-ремесленного училища, существовавшего при заводе. Реминисценции восточных элементов в орнаментах художников ПФЗ были индивидуальны, отличались степенью стилизации, технологическими приёмами, которые часто придавали знакомому мотиву совершенно новое звучание на белоснежном фарфоре. И в тоже время, есть во всех предметах много общего «первомайского», отражающего давние глубинные процессы. Как пишет Э. Ахметова, «интерес русских художников к Востоку был константным исторически и по сути всеобъемлющим, основанным на традиционной "всемирной отзывчивости", способности "загораться чужим светом", впитывать красоту "чужой" культуры, перевоплощаться и оставаться самим собой» [5].

Направленное художественное творчество, ограниченное рамками тематики и формы, является инструментом формирования устойчивых связей искусства с миром его потребителя. Не все стилевые искания в предметном творчестве, как констатирует В.Р. Аронов, «были заметными явлениями в искусстве, но в массовом сознании они воспринимались как заявки на "современный стиль", благодаря чему лабораторные поиски, казалось, полностью функциональных решений изначально включались в систему художественной культуры, а объекты предметного творчества легко попадали в один ряд с произведениями станковых видов искусства, становились выразителями общего художественного потенциала эпохи, определённой страны или группировки» [3, с. 40]. Художественный фарфор Первомайского завода имеет свои характерные особенности, которые определялись общими стилистическими тенденциями времени, получившими региональную трансформацию.

Список литературы

1. Андреева, Л.В. Фарфоровая промышленность / Л.В. Андреева // Русская художественная культура конца XIX – начала XX в. (1895-1907). Книга вторая. Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. – М., 1969.
2. Арапова, Т.Б., Кудрявцева, Т.В. Дальневосточный фарфор в России: XVIII – начало XX века / Гос. Эрмитаж: Каталог выставки. – СПб., 1994.
3. Аронов, В.Р. Художник и предметное творчество. Проблемы взаимодействия материальной и духовной культуры XX века. – М., Советский художник, 1987.
4. Астраханцева, Т.Л. Первомайский фарфоровый завод / Т.Л. Астраханцева // Русская художественная керамика. VIII–XXI века. Иллюстрированная энциклопедия / автор-сост., науч. ред. М.А. Некрасова. – М., 2017.
5. Ахметова, Эльмира. Две розы рдеют на одном стебле. / Э. Ахметова // Грёзы о Востоке: русский авангард и шелка Бухары: – СПб., 2006. URL: http://www.kunstkamera.ru/files/lib/oriental_dreams/oriental_dreams_12.pdf (дата обращения 17.11.2019).
6. Бугровская, А.С. Российская авторская керамика последней трети XX – начала XXI века (истоки, особенности и тенденции). Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. МГХПА. Москва, 2016. URL: https://mghpu.ru/images/content/aspirantura/bugrovskaya/bugrovskaya_tekst_dis.pdf (дата обращения 17.11.2019).
7. Воображаемый Восток: Китай «по-русски». XVIII – начало XX века / Сост. О.А. Соснина. – М., 2016.
8. Гольский, И.А. Коллекция китайского фарфора Западно-Сибирского отдела Императорского Русского Географического Общества / И.А. Гольский // Образ Поднебесной. Взгляд из Европы. Материалы XXI Царскосельской научной конференции. – СПБ., 2015.
9. Горбунов Ю.Н., Горбунова Л.М. Каталог выставки. / Автор вступ. статьи Ю. Львов. – Рыбинск, 1974.
10. Гюль, Эльмира. Сады небесные и сады земные: вышивка Узбекистана: скрытый смысл сакральных текстов: Монография / Эльмира Гюль. – М., 2013.
11. Кавецкая, С. Художественный совет по фарфору в Ташкенте / С. Кавецкая // Советское декоративное искусство. 6. / Сост. Т.К. Стриженова. – М., 1983.
12. Казакова, Л.В. Машина и ручной труд / Л.В. Казакова // Человек, предмет, среда: Вопросы развития советского декоративного искусства 60-70-х годов. / Сборник статей под общей редакцией В.П. Толстого. – М., 1980.
13. Крамаренко, Л.Г. О самоценности современной керамики / Л.Г. Крамаренко // Пути и перепутья. Исследования и материалы по отечественному искусству XX века. / Ред.-сост. А.В. Дехтерева, Н.С. Степанян. – М., 2006.
14. Мусина, Р.Р. «Восточный товар» / Р.Р. Мусина // Декоративное искусство СССР. 1984, №5 (318). с. 48.

15. Мусина, Р.Р. Дулёвский фарфор. Кузнецовы: 1832 – 1919. – М., 2017.
16. Мусина, Р.Р. Формирование стиля дулевского фарфора / Р.Р. Мусина // Советское декоративное искусство. 8. / Сост. Т.К. Стриженова, Л.Я. Супрун. М., 1986. с. 218-225.
17. Николаева, Н. К проблеме стилизации в декоративном искусстве. / Н. Николаева // Человек, предмет, среда: Вопросы развития советского декоративного искусства 60-70-х годов. / Сборник статей под общей редакцией В.П. Толстого. – М., 1980.
18. Попов, В.А. Русский фарфор. Частные заводы. – Л., 1980.
19. Русский фарфор. Альбом. Авторы–составители: Агаркова Г., Астраханцева Т., Петрова Н. – М., 1993.
20. Соколова, Т.М. Орнамент – почерк эпохи. – Л., 1972.
21. Успенский, А. В сторону Азии / А. Успенский // Грёзы о Востоке: русский авангард и шелка Бухары. – СПб., 2006. URL: http://www.kunstkamera.ru/files/lib/oriental_dreams/oriental_dreams_11.pdf (дата обращения 17.11.2019).
22. Хренов, Н.А. Русская культура на перекрестке Запада и Востока. Россия как подсознание Запада, Восток как подсознание России / Н.А. Хренов // Искусствознание. 2013. № 3-4. с. 110-148. URL: http://sias.ru/upload/art/2013_3-4_110-148-hrenov.pdf (дата обращения 17.11.2019).



Рис. 1. Чайник. Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Н.Н. Ораевский, 1955 г. Фарфор, крытьё надглазурное, роспись надглазурная, золочение. © Рыбинский музей-заповедник (далее – РбМ)



Рис. 2. Чайник «Синие глаза». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Л.М. Горбунова, 1967 г. Фарфор, роспись монохромная по трафарету, роспись золотом. © РбМ



Рис. 3. Чайник «Гвоздика». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Л.М. Горбунова, 1980 г. Фарфор, крытьё по трафарету, золочение. © РбМ



Рис. 4. Чайник «Гранат». Первомайский фарфоровый завод. Автор: Л.М. Горбунова, 1968 г. Фарфор, кобальт подглазурный, роспись надглазурная, роспись золотом. © РбМ



Рис. 5. Блюдо с росписью «Калампуры». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Л.М. Горбунова, 1966 г. Фарфор, крытьё с резервом, роспись надглазурная, золочение. © РбМ



Рис. 6. Чайник «Айгуль». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Л.М. Горбунова, 1969 г. Фарфор, кобальт подглазурный, роспись надглазурная, полихромная, золочение. © РбМ



Рис. 7. Чайник с рисунком «Восток». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Н.И. Исакова, 1991 г. Фарфор, крытьё с резервом, роспись надглазурная, золочение. © РбМ



Рис. 8. Блюдо. Первомайский фарфоровый завод. Автор эскиза росписи: Е.Е. Никифоров, 1975 г. Фарфор, крытьё подглазурное кобальтом по трафарету. © РбМ



Рис. 9. Чайник «Подвеска». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: А.Н. Чистяков, 1984 г. Фарфор, крытьё с прочисткой, роспись надглазурная, золочение. © РбМ





Рис. 10. Блюдо «Охота». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Г.Н. Леонтьева, 1967 г. Фарфор, кобальт подглазурный, крытьё, роспись надглазурная, роспись золотом. © РбМ

Рис. 11. Блюдо «Спутники над Самаркандом». Первомайский фарфоровый завод. Автор росписи: Г.Н. Леонтьева, 1966 г. Фарфор, кобальт подглазурный, роспись, роспись золотом. © РбМ

зурная, роспись золотом. © РбМ



Рис. 12. Блюдо «Алишер Навои – 525». Первомайский фарфоровый завод. Автор эскиза росписи: Г.Н. Леонтьева, 1967 г. Фарфор, крытьё надглазурное, роспись золотом. © РбМ

Музей искусства керамики, Хёго (Япония)

The museum of ceramic art, Hyogo (Japan)

Майстровская Мария Терентьевна

Доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна», в.н.с. НИИ РАХ,
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
mmaystro@mail.ru

Maistrovskaya Maria Terentievna

Doctor of art history, professor of the department «Theory and history design and Applied Art» theMoscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy), the Research Institute of Theory and History of Fine Arts NII RAH,
mmaystro@mail.ru

Аннотация: Новый музей искусства керамики префектуры Хёго, представляет собой современный многофункциональный культурный и образовательный центр научных исследований, коллекционирования и развития традиционной и авторской керамики сегодняшнего дня. Музей создан в комплексе с исторической деревней, производящей керамические изделия более 800 лет. Это одно из шести древнейших керамических производств Японии – ТАМБА.

Ключевые слова: музей, керамика, коллекции, произведения, архитектура, экспозиция, производство, искусство, история, средневековье, посуда, печь, обжиг, глазури.

Abstract: the New Museum of ceramic art in Hyogo Prefecture is a modern multifunctional cultural and educational center for research, collecting and development of traditional and original ceramics of today. The Museum was created in a complex with a historical village that has been producing ceramic products for more than 800 years. This is one of the six oldest ceramic industries in Japan – TAMBA.

Keywords: Museum, ceramics, collections, works, architecture, exposition, production, art, history, middle ages, tableware, oven, firing, glazes.

В программу XXV Генеральной конференции ИКОМ (Международного Совета музеев), которая проходила в Киото в сентябре 2019 года, входило посещение и ознакомление с наиболее интересными музеями и экспозициями Японии, которые находились в территориальной близости от

города. В числе таких уникальных музеев, а вернее музейных комплексов, был и Музей искусства керамики префектуры Хёго - ТАМБА. Это один из известнейших центров японской керамики, производство которой начинается в этом месте с 794 года и продолжается с середины XII столетия по сей день. Музей керамического искусства расположен в городке Тамба Сасаяма в уникальном живописном месте на склоне холма. Его невысокие здания гармонируют со склоном и уникальным пейзажем, с видом на долину и гору, у подножья которой находится древнейшая керамическая деревня с десятками мастеров керамики известной традиционной глиняной посуды.

Небольшие здания музея и три этажа керамической галереи, живописно раскинувшиеся на склоне, утопают в зелени деревьев и извилистых дорожек, по бокам которых расположены многочисленные керамические арт-объекты в удивительном по красоте ландшафте. В комплекс музея входят административный корпус, экспозиционная галерея, научный отдел и подготовительный корпус, обширная профессиональная библиотека, зал для заседаний в формате «круглого стола» для проведения семинаров, мастер-классов и т.д. Все корпуса комплекса соединяются между собой стеклянными галереями-переходами, полностью открытыми в природу, что дает поразительный эффект органического слияния с природным окружением и возможностью наблюдать красоты вокруг. Так, например, в одной их таких галерей, которая заканчивается огромным во всю ширину и высоту галереи торцовым стеклом и нависает над склоном, создавая удивительное ощущение полета над лесом, поставлены два элегантных стула, обращенные в природу. Это место как бы приглашает остановиться и присесть, чтобы полюбоваться видом за окном. Типично японское мировосприятие, которое так просто и удачно реализовано в музее.

Архитектура музейных зданий чрезвычайно проста и минималистична, но их удивительно точная и верная концепция, выстраивающая связь с природным окружением поражают воображение своей неприхотливостью и эффектом. Особенно нужно сказать о самих экспозиционных пространствах музея, и экспозиционной стратегии. Где экспонат, а это может быть просто исторический керамический горшок или ваза, порой кривой, с очевидными на наш взгляд изъянами и с подтеками глазури, предстает в залах как бесценный объект показа, бесценный объект истории искусства керамики, представляя уникальное керамическое ремесло одного из известнейших регионов производства керамики Японии - Тамба. Экспозиции музея очень и очень разряженные и каждый объект стоит отдельно, с возможностью его максимально полного восприятия и

созерцания. Экспозиционные пространства – просторные, белые, светлые, создающие нейтральный фон для лучшего восприятия этих керамических произведений.

Помимо обливной и грубой керамики, предназначавшейся для повседневных нужд, в экспозиции представлены и цветные глазурованные изделия, и фарфор, для более торжественных случаев и более высокого спроса, как с точки зрения художественного вкуса, так и с точки зрения виртуозного качества, тонкости и мастерства исполнения. Фарфоровые предметы, как правило, небольшие пиалы, чашки и вазы, украшены тонкими и легкими рисунками цветов, птиц, листьев, или же сложными и замысловатыми орнаментальными композициями. Это многоцветная фарфоровая посуда, радующая глаз своей звонкостью и яркими цветами.

В комплекс музея входит внушительных размеров и оригинальный по экспозиционному дизайну шоу-рум, где продаются изделия местных гончаров. Он сделан в стиле остро современного дизайна, при этом создает впечатление традиционного японского базара, в виде маленьких разнообразных уголков-павильонов с авторской керамикой. Это небольшой импровизированный «городок» с подъемами и спусками, уютными уголками и фантастическим многообразием керамических предметов, является не только соблазнительным для посетителей музея, но и важным экономическим звеном для местных мастеров керамистов. В комплекс, как обязательный компонент комфортабельного и познавательного визита музея, входит и ресторан местной кухни и традиционных японских блюд, а также обширная терраса на крыше одного из павильонов, которую используют не только как одно из пространств ресторана и кафетерия, но и как уникальную смотровую площадку, для восхищения природным окружением.

В комплекс музея входит обязательный для японских культурных объектов домик для чайных церемоний, дающий полное представление о своеобразии и неповторимости японской культуры и традиций. В небольшом чайном домике посетителям предлагают поучаствовать в чайной церемонии, детально объясняя и демонстрируя атрибуты этого изысканного японского представления, безусловно, угощая самим чаем и традиционными сладостями, при этом объясняя тонкости этого своеобразного процесса, в котором, по традиции и высочайшей культуре японской чайной церемонии, необходимо не только выпить небольшую чашку густого, взбитого упругой кисточкой зеленого чая, но и рассматривать и любоваться самой чашкой. Медленно поворачивая ее на 180 градусов, нужно вглядываться в ее форму, шероховатости, неприхотливые и порой случайные мазки и подтеки, созерцая красоту этого, как правило, простого керамического

предмета. Чайная церемония, чрезвычайно распространенная в стране, безусловно, является уникальным культурным феноменом Японии. В какой-то степени и на развитие гончарного мастерства, и в особенности на совершенство изысканной эстетики фарфора чайная церемония оказала большое влияние, став неким стимулом и катализатором этих умений и искусства керамической посуды.

Музей расположен напротив плавно изгибающейся реки с небольшим мостиком, украшением которого стали фланкирующие его большие керамические вазы. В современной керамической деревне – Тамбаяки (Tambayaki) – производство керамики и керамических изделий осуществляется уже несколько столетий, и проживают и работают в своих мастерских более 60 мастеров-керамистов. Так при посещении музея гостю выдают карту деревни с указанием имен и мастерских керамистов, где практически все дома обозначены, как дома мастеров керамики.

Музей керамического искусства Хёго находится в регионе, зарегистрированном как Японское национальное наследие, содержащее одну из «Шести древних печей», как обозначаются керамические центры.

Музей построен и открыт в 2005 году, представляя собой не только уникальную коллекцию японской керамики, изготовленной в этой местности, но и образец живого активного музейного объекта, характерного для начала XXI века. Он имеет полный набор функций и пространств, включая и выдающейся красоты пейзажи, и природные виды на окрестности. Основой музея стала деятельность Фонда Керамики, организованного президентом Zental Nus.Co Ltd. – Хироши Тонако (Hiroshi Tanaka) (1904-1961) – в 1966 году. Именно он начал первым собирать фондовые коллекции предметов из нескольких керамических деревень префектуры Хёго. В музее представлены различные предметы и стили куста керамические деревень префектуры, таких как Тамба-Сасаяма, Тамбаяки, Идзиси, Санда и Минпей, с их оригинальной серой глиной. Так продукция из Идзиси, произведенная с высочайшим мастерством и уникальной точностью в своих украшениях и рисунках оказалась очень популярной на Западе с середины XIX до XX века и широко экспортировалась. Продукция из Санда заслуживает внимания своей глубокой зеленой Celadon глазурью. А многочисленная продукция из Тамба имеет четкий яркий кобальтовый цвет.

В марте 2018 года 657 предметов коллекции Музея керамического искусства были официально признаны в качестве важной культурной собственностью префектуры Хёго.

В музей входят три основных коллекции: 1) Историческая коллекция – Тамба ware, это большая репрезентативная коллекция, которая является

ядром музея; 2) Другие старые исторические коллекции керамики префектуры Хёго; и 3) Современные керамические работы из Японии и всего мира. Музей керамического искусства по возможности старается передать обаяние этого древнего искусства, а, следовательно, собирает разработанные дизайнерами и художниками керамические технологии, формы и объекты из других стран и всего мира.

Целью деятельности музея является продвижение искусства керамики и фарфора, а так же углубление и укрепление связей и контактов между индивидуальными художниками керамистами и объединениями, фондами, учебными заведениями в развитии и популяризации этого древнейшего искусства. Он проводит активную и созидательную деятельность. В программе музея – четыре ежегодные выставки, чтобы видеть и анализировать керамику и фарфоровую продукцию из Японии и других стран. Фондовой коллекцией музея является и работы английских художников керамики – Bernard Leach (1887-1979), Lucie Rie (1902-1995), Hans Coper (1920-1981) и Jennifer Lee (1956-), которые находятся в постоянной экспозиции музея.

Помимо этого регулярно дважды в год проводятся крупные фестивали керамического искусства, на которые приезжают участники из разных стран, активно участвующие в работе фестиваля, создавая свои уникальные и оригинальные авторские произведения. Как правило – это весенний и осенний фестивали, связанные так же с годовыми сезонами и органично с изменением природного окружения музея, что так же является одним из творческих стимулов и впечатлений для художников. Осенний фестиваль проводится в конце октября месяца и является самым большим событием в области производства керамики и поводом для ярмарки, где керамические изделия могут быть приобретены по самым низким ценам. Музей принимает самое непосредственное участие в организации и проведении этого праздничного и главного культурного события года в регионе.

Помимо этого музей собирает материалы и проводит научные исследования и изыскания в плане истории керамических производств, технологии и мастерства, современных форм и тенденций, изучения творчества конкретных керамистов и т.д. Результаты этих исследований он активно использует, чтобы расширять представление о керамике, как ремесленной продукции и о керамике и фарфоре, как особом виде и жанре искусстве и обучать людей этим двум формам прикладного искусства – керамики и фарфора. Важной целью в деятельности музея становиться процесс культивирования индивидуального творчества молодых мастеров, которые станут следующим поколением художников керамики. Так же музей

сотрудничает со школами и мастерскими керамистов, конкретными мастерами и художниками керамики со всего мира. Музей занимается сохранением местной керамической культуры и традиций, популяризацией уникального местного мастерства, привлечением посетителей и специалистов, и тем самым содействует развитию и благосостоянию области и региона в целом. Что является обоюдным явлением, так как именно местное управление и правительство учредили и построили этот современный музейно-культурный центр, проявляя внимание и заботу к своему наследию и достоянию.

История керамического производства «Тамба» насчитывает более 800 лет и уже одни эти цифры говорят сами за себя. Керамика «Тамба» в своем развитии проходит несколько периодов, традиционно связанных с эпохами истории страны. Продукция «Тамба» начинает свою историю с конца Эры Хеан (Heian) первого периода – 784-1185 годы, образовавшись вокруг промышленного центра создания гончарных изделий Sueki (неглазурованной керамики). В первые века производство в основном состояло из чаш и горшков, отличавшихся ярким коричневым цветом. Позже при высоких температурах печи в течение процесса обжига продукция получает желто-зеленый цвет естественной глазури, что наделяет изделия «Тамба» выдающимся своеобразием, высокой эстетикой и красотой.

С середины XII столетия по 1603 – Хейнан Эра, и с 1603 – по 1868 год - период Эдо. В это время в производстве бутылок для саке, в виде традиционной тыквы и горшков, начали применять материал богатый железом, ставший очень популярным. Это производство наделяло изделия ярко-красным цветом. К концу периода Эдо появляются многоцветные глазури, которые производят во многих местах, что вело к разнообразию керамической продукции и методов ее производства в ареале «Тамба».

Тамба и другие пять мест, где производство керамической продукции начинается в древней Японии, обозначенные как «Шесть древних печей», родившиеся и развитые в Японии в 2017 году были зарегистрированы как национальное наследие страны. Это шесть самых старых центров керамической посуды в Японии. Образовавшиеся во времена средневековья, они являются наиболее типичными для художественной керамики страны. Это: Сигараки (Shigaraki), Бидзэн (Bizen), Тамба (Tanba), Этидзэн (Echizen), Сэто (Seto) и Токонаме (Tokoname). Все они специализировались на трех общих для всех способах работы с глиной, которые сложились в средневековый период и продолжались все это время. Это Суэки (Sueki), Хадзики (Hajiki) и Сики (Shiki).

Керамика «Тамба» производилась в деревнях префектуры Хёго, начиная со времен средневековья. Несмотря на то, что в других центрах были популярны три вида посуды – фляги, вазы и чаши, расширяющиеся кверху – в Тамба сосуды с расширяющимися краями производились в сравнительно небольших количествах. А вот крупных сосудов с маленькими узкими горлышками производилось много. Глиняная посуда «Тамба» создавалась на основе эстетики Суэке. Тамба располагается в области Каисай (Западная Япония).

Техника и эстетика Суэке была создана в древней Японии в период Конфун (III - VI вв.). Как правило, это были серые неглазурованные и глазурованные изделия. Техника была введена корейскими гончарами в середине V века. Сосуды Суэке обжигались в желтой зоне пламени печи (речь идет о четырех зонах пламени), различающихся как по цвету, так и по температуре, при высокой температруе – между 1100-1200 градусов (по Цельсию) в атмосфере с минимальным содержанием кислорода. Изделия изготавливались на гончарном круге и, как правило, служили для повседневных нужд, а так же в качестве церемониальных сосудов. Характерной чертой японской керамики было стремление мастера к естественности во внешнем виде (что порой включало подтеки, трещины, следы пальцев гончара, пузыри глазури и другие «дефекты» предмета и т.д.). Все это выражало традиционное эстетическое представление японцев о стремлении к «скромной простоте», естественности, способности видеть и созерцать красоты обыденной и неприхотливой естественной жизни, красоту в случайном и неприхотливом мазке глазури. И в какой-то степени служило объектом для созерцания и любования красотой окружающего мира. Это была одна из граней философии и мировосприятия дзенбуддизма, распространенного религиозно-философского учения страны. Необычайная развитость номенклатуры, форм и стилей японской керамики была связана с широким распространением чайной церемонии, одним из самых значительных явлений в японской культуре.

К концу периода Эдо в префектуре начали использовать методы из Киото и Ариты. Распространение получила продукция Miprei из Awaji, включавшая всё для чайной церемонии. Эта продукция, в отличие от изделий «Тамба», была в ярких цветах в китайском стиле и представляла собой богато глазурованную цветную керамику, производившуюся для феодальной знати.

Любое керамическое производство немыслимо без печи, которая является завершающей технологию изготовления предмета стадией и главнейшим инструментом. Так в Японии Тунельные печи появляются

с V века, а температура, которую они достигали – 1200 градусов. Печи «анагама» имели длину около 6 метров, ширину 1,5 м и высоту 1,2 м. В конце XVI века появилась «Ползучая печь», которой пользовались вплотную до середины XX века. Эту новую модель многокамерной печи для обжига – «Ползучую печь» – «необоригама» привезли в Японию корейские мастера. Такую печь строили на холме, а ее камеры спускались по склону. Пользующиеся общинными печами индивидуальные гончары не подписывали свои работы, они наносили лишь знаки своей семьи, чтобы готовые изделия было проще идентифицировать. Так нередко встречались перекрещенные насечки, как знаки гончара.

В «ползучих печах» обжигались узкогорлые и широкогорлые кувшины. Печи «анагама» Тамбы производили мало ступок, основная масса были кувшины. После обжига бело-серой глины Танбы получались оранжево-красные поверхности с ярко-зелеными потёками пепельной глазури, которые возникали естественным образом при обжиге, т.к. они делались из железосодержащей глины, в которой было множество вкраплений полевых шпатов. Печи – «анагама» и «огама», производившие неглазурованные изделия, со временем были модифицированы для обжига глазурованной керамики.

Именно такая печь находится в деревне Тамбаяки и до настоящего времени служит рабочей печью всем местным керамистам и приезжающим на семинары и фестивали художникам. Она расположена на склоне холма и упирается своим верхним концом в небольшое деревенское кладбище, спускаясь к главной сельской улице. Длиной она более 25 метров, на протяжении которых находятся отдельные камеры, в которых проводится обжиг изделий. Эта старейшая печь Тамбаяки была построена в 1895 году и все еще используется до сегодняшнего дня. Она зарегистрирована по решению японского правительства как «осязаемая народная культурная собственность префектуры Хёго». С возрастом печь стала ухудшаться, и в течение двух лет были предприняты реставрационные работы по ее восстановлению. Они длились с 2014 по 2016 годы. Ее восстановили, чтобы использовать в ходе керамических фестивалей. С 2018 года печь начала обжиг работ, созданных в течение «Золотой недели Весной», как часть Весеннего фестиваля керамического искусства «Haru – Monogatari».

Печь и деревня производят самое удивительное впечатление своим порядком, аккуратностью и необыкновенно бережным отношением к деревянным ветвям, которые собираются в качестве дров для печи. Эта большая деревня поражает своим ухоженным и организованным видом, многочисленными вкраплениями наборных керамических плит на сельской

улице, соразмерными домами под керамическими крышами, которых там нескольких цветов – традиционные красные, коричневые, черные и даже пронзительно ярко синие, что придает всей деревне, утопающей в зелени склона холма, живописный и красочный вид. Так же как и музей напротив, они формируют выразительный и эффектный вид на долину, которая их разделяет и объединяет, создавая уникальный и неповторимый комплекс – музея и деревни, объединенных единым искусством и любовью к керамике.

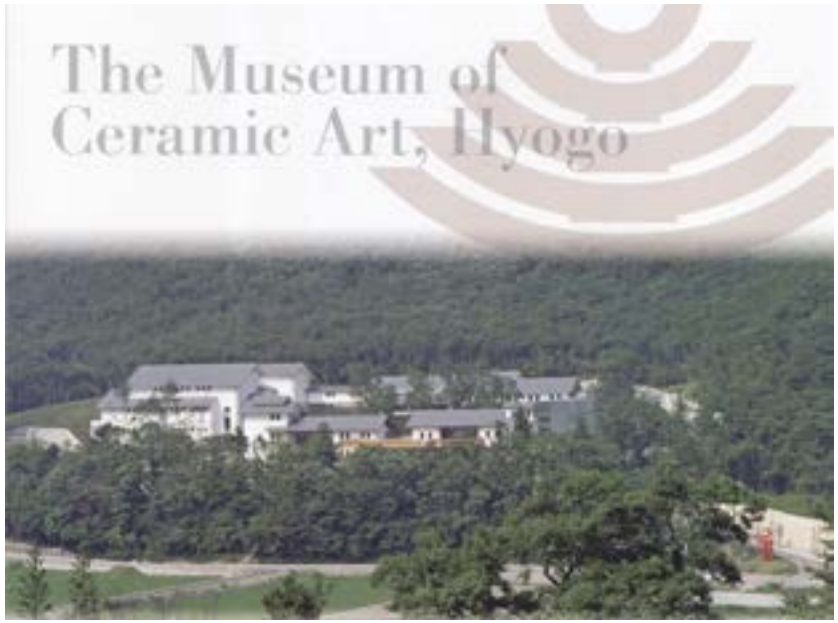


Рис. 1. Общий вид музея Искусства керамики Хёго



Рис. 2. Корпуса музея и экспозиция под открытым небом



Рис. 3. Корпуса музея



Рис. 4. Галерея-переход между корпусами



Рис. 5. Галерея



Рис. 6. Домик для чайных церемоний



Рис. 7. Экспозиция музея (древняя керамика)



Рис. 8. Экспозиция музея (древняя керамика)



Рис. 9. Экспозиция музея (современная керамика)



Рис. 10. Архитектурное пространство музея



Рис. 11. В залах музея



Рис. 12. Композиция керамической посуды для праздничного стола



Рис. 13. Ниша для чайной церемонии



Рис. 14. Фрагмент чайной церемонии



Рис. 15. Чашка и сладости для чайной церемонии

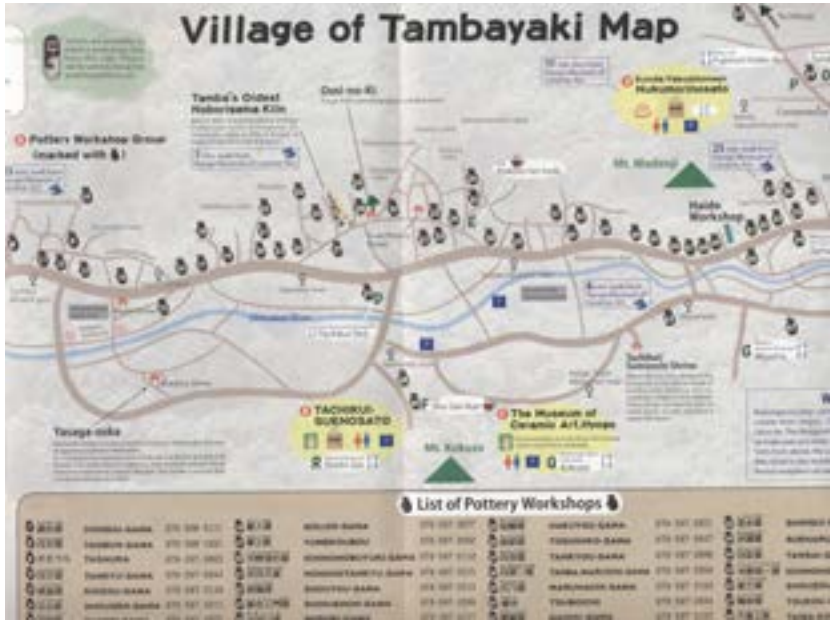


Рис. 16. Карта-схема деревни Тамба с указанием домов гончаров



Рис. 17. Здания деревни керамистов



Рис. 18. Знаменитая керамическая печь деревни



Рис. 19. Керамическая печь деревни

Феномен керамического объекта: Запад Востоку – Восток Западу

The phenomenon of the ceramic object: West to East – East to West

Китаева Галина Васильевна
Искусствовед, независимый исследователь.
sinklitikiya.GV@yandex.ru

Kitaeva Galina Vasilievna
Art critic, independent researcher.
sinklitikiya.GV@yandex.ru

Аннотация: Рассматриваются происхождение и параметры керамического объекта японской группы «Соудейся» (Soudeisha) и современные керамические объекты мастеров США и Европы.

Ключевые слова: керамический объект, абстрактная скульптура, японская керамика, произведения керамистов второй половины 20 века, керамический объект сегодня.

Abstract: The origin and parameters of the ceramic object of the Soudeisha group (Japan) and modern ceramic objects of masters of the USA and Europe are considered.

Keywords: ceramic object, abstract sculpture, Japanese ceramics, works of ceramists of the second half of the 20th century, ceramic object today.

В 1948 году на арене керамической жизни Японии появляется группа «Соудейся». Как сказала коллега из Японии: «Эти ребята — авангардисты», что интонационно прозвучало как «инопланетяне». Действительно, до них, Яги Кадзуо (1918-1979), Ямада Хикару (1923-2001), Судзуки Осаму (1926-2001), подобных явлений, последовательных в новых формах, на японской почве в керамике не было, кроме Исаму Ногути, который был рожден в США. Художники решили создавать радикально новое, по отношению к европейскому искусству, способное повлиять на художественный процесс. Им посчастливилось выполнить задуманное. Они стали всемирно известны, создавая «керамический объект», новый жанр японской керамики, открывший перспективные пути ее развития.

Для точности скажем, что в послевоенной Японии стремление керамистов к творческой свободе объединило их под руководством Накадзима Киёси в «Группу молодых керамистов» (1946). [7] Киото, древняя столица керамики, с этого времени становится средоточием художественных

новшеств. В эту группу до 1948 года входили и все три участника, основатели будущей «Соудейся». [33]

Все они (за исключением Ямада Хикару) происходят из семей потомственных гончаров. Их общение с опытами европейского живописного и скульптурного авангарда до времени ограничивалось художественными изданиями. Но они радикально выступают на фоне национальных керамических традиций, реанимированных усилиями движения Мингей. [33] К 1948 году относится их манифест, который они рассылают на открытках. [31] Вследствие выбора пути, не совпадающего с общей картиной искусства Японии, они вынужденно отказываются от официальных выставочных площадок («Ниттэн»). [7] Однако от первой их коллективной выставки в Осака в 1948 году и в 1950-м в Киото (когда они уже завоевали место в художественных кругах Японии), до успеха на выставке современной керамики в Париже — 1950 год, затем в Италии, а через год работы Яги Кадзуо отправились на выставку в Нью Йорк (1951), проходит мало времени. О них заговорили и начали писать. Завершенным художественным явлением творчество группы становится на протяжении 50-х годов. Считается, что год смерти Яги Кадзуо (1979) обозначает для группы дату начала ее разобщения. Но долгожители «Соудейся» — Ямада Хикару и Судзуки Осаму продолжают работать в развитие традиции, в которую оказываются вовлечены не только японские художники, но и мастера разных стран. Этому способствуют многочисленные за последние 40 лет зарубежные выставки, персональные и групповые, которыми отмечаются знаковые даты мастеров «Соудейся». Например, в 1979 году в Ньюкаслской художественной галерее состоялась выставка современной японской керамики «Соудейся», в которой участвуют 32 (!) художника, включая основателей группы. [32] В 2019 году там же проводится выставка работ Сатори Хосино и современных последователей направления — Кендзи Ураниси, Киёмидзу Рокубей. [4] Памятная персональная выставку Яги Кадзуо проводится в Токио в 2005 году. [5] В 2017 году в Ирландии проводится выставка молодых керамистов, которая называется «Тень Соудейся». [36] Мы ограничимся рассмотрением творчества трех основателей группы и создателей того, что принято сегодня называть керамическим объектом, причисляя к последним, как принято, Исаму Ногути.

Яги Кадзуо — лидер группы, тот, кто придумывает термин «керамический объект». [7,35] Керамика, как материал, в котором они наставлены от начала своей художнической деятельности, связывает их произведения с глубинной национальной традицией. Являет осмысление в культуре Японии этого материала, как своеобразной стихии, предназначенной для

божественного творчества или, как минимум, для выявления высших сущностей посредством творчества мастера. Дарит им все возможности своей палитры и старых технологий. Сообщает их изделиям то, что известно всем соотечественникам, и что будет легко прочитано. В Японии изделие из керамики есть некоторый предмет, который осмысляется как вещь — моно, глубоко понимаемая еще в мифологических текстах, а впоследствии описанная в буддистских сочинениях. [3] В каждом случае вещь понимается как предмет, существующий самостоятельно только во взаимосвязи с ближайшим окружением, и имеющий собственное место в иерархии вселенной. Культурная аура керамического изделия сопровождает не только эксклюзивные чаши для чайной церемонии, археологические музейные экспонаты тысячелетней истории, но и повседневные предметы, будь то храмовая или бытовая утварь. [3] Можно сказать, что назначение керамического предмета (сосуда, скульптуры) в традиционной культуре Японии оказалось той площадкой, которую внове заполняют керамисты «Соудейся». Они интуитивно взяли за основу, поставили целью своих произведений, те высказывания, которое должен сделать предмет в руках человека, размышляющего о нем, малом, как и о всеобщих судьбах. [9] Только переформатировали содержание в соответствии с их восприятием своего времени.

Вместе со всем этим художники группы получили в наследство масштаб предмета — комнатный, интерьерный. По крайней мере, на 1-м этапе творчества группы. В 70-е годы Окамото Таро, продолжатель традиций «Соудейся», выведет керамический объект соответствующего размера в пространство города, скрестив абстрактные формы с фольклорной традицией, но интенция останется та же: предмет живет в «своем» обозримом пространстве, поскольку смысл его жизни и заключается в населении этого пространства формами и содержанием, что есть не в последней степени гуманистическая составляющая художественного творчества.

Размеры первых керамических объектов группы «Соудейся» не более, чем — 50х40х30. Для традиционного японского жилища он великоват. Но в традиционном жилище несколько предметов выполняют нечто подобное тому, что в 20 веке включает в свои задачи керамический объект. Это ниша, токонома, в ней, какэмоно — свиток с живописью или каллиграфией, и икэбана; на взгляд европейца – эстетический алтарь. В традиционном японском доме — это священная зона, свидетельствующая о сакральном отношении к предметам, ведущем начало от древнейших верований и развивавшимся с эпохи Дзёмон (2500-1500 до н.э.) Это отношение означает что сосуд — вместилище сакрального пространства, что он,

как и другие вещи, аккумулирует сакральную энергию, что ему необходимо собственное обособленное пространство. Это становится непреложным законом в цезурном расположении предметов, которое не подавляет пространства, оставляя место для значимой пустоты. Из Пустоты, мыслимой не как отсутствие бытия, а как сокрытое присутствие бытия всего. [9] Токонома — модель внебытового пространства, предназначенного для созерцания, соединение пространственно-пластических форм в единое произведение, «картина» из предметов, развернутая в среде. Утверждение, что в доме таковое пространство должно присутствовать. Ведь вообще среда обитания, категория, доктринально разработанная в буддизме, это — сфера обитания человека и всего живого, а также всех «дел и вещей», наполненных «естеством Будды». [3] В этом смысле японский зритель, воспринимающий пространство как сущность, а вещь, как значимый предмет, (в том числе через ее функции), оказался готов к восприятию феномена керамического объекта. Готов к появлению образного изображения, не в раме, а в среде и в предметно-пластическом облике. Как он привык видеть это в интерьере чайного дома, в садах дзен. Философия дзэн, пришедшая в буддизме в Японию на рубеже 10-11 веков, вписывается в контекст древних синтоистских верований, определяя многие особенности японской культуры и до настоящего момента. [13] Традиции национального мировосприятия в определенной степени стали почвой для авангардных жанровых, образных и формальных решений керамистов группы «Соудейся».

Считается, что немалую роль в появлении феномена «керамический объект» сыграла абстрактная скульптура 1-й половины 20 века. Для Японии носителем этой традиции, представшим воочию, стал Исаму Ногути.

Но есть еще один источник, из которого черпали и Исаму Ногути, и художники «Соудейся». Это археологические памятники керамической пластики в музеях Японии. Художники обращаются к образцам скульптуры Haniwa (3-8 вв.). [31] Музейная керамическая пластика знакомит с визуальными образами ранних этапов формирования национальной культуры. Обнаруживается, что, артефакты ранних цивилизаций и предметы традиционного народного искусства имеют сходные принципы пластических решений. Широкий спектр изобразительных средств от абстрактно-линеарных до характерно-реалистичных, преображенных в декоративные, дает уровень обобщения, необходимый в том и в другом случае для воплощения общезначимых идей.

Рассмотрение исторической пластики как аналогии современных поисков — ступень к пониманию творчества группы «Соудейся». Художников питают, с одной стороны, сохранившиеся и сохраняемые традиции

национальной культуры. В послевоенной Японии программно инспирировано эстетическое движение за сохранение традиций национального искусства и художникам-керамистам предписывалось изучать памятники археологических культур — Дзёмон (5- ср. 1 тыс. до н.э.), Яёй (4 в д. н.э.- 3 в. н.э.) и Кофун (3-7 вв. н.э.). С другой стороны, они, как и многие мастера в 1-й четверти 20 века, обращаются к артефактам ранних цивилизаций в поисках знаковых форм, жанров, приемов изображения. Некоторые параметры керамических объектов группы «Соудейся», на первый взгляд представляются достаточно невнятными для европейца. Особенно для европейца, привыкшего мерять художественные качества произведения степенью реалистичности. Керамический объект является свидетельством того, что формально реалистическое искусство не вмещает багаж дифференцированных смыслов, который довлеет человеку современности, что идет поиск иного пластического языка, иных уровней обобщения, переформатирование известных жанров и средств изображения.

Также как археологические артефакты свидетельствуют о том, что в начале цивилизационного времени целостное мировосприятие тяготело к масштабным формам и нашло оформление в мифо-ритуальном комплексе и в воплощении его в пластических искусствах. Одним из главных порождений археологического времени является то, что сегодня принято называть артефактами. Они трудно соотносимы с каким-либо современным жанром. Это трехмерные пластические изображения или предметы, функциональные или ритуальные, как правило декоративные; сосуды, мелкая пластика, не принятые в семью высокого искусства. Их главным качеством является мифологическая значимость формы, проистекающая от этого знаковая декоративность, и ролевое участие в практической жизни или в ритуале. Эти артефакты, с которыми знакомятся художники в 20-м столетии, открывают свое главное качество: соединение утилитарности и мифологичности, что определяет их формы и изобразительные средства. Их роль – внести в повседневность эстетически осмысленное мифологическое содержание в форме вещи, предмета. Как писал Ж. Бодрийяр, «функциональная вещь обладает эффективностью, мифологическая вещь — завершенностью». [2] В 1985 году Исаму Ногути напишет о сознательном преодолении «искусственности настоящего и его зависимости от промышленных товаров». [16]

В мире, тиражирующем вещи посредством машинного производства, очевидна необходимость не только в вещах, предметах, наделенных и эстетической формой, и смыслом, но и в «объектах», чем-то, что в классификации можно расположить между предметом и изобразительной

формой. В пластических произведениях появляются элементы абстрактных форм или совершенно абстрактные. Диалог со зрителем ведется напрямую и в его среде — «… произведение, раньше подражавшее традиционному типу картины, всё определеннее становится «объектом», … репрезентирующим ту или иную концепцию» [14] Появляется и название — «пластический объект», которое применяется к бессюжетным изображениям. [17] На наш взгляд, главной характеристикой пластического объекта являются его средообразующие потенции и наличие ролевого начала, заложенного в его форме. Неслучайно пластические объекты выходят в городское пространство, стремясь в нем раскрыться для одномоментного зрителя. При схожести ролей археологического артефакта и современного пластического объекта — их образы и смыслы вынесены во внерамочную среду — различие их очевидно. Ранний артефакт есть носитель общих и системных смыслов, пластический объект — авторской концепции.

Пластический объект обязан своим появлением абстрактной скульптуре в частности и абстрактному искусству вообще (н. 20 в.). Идеи абстрактных форм связываются с логикой развития живописного формотворчества (а также поэтического творчества). П. Сезанну принадлежит мысль, что все формы можно свести к кубу, сфере и конусу. Симптоматично, что П. Пикассо воспринял эту идею первоначально в живописи (кубизм), а потом в скульптуре. Представление о всеобщности пластических форм впоследствие дает синтетические жанры авангарда (скульпто-живопись и т.п.) [14] и в будущем созвучные им жанровые смешения в керамическом объекте «Соудейся».

Почти синхронно с культивированием в художественной практике абстрактных форм появляется знаковая и впоследствие необычайно популярная работа В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908). Автор утверждает художественный «порыв к абстракции» как один из сущностных методов пластического творчества, обнаруживающий себя в определенные периоды. В какие? В древнейшие времена и в современности: «… ныне опять предстоит человек образу мира таким же потерянным и беспомощным, как и человек примитивный…». [4] Воррингер считает «порыв к абстракции» началом всякого искусства и прерогативой народов высокой культуры. Связывает его появление с преобладанием коллективного сознания: «… та динамическая сила, что покоится в спрессованной воедино всеобщим инстинктом недифференцированной массе, лишь она могла творить из себя те самые формы высшей абстрактной красоты». [4] Но при этом утверждает, что «порыв к абстракции — следствие великого

внутреннего беспокойства человека, вызванного явлениями внешнего мира». Одним из воплощений этого диссонанса является «духовный испуг» «от пространства, противостоящего, обширного, бессвязного…». [4] Другое его фундаментальное и своевременное утверждение состоит в том, что «Современная эстетика», сделала решительный шаг «от эстетического объективизма к эстетическому субъективизму», то есть исходит «не из формы эстетического объекта, а из отношений наблюдающего субъекта». [4] Произошло так, что Воррингер не только теоретически подтвердил ряд установок авангарда, но и указал вехи на его дальнейшем пути. Работа с абстрактными формами, создание масштабных проектов культурного пространства, ориентация на интерактивное зрительское восприятие — со всем этим мы встретимся в творчестве Исаму Ногути и в камерном варианте у художников «Соудейся».

Исаму Ногути, будучи бикультурным по рождению, образованию и творчеству, оказался для Японии тем художником, который непосредственно познакомил своих соотечественников по отцу с актуальными тенденциями мировой пластики. Работая в 1927 году в Париже помощником в мастерской К. Бранкуси, как одного из родоначальников абстрактной скульптуры, учась у мастера (и параллельно еще в 2-х Академиях), Ногути воспринимает его тезис видения базовых форм. [11] Как было написано в некрологе Ногути: «Он получил представление о силе простой формы от Бранкуси». [16] Кроме этого Исаму разделил и другое понимание мастера — выявлять в формах сущность, а не видимость предмета. Неслучайно похвала Бранкуси прозвучала так: «Сейчас ты максимально хорош… ты делаешь — вещь», [11] т.е. то, что выявляет себя во вне. Может быть и здесь тоже рождается идея «объекта», который претворяет скульптурную традицию «изображать» на перспективное: «быть», являть собой, что мы находим и в работах художников «Соудейся».

Понимание, что идеи знаковых абстрактных форм близки и ему, засвидетельствовано в самостоятельных парижских опытах Ногути в скульптуре и графике. Однако его первая выставка абстрактной скульптуры (1929) по возвращении в Америку проходит без успеха, и он, поскольку его вещи не продаются, освоив реалистический скульптурный портрет, какое-то время обеспечивает свое существование производством скульптурных бюстов, периодически возвращаясь к абстрактной скульптуре. [10] В 1931 году Ногути путешествует по Японии и впервые видит в Киото сады дзэн, которые произвели на него решающее впечатление для понимания пространства и оказали непосредственное влияние на развитие идеи пластического объекта. [10] Как и полагается в философии дзэн-буддизма, ее

истины были открыты Исаму произведениями искусства и стали навсегда источником творческого вдохновения. «Путешествие на Восток помогло мне открыть самого себя», — напишет он впоследствии. [17] Тогда же он знакомится и со скульптурой Haniwa, выставляет керамические скульптуры в Токио, а по возвращении в Штаты его скульптуру "Ruth Parks" приобретает Музей американского искусства в Нью-Йорке. [26]

В 30-40-е годы абстрактные формы, как их видит Ногути, оказываются востребованными в проектировании театральных декораций (для балерины современного танца Марты Грэхем и других спектаклей) и в предметном дизайне. [10] Ногути разрабатывает комнатный радиоприемник для родителей малышей в виде абстрактного изображения головы медсестры, фонтан для Ford Motors, светильники, биоморфный столик для фирмы H. Miller. [11] В дальнейшем его дизайн выйдет в ландшафтные композиции, парковые и городские пространства, в пластические объекты для них. Прослеживая траекторию и комплексно рассматривая творчество Ногути мы можем понять его формотворческую концепцию. В творчестве мастера открывается его внутреннее целостное пространственно-пластическое зрение, позволяющая ему работать и как скульптору, и как ландшафтному архитектору, и как дизайнеру и обращаться будто бы к разным жанрам. Но в основе каждого из них лежит пластическое понимание предмета. Для Ногути все жанры объединены в его понимании скульптуры и пространства. Известно его высказывание: «всё — скульптура». [10] В понятие скульптуры включается пространство и задачей мастера почитается — формировать пространство, «придавать ему порядок и смысл». [11]

Включение пространства в понятие скульптуры говорит о понимании формы самой скульптуры. В ее обязанности входит не только формирование окружающего пространства, что, заметим, в определенной степени всегда было присуще монументальной скульптуре. Предметы начинают рассматриваться как «скульптура», поскольку Ногути включает в задачи формы созидание окружающего пространства – среды обитания. Иными словами, Исаму приходит к пониманию скульптуры как искусства оформления жизненных пространств. Рождаются такие жанры как Akari — светильники, напоминающие формы абстрактной скульптуры, остроумно названные световой скульптурой. [10] Мастер дает нам понять, что пространство вообще в его художественном качестве созидается посредством формы. Мысль, безусловно, не новая. Но здесь вопрос не только в том, что пространство измеряется, масштабируется посредством формы. А в том, что форма принимает на себя новые функции, которые связаны с пластическим моделированием пространства. «… скульптуры или иные объекты,

играющие их роль, рождают пространство. Их размер и форма полностью подчинены связи с окружением. То, что может казаться неполным, незавершенным по отношению к отдельной скульптуре, может иметь значение для композиции в целом». [10] Это осознается необходимым при оформление предметной среды как содержательного пространства. Например, Ногути, не отделяя понятие скульптурного произведения от окружающего пространства, называл скульптурой традиционный японский сад. Есть выказывания Исаму о его восприятии композиции сада камней в «Саду-музее Ногучи» на Лонг-Айленде. «…весь сад можно рассматривать как скульптуру, выступающую над земной поверхностью, но большей частью скрытую от глаз под землей. Эта невидимая масса незримо присутствует в саду и рождает ощущение плавающего мира.» [11] И «… разве на деле это — не осознание внутренней реальности, которую скульптура отражает и обозначает?» [10]

Вернемся к цитате — «иные объекты, играющие роль скульптуры» — Исаму высказывается здесь именно о пластическом объекте и о его качестве, как и о качестве, в его понимании, скульптуры, — рождать пространство. В творчестве самого Ногути масштабные пластические объекты («Му». 1951. Рис.1) или ландшафтные композиции развивают эту идею порождения пространства (художественного), как главную, каковой она останется и для интерьерного керамического объекта группы «Соудейся». «… игровые площадки Ногути, фонтаны, сады, частные дворы и гражданские пространства … живут под концептуальным зонтиком «скульптуры пространств». [23] В творчестве Ногути, как и у художников «Соудейся», словно воплощается феноменология дзэнской пары «предмет-пространство». [13]

В 1950-м Ногути встречают в Японии уже как известного мастера, он показывает керамику, мебель, скульптуру; опять возвращается в Японию весной 1951-го и 1952-го, когда в сентябре на выставке в новом Музее Современного Искусства Камакуры выставляет свои керамические работы и фонари Akari. [10] В эти годы именно в Японии у него появляется керамическая пластика и объекты, созвучные поискам художников «Соудейся», познакомившихся с работами Исаму еще в 1950 году и активно обсуждавшими с ним идею пластических объектов. [7] В произведениях группы можно выделить две линии развития, присутствовавшие изначально, создавшие классику и оставшиеся в традициях творчества продолжателей. Это керамический сосуд и керамическая пластика. Для Исаму Ногути, как и для некоторых художников группы, отправной точкой становится скульптура. Для Яги Кадзуо — сосуд. Но то и другое теперь создается для

восприятия их по-новому — в качестве керамических объектов, не обладающих ни прямой изобразительностью, ни функциональностью.

В 1950 году И. Ногути делает работу «Малыш-колокольчик» (глина, h – 14 см), которая напоминает об увлечении его и мастеров современников древней погребальной скульптурой «Haniwa». В Токийском национальном музее находится прямой прототип – «Танцор» (7 в.). [31] Сохранив широко открытые глаза и рот, Ногути надевает колокольчик-фигурку на шест, располагая ручки и ножки широко раскинутыми. Неслышимый звук детского крика, исходящего от маленького неподвижного колокольчика, звучит сильнее набатного колокола, возвещающего трагедию Хиросимы и Нагасаки. В керамических объектах Ногути и далее сохранится стремление найти для ясно определенной им темы максимально емкую, обобщенную до абстракции или абстрактную форму. В этом некоторый парадокс творчества, его и художников «Соудейся»: наличие темы в абстрактной форме. Значимый парадокс, свидетельствующий внутреннее содержание их творчества, не позволяющий видеть в нем пустые игры с формой.

В том же году появляется работа, самая знаковая у Исаму, — «Моё Му» (1950, глина Сэто, 34,3х24,1х16,8 см. Рис. 2), которую принято считать одним из первых пластических объектов, выполненных в керамике. «Му» — так читается один из японских иероглифов, одно из главных понятий дзэн – ничто, ничего, небытие. Главным «пластическим» акцентом становится объем пустого пространства, заключенного в замкнутую по 4-м сторонам широкую керамическую полосу. Этот биоморфный «ящик» просматривается насквозь, т.к. не имеет ограничений ни со стороны переднего, ни со стороны заднего фасада. Опора на несимметричные 3, а не 4 ножки, только одна из которых от живого мира, дополняет образ «ущербной» пустоты, диссонирующего пространства. Будучи обрамленным, оно должно играть роль формы. Играет роль, но остается пустым. Видеть пространство позволяет организованная в нем форма. Пустота (Шуньята), понимаемая в буддизме как мир непроявленных форм, подлежала визуальному воплощению именно в творчестве художника. [9] Возможно предположить, что в «Моё му» - смысл иероглифа му (ничто, небытие, пустота) представлен как метафора личностного содержания.

Включить пустое пространство в объемную пластическую композицию — эту идею Ногути начинает воплощать еще в конце 20-х годов — «Иродиада» (1928), до его пристального знакомства с дзэн. «Скульптура есть овладение пространством...» — писал М. Хайдеггер. [15] Время появления и разработки пластических объектов почти синхронно анонсированию и обсуждению определяющих сочинений экзистенциализма, М. Хайдеггера

«Бытие и время» (1927) и Ж.-П. Сартра «Бытие и ничто» (1943). М. Хайдеггер ставит вопрос о наличии сущего в Бытии, Ж.-П. Сартр — разрабатывает терминологию, обозначающую ипостаси Бытия. [15, 12] В обоих случаях философы ориентируются на определения С. Кьеркегора, связывающего познание экзистенциальной истины с её проживанием. [5] Появление новых форм и жанров в европейском авангарде начала 20 века, именно тех форм и тех жанров, которые представляются зрительскому взгляду малопонятными, постепенно выстраивает систему восприятия, в которой главным становится не традиционное «эстетическое удовольствие», а эмоциональное проживание. Путь к открытию эмоциональных глубин выбирается ментальный, в соответствие своему времени. Череда вопросов, нацеленных на разгадку «объекта» приводит к ответам, которые не только «включают» чувства, но и ставят человека лицом к тем реалиям современной жизни, которые бытовым сознанием обычно выключаются из индивидуальной картины мира.

«Полновесной» частью произведения «пустое» пространство становится в керамических объектах — «Моё Му», «Полицейский», (1950, неглазурованная глина, 35х22х14), «Тигр», (1952, глина Касама, 25х37х14). Его «пластическая» роль равноценна его образным значениям. Но в каждом из произведений они различны. «Моё Му»: пустота открывает метафору иероглифа. «Полицейский» — пустой объем является фоном для размещения атрибутов изображаемого стража порядка. «Тигр» — пустоты открывают одновременно множество ассоциаций: и грозная разинутая пасть, и всепоглощающее чрево, и бессмысленность поглощения, и даже оттенок иронизирования над страхом. Эти пространственные пустоты в композиции становятся фоном для аллегорических деталей, позволяя не изображать все дословно. Аллегоричность напоминает принципы изображения предметов в театральных декорациях, они работают как знак. Мы бы назвали это своеобразным театром предмета. Только сыграть «пьесу» и прочитать «декорации» должен сам зритель. Прием намека, недосказанности и отчасти незавершенности произведения, — восприятие искусства есть творчество, равное его созданию, — это известные принципы дзэнской эстетики, органично воплощаемые Ногути. [9] Обратим внимание на другое. В создании керамического объекта мастер, несмотря на всю радикальность формы, обращается к рядам человеческих ассоциаций: низвергнутая в ничто душа, пустовластный полицейский, мнимо страшный тигр. Нельзя не вспомнить те, рассчитанные на адекватное восприятие, японские традиции порождения образов, в буквальном смысле нанизывание их один на другой, где за мельчайшими деталями встают образы вселенной, человеческой и

космической. Мы встречаем это в поэзии, например, и в создании чаш для чайной церемонии. Чаши имеют поэтическое имя - «Бледная листва осени», «Снег и луна», «Плывущие веера». Имя связано с формой чаши или особенностями ее керамического колорита. Позднее рождается традиция выбирать имя, намекающее на известные танка. «Ручей среди мха» — красная чашка Раку работы Тёдзиро (16 в.) названа в созвучие со стихотворением Сайгё (12 в.): «За каплей капля Меж камней сочится Родник средь мхов. Но даже он чрезмерно изобилен Для моего жилища.». [3] С поэтической метафорой, как основой построения художественного образа мы встречаемся и в пластических видах искусства. [8] Приходят иные времена, но национальное мировосприятие проступает и в творчестве авангардных художников.

Вернемся к Яго Кадзуо. О нем пишут, что он «произвел революцию в студиях Киото, которая продолжается по сей день». [35] Действительно, когда для выставки на «Ниттэн» в 1948 году, необходимо было отказаться от некоторых новшеств, Яги, и вслед за ним Судзуки Осаму и Ямада Хикару, вышли из «Группы молодых керамистов» и, основав «Соудейся», и в том же году провели свою первую коллективную выставку в Осака. [7] В 1959 году Яги Кадзуо получает главный приз на Втором международном конгрессе современной керамики в Бельгии. В 1962 году — золотую медаль на III Международной выставке керамики в Праге. В своих мемуарах он впоследствии напишет: «Мы старались создать в Японии нечто такое, чего раньше никогда не существовало». [7] Организации группы сопутствовал манифест, напоминавший по стилю манифесты сюрреализма, принадлежавшие поэтам, творчество которых было хорошо знакомо Яги и его соратникам. «Птицы рассвета, вылетевшие из леса лжи, теперь обнаруживают свое отражение в источнике истины. Мы объединены не для того чтобы обеспечить «теплое ложе мечты», а чтобы примириться с нашим существованием среди бела дня…». [33,31] Впоследствие каждый из трех первых участников «Соудейся» представит свое видение и воплощение керамического творчества — его жанров, формы, материала, цвета, фактуры, определит свой путь. Их открытия станут традицией, продолжающейся в творчестве последующих и многочисленных участников «Соудейся» или современных последователей группы.

В начале творческий поиск был общим. 1) Для ранних работ группы как прототип выбрана, популярная среди коллекционеров антиквариата, белая глазурованная китайская керамика Цычжоу (известная с 4 в.), подходившая в качестве фона для линеарной росписи в стиле рисунков Х. Миро, П. Клее, М. Эрнста. 2) Вскоре происходит и сознательный отказ

от гончарного круга. В своей автобиографии Яги напишет, — «гончарный круг позволяет создать только симметричные сферические объемы, диктующие и колорит, и декор. Техника работы в традиционной мастерской подчинена правилам, а мы решительно против того, чтобы что-то препятствовало воплощению наших творческих фантазий». [7] 3) И, начиная с выставки в Киото (1950), они запаивают горлышки сосудов, продвигая идею отсутствия их функциональности. [33]

С наибольшей определенностью мы можем проследить эти этапные перемены в керамическом творчестве Яги Кадзуо На выставке группы в 1948 году появляется ваза «Полное затмение» (глина, белая глазурь, черный лак, 48,5х17 см. Рис.3). Яги соединяет традиции корейской керамики — характерную форму сосуда, сплошную заливку белой глазурью и рисунок лаком по высохшей глазури, новым пониманием сосуда и его декора. Сосуд изготовлен еще на гончарном круге, имеет отверстие и оставляет традиционное впечатление функциональной формы. Однако характер абстрактного линеарно-штрихового рисунка, масштабно несоразмерного параметрам сосуда, превращает «вазу» в изобразительный предмет. В нем в целостный образ объединены изображение и форма предмета (так напоминающая форму атомной бомбы), контрасты цвета (белого и черного, метафора жизни и смерти), говорящие микро детали рисунка рассчитаны на близкое рассмотрение. Это — линия горизонта над линией земли, на бесконечной белой поверхности по всем сторонам сосуда 3 солнца в незамысловатых лучиках, напоминающих детский глаз, листики, словно обнимающие стебель, сам стебель, растущий выше солнца, и, наконец, над кружочком земного шара холмик земли, из которого вырастает окончание стебелька с листиком. «Полное затмение» не солнечное затмение, а ядерный взрыв, затмение человеческого разума, и возможно, будущего цивилизации. Подобное изображение может существовать на листе бумаги, живописном холсте, но расположение на функциональной поверхности предмета придает этой «абстракции» силу реальности. Предмет, воспринявший изображение, развивающееся в раскрываемую метафору, тяготеет к тому, чтобы перестать быть декоративным предметом и являться пластической основой для этого изображения, участвуя в нем своей формой, — таков первый шаг к керамическому объекту.

Принципы взаимодействия пластической формы и символического изображения подобны общей организации форм неолитических сосудов и изображения на них: пластика объема и рисунок на поверхности продолжают друг друга. Сосуды японского неолита эпохи Дзёмон особенны, среди них чаще всего встречаются целостные пластические произведения, в

которых изображение на поверхности сосуда и по краю его выполнены из глиняных «спагетти» и лепных рельефов или объемов, иногда ленточных, или дополнены вдавленным рисунком. Сочетание условных изображений разного порядка, направляющих взгляд, создает эффект живого объекта, в котором, как в окружающем мире все видится одновременно, но с разной степенью приближенности и четкости. Изменение ракурса при рассматривании сосудов усиливает зрительное впечатление развития форм в их взаимодействии. Мы бы назвали такой многоплановый сосуд древним «керамическим объектом». Эти уроки не могли быть пропущены мастерами «Соудейся», в их произведениях мы находим пластические идеи содержательного построения форм и объемов.

Это говорит следующая этапная работа Яги Кадзуо — «Сосуд с двумя отверстиями» (1950, глина, цветные глазури, 19x20x13,5. Рис.4). «Мягкая», будто естественного происхождения, с неправильностями форма, заявленная белым цветом, выглядит как абстрактная. Впечатление алогичности усиливает ее нетектоничное нависание над строгой конической формы ножкой, взаимо направленное, расположение двух горлышек, и абстрактные рисунки-схемы с их мотивами: то ли роза ветров, то ли излучение планет. Поверхность сосуда — граница его внутреннего пространства, словно претерпевает его давление изнутри. Происходит дальнейшее претворение предметной формы сосуда в пластически изобразительную, которая была названа даже и скульптурной. [35] Она представляется лучшим фоном, чем холсты Х. Миро, для расположенных на ней элементов абстрактных рисунков, напоминающих его работы. Постепенно разворачивающаяся череда ассоциативных образов сталкивает их между собой. Форма сосуда вместе с ножкой и ее белый цвет напоминают атомный «гриб», неправильности овала формы и напряжение внутреннего пространства — его постепенное разрастание. Белый фон должен восприниматься как траурный, но, испещрённый черными центростремительными значками напоминает всегда вдохновляющие их созерцание космические пространства, не темные, а белые, но с черными «звездочками». Белый цвет поверхности дополнительно создает двойственное впечатление: скрашивает напряжение темы, но намекает на будущее земной вселенной, которое придется начинать с чистого (белого) листа. Два горлышка-трубочки с дальней точки зрения видятся двумя живыми глазами на промятом лбу безносой головы странной овально-горизонтальной формы, — без комментариев. В ансамбле объемов и изображений каждый элемент несколько раз меняет свою роль, порождая новые и новые ассоциации. В создании образа объединяются пластика формы, своеобразная тектоника внутреннего пространства и

выразительная графика росписи. В любом случае перед нами новый жанр керамики, использующий все возможности параметров предмета (сосуда) в создании образного языка, при этом существующий в рамках этого предмета. В основе будущего жанра керамического объекта имеет место парадокс. С одной стороны, предмет дрейфует в изобразительные формы, как говорит Яги — «воплотить то, о чём думаешь, и что переживаешь в настоящий момент». А с другой стороны не отказывается от своей предметной основы, благодаря которой образы его живут непосредственно в среде обитания. Это главная особенность того, что Яги закономерно назовет объект — «objet – yaki». [35] В отличие от скульптуры, для которой необходим подиум, как подтверждение ее собственного пространства, объект в нем не нуждается, т.к. имеет целью существовать в среде обитания «без рамы».

О приблизительном времени отказа от гончарного круга, свидетельствует заметка в киотской газете в конце 1951 года, в которой Яги Кадзуо назван «главным провокатором» «Соудейся», который забросил «свой старый гончарный круг, работает в новом авангардном направлении». Сам Яги об этом писал «Объект не может быть связан логикой производства» [7] Работы начинают демонстрировать отход от одного из главных (вековых) принципов керамического производства. Допущение непредсказуемости поведения красителей при обжиге изделия и почитание естественных результатов химических процессов как эстетических. Теперь этой логике противостоит замысел мастера, намеренного добиться от материала необходимых ему результатов. Так впоследствие Яго Кадзуо начинает делать черную керамику, цвет которой не изменяется при обжиге, и строит формы соответственно для этого цвета. [7]

В 1950 году по инициативе Яго Кадзуо группа делает следующий манифестирующий творческий шаг. В выставочных сосудах замурованы отверстия, чтобы зритель мог относиться к ним, как к керамическому скульптурному искусству. [35] Происходит разделение функционального и скульптурного: сосуды рассматриваются как скульптурный объект и их форма становится основой для будущих возможных пластических модификаций.

Ни одна выставка группы «Соудейся не обходится» без работы Яги Кадзуо, сделанной в 1954 году — «Прогулка мистера Самса» (1954, глина, глазурь, 27,5x27x14. Рис. 5) названной по имени главного героя романа Ф. Кафки «Метаморфозы». В ленту круга, намеренно испачканного каплями контрастной краски (напоминает следы жизнедеятельности мух или тараканов), влеплены обрезки керамических трубочек, прямых, искривленных или «шевелящихся». В форме ни малейшего напоминания о человеке

или насекомом, которым стал герой романа. Центр композиции – пустое пространство круга, который вот-вот покатится, когда полые трубочки задвигаются. Но выражено только желание движения. Ничего не происходит, все остается на месте, а зритель ждёт: вот-вот… Колесо предназначено для движения, но оно остановлено (есть опорные трубочки). В основных мотивах изложен весь сюжет романа, простой и смертельно хладнокровный. Перед нами символическая «декорация» к пьесе по тексту романа. Как пластический объект мастером представлена абстрактная форма, в данном случае воспринявшая тему, которая не есть обязательное условие абстрактного искусства. Но абсолютно обязательное условие японского искусства, в мире которого нет бессодержательных форм и образов. Именно это станет одним из свойств керамического объекта «Соудейся» — развитие темы абстрактными, нефигуративными, или предметными формами. Названия работ, как видно из последней, принципиальны для Яги Кадзуо, цель их ввести зрителя в глубокое проживание темы мастером, такое сосредоточенное, какое дзэн предполагает в искусстве: внешнее есть выражение внутреннего состояния.

Здесь следует заметить, что в искусстве Японии абстрактная форма, или форма, декоративизированная до схемы, или форма, обобщенная до знака, принята давно. Такая форма знаменует квинтэссенцию содержания, а не свободу от него. На японской почве абстрактное искусство обретает иной вес и смысл. Керамический объект, ориентируясь на опыты западного абстрактного искусства, напрямую принимает в форму идеи и эмоции, минуя сюжет и событийные мотивы, и не только в абстрактную форму, но и в предметную. И при этом объект возводится мастером к выражению темы необходимой для него. Показательными произведениями являются «энсо», каменные (Исаму Ногути) или керамические (Яги Кадзуо).

Энсо, круг напечатляемый кистью и тушью на бумаге, как каллиграфическое выражение истинной сущности, первоначального лица Будды, его космического тела, совершенного просветления, вселенной, Му (пустоты). Его природным аналогом считается полная луна. Символ появляется в 8 веке в Китае в духовной практике чань (дзэн — в Японии), где его рисуют на земле, на воздухе, на воде рукой, посохом. И несмотря на то, что в рисунке он может быть замкнутым, знаменуя совершенство всех вещей, его существо в том, чтобы быть открытым, обозначая движение и развитие, и бесконечность, которая заключена в совершенстве гармонии. В японской каллиграфии считается, что создать настоящий энсо может обладающий чистым и цельным духом. Кроме того, в японской живописи тушью рисование энсо считается дисциплинирующей творческой практикой,

позволяющей отдать внутреннее совершенство в движении руки-кисти в тот момент, когда ум свободен дать телу творить. Но с точки зрения учителей дзэн, рисование энсо — это духовная практика, позволяющая достичь просветления, выполнять которую можно не чаще одного раза в день. И она не имеет отношения к искусству изображать. Энсо нельзя объяснить, есть только один способ понять его сущность — испытать это, пережить. [6]

Для художника творчество есть испытание сущностей, переживание их. И у Исаму Ногути и у Яги Кадзуо энсо имеют различные названия. Яги делает «Круг повседневности» (1966, черная глина, 27х31х10) — массивный «пончик» с непропорционально маленьким отверстием, используя при обработке поверхности свою известную технику «морщин». Колорит, фактура поверхности, пропорции, местами напряженная, местами сдутая форма говорят сами за себя. Круг слишком тяжел, чтобы быть движимым, скорее он олицетворяет многочисленные траектории каждодневного движения, которые угнетают его мобильность. В 1978 году Яги делает работу из черной керамики «Круг» (Рис. 6) Почти в соответствии с эстетикой энсо, круг разомкнут и оканчивается не там, где начат. Его символом совершенства является тектоника пластической формы, начинающей свое развитие для начала по-японски: справа налево и затем снизу-вверх, а далее привычно нам — по часовой стрелке сверху вниз, где она нависает над своим истоком, не соединяясь с ним. Его символом совершенства является динамика, приведенная к статическому балансу, композиционно форма начинает движение и останавливается опять и опять, после того как начинает двигаться вновь. Линии, замкнуто начертанные красными глазурями по контурам переднего фасада, накладывают на пластический энсо — графический, подчеркивающий работу формы. Круг разомкнут, движение и развитие бесконечны, как бесконечны труды по их осуществлению.

В 1960-67 годы Исаму Ногути выполняет работу «Серое солнце» (шведский гранит, 80 см. Рис. 7). Массивный каменный круг — энсо удерживается на подиуме словно благодаря лишь нескольким точкам найденного равновесия, храня в себе возможность «покатиться». Эта потенция поддержана моделировкой поверхности переднего фасада, выточенной как вибрирующая. В нижней левой трети отступающая, а в верхней правой трети нависающая. Неровны контуры и внутренней окружности, продолжающие вибрацию кривых переднего фасада. Дополнением являются нанесенные глубокой гравировкой неправильные «лучики», заставляющие разгадывать из частей или из цельного камня изготовлен круг. Но искусственный скол в нижней левой трети подтверждает непреходящее ощущении каменой массы. Энсо открывается всей тяжестью объемного массива

при удивительной игре криволинейных плоскостей с включенным в нее внутренним пространством отверстия, что дополняется собственными падающими тенями. Круг неподвижен, а наш взгляд скользящий по его формам, «рисует» его снова и снова, постигая движение кривых в пространстве, гибкость плоскостей, тектонику массы и кажется формообразующую пустоту внутреннего пространства, а реально – это формы круга моделируют пространство его внутреннего отверстия.

И Исаму Ногути, и Яго Кадзуо осмелились дать неощутимому дзэнскому символу «плоть и кровь», взяв их из кипящей современности. Эти работы подтверждают принципиальные направления формообразования своего времени — поиск пространственных построений в пластике, как проекций ментального мира человека, и как необходимых для воссоздания образного контекста среды обитания. Направления, в русле которого формировался керамический объект.

В 1999 году состоялась последняя прижизненная выставка Судзуки Осаму, [33] где, как и на других, приоритетно экспонировались функциональные произведения, с которых и начиналось его творчество, ориентированное на эксперименты с формами и техникой обработки поверхностей, отличающейся у мастера безупречностью исполнения. Навыки работы с глиной он получает с детства от отца, профессионального гончара, а впоследствие заканчивает Киотский университет прикладного искусства. [34]

Активно керамическим объектом Осаму занимается после 1954 года, когда была сделана «Прогулка мистера Самса» Яги Кадзуо. Но эти творческие разработки ведут свое начало с момента организации группы и восхищения работами Исаму Ногути, подарившему ему свое пристрастие к природному терракотовому цвету, который получается после обжига глины Сигараки, традиционной для Киото, а также при употреблении ржаво-красной глазури, созданной впоследствие Осаму. В интервью [7] мастер говорил, что этот цвет напоминает ему керамику периода Дзёмон и фигуры Haniwa. Известно его увлеченное коллекционирование мотивов неолитического искусства, как и частые, для вдохновения, зарисовки на природе, впоследствие порождающие поэтические названия его работ — «Дух дерева», «Послеобеденный сон летом». [34]

Другая колористическая гамма представлена у Осаму голубовато-белым глазурованным фарфором. Употребление монохромных тональностей, позволяют мастеру сосредоточиться на пластике формы. Для нахождения в каждом случае формы абсолютной, абстрагированной от природного начала, насколько это возможно. Пристальное

изучение этих форм в работах мастера — «Яйцо и волна», «Сосуд» (1965), серия «Лошади» (1967), оставляет впечатление «сверхреальности», после которой притупляется вкус к наблюдение форм окружающего мира. Хотя фарфоровые «Лошади» (Рис. 8) имеют тело в виде параллелепипеда на коротких ножках как от рояля, а вместо головы и шеи криволинейную пластину, развернутую перпендикулярно или параллельно туловищу. А красные керамические «Лошади» массивны как печь с трубой. Что в этих работах угадано так, что мы готовы поместить их в свой жилой интерьер и видеть их ежедневно, размышляя над их ироничными или серьезными загадками. Осаму удалось уловить здесь увиденное им в неолитических формах: сочиненность и метафоричность как следствие их мифологического реализма, когда в изображении визуальное подобие форм уступает качественным свойствам и функциональным характеристикам.

Чем занят миф архаичный? Предугадыванием природы мироздания. Миф, по Р. Барту, действующий и в современном социуме, как составляющий конструкт культурных и социальных феноменов, есть способ означивания. [1] Истиуализации известного или означивания неизвестного, добавим от себя. Не в этом ли секрет пристального внимания художников 20 столетия к формам в древнейших цивилизациях, владеющих этим способом видеть, мыслить и представлять окружающее. Уместно привести один из примеров современной научной «расшифровки» мифологических, религиозных, философских постулатов. Дзэнский образ пустоты ассоциируется с принятым в современной науке понятием физического вакуума в квантовой теории поля. Популяризируемые научные понятия расширяют наши представления о мире, но не являются предметом чувств, которым необходимы высокие представления, позволяющие заглянуть за грань видимого, в образах представить то, что составляет связи нашего маленького мира со всеобщими закономерностями, выраженными как в материальном, так и в духовном устроении. А это, как мы видели, есть первая забота японского искусства, всех его видов, делающая его таким целостным и последовательным. Как в естественных науках формулы есть язык всеобщих законов, так в искусстве абстрактная форма может быть их пластическим воплощением. Необходим объект с его весомо и реально существующими в пространстве пластическими формами, которые не изображают, а существуют в пространстве нашей жизни как ее соучастники — «Сосуд» (1965. Рис. 9). Это напольная ваза, даже с отверстием, прямоугольным. Форма — массивный параллелепипед. Пропорции:

боковая грань — квадрат, передняя — квадрат+1\2 квадрата. Длинные грани прогнуты к средине, порождая дополнительное напряжение форм, усугубляемое глубоким терракотовым цветом поверхности, имеющим тем не менее валёрно различную степень насыщенности и светлоты. Ножкой вазы служит минимальной высоты цилиндр. Форма исполнена тяжести своего веса, выглядит как деформируемая из вне, но оказывающая сопротивление, застывшая в крайнем напряжении сил. Неслучайно в поздний период творчества Осаму Судзуки опять обращается к западноевропейским мастерам абстрактной пластики — Константину Бранкуси, Хансу Арпу, Генри Муру. Однако работы мастера, отмеченные призами на многочисленных выставках, были созданы Осаму во время активности группы «Соудейся», и именно на них ориентировались молодые керамисты поколения 80-х и 90-х годов.

Ямада Хикару родился в семье буддийского священника. Но, когда ему было 8 лет, семья переезжает в Киото, и мальчик начинает работать в гончарной мастерской, осваивая техники обработки глины и приобщаясь великим художественным традициям этого ремесла в Японии. В 1945 году Ямада закончил Высшую школу ремесел в Киото, а в 1948 примкнул к «Группе молодых керамистов», где познакомился с Яги Кадзуо и Судзуки Осаму. [7]

Ямада делает вазы, которые в первую очередь выглядят керамическим объектом, а их функциональные качества почти скрыты. Одна из них (1953) представляет экземпляр с запаянным отверстием и формой, в одной половине превращенной в скальные уступы. Способный создать традиционный сосуд идеальной формы и обработки поверхности позволяющий эту форму читать, Ямада Хикару, как показывают варианты однотипных вещей, сосредотачивается на решении других проблем. Ровной цилиндрической формы двусоставные сосуды с горловиной, почти спрятанной за возвышающимися над ней стенками, отдают свою поверхность имитациям некоторых природных процессов. Стенки неглубоко прорыты червяко-образными кривыми, неоднородно тонированными пятнышками глазури другого цвета. Линии и пятна готовы составить абстрактную картинку, незаметно увлекающую в ее рассмотрение и размышление о естестве биологической жизни. Ямада удается добиться эффекта природной поверхности, кажется, не имеющей никакого отношения к искусственно воспроизведенной. Имманентность и неуловимость, попытки заметить и рассмотреть их в меняющейся картине природного или предметного мира, а, может быть, вслед за этим и мира духовного, становятся темой, которую Ямада Хикару ведет от работы к работе. Изучение

свойств глины, ее превращений в процессе обжига и возможностей имитировать поверхности и фактуры различных предметов, апробация способов получения цветных глазурей, поддерживали постоянные эксперименты мастера в построении предметных форм, отвечающих искомому образу (например, «Работа», 1958 глина Сигараки). Кроме сосудов он разрабатывает эту тему в формах, напоминающих экраны — «Черные глиняные окна» (1983, черная глина, 65x9x33) и другие работы. Как правило в раме, которая ассоциируется с обрамлением окна, картины, располагается что-то, что мы должны рассмотреть. Поверхность, различного тона и фактуры. Детальки в виде керамических шариков, поданных в полу-оболочках и с разных ракурсов. Или квадратики, нанизанные на стержни и свободно на них вращающиеся, которые теоретически зритель может поставить под разным углом, организуя свою композицию. Или диск, закрепленный для вращения на стержне в круглом отверстии разделенного пополам квадратного «экрана». Главным в этих работах является эффект глухого окна. В раме вместо вида или изображения находится нечто незначащее, предлагающее незатейливую игру разглядывания, сравнения или перемещения. Самой радикальной становится работа, состоящая из 2-х экранов, в каждом из которых располагаются в перспективе уменьшающиеся 3 рамы, и в каждой из них изображено «ничего», кроме следующей уменьшающейся по размеру рамы на таком же фоне (Рис. 10). Работа, первоначально воспринимаемая как декоративная, представляющая игру фактур, оказывается жутковатым символом современной масс культуры.

Работы Ямада Хикару дают повод находить точки соприкосновения со стилистикой поп-арта, который уверенно приводит в искусство объект и объектное творчество, иными исследователями возводимые к предмето-концепциям дадаизма. [14] Действительно, время творческого апогея мастеров «Соудейся» совпадают с годами появления поп-арта. Также как внешние его идеи сближения искусства и жизни напоминают о средовых тенденциях керамического объекта. Но творчество мастеров «Соудейся» идет своими путями. Мы находим это в произведениях группы. С одной стороны, следы абстрактного экспрессионизма, избыть который стремился поп-арт. С другой стороны, отмечаем проповедуемые поп-артом приверженность к выражению через предметные формы, и производство объектов, как будто бы произведений не искусства. Художники «Соудейся», создавая жанр керамического объекта, находят единомышленников в наследии мастеров абстрактного искусства 1-й половины 20 века. Осмысляя их идеи пластических форм и изображений, они, как мы видели,

предлагают радикальные решения. Это не мешает мастерам «Соудейся» оставаться на позициях искусства, в котором важны всеобщие темы, живы национальные традиции образной системы, трепетного отношения к материалу и керамическому ремеслу.

Иногда творчество группы «Соудейся» определяется, как скульптура, избравшая своим материалом глину. [36] Однако, если и оставить в стороне удивительный феномен соединения тематического содержания, абстрактных форм, высоких керамических технологий и эстетики национальных традиций, всего того, что составило жанр керамического объекта, мы должны будем, следуя определению, данному Яги Кадзуо, называть их произведения «объектом». Необходимо назвать и его главное качество — «объектность», которое описано нами на примерах их многих работ. Его важнейшим свойством является — существование образного содержания в предмете, вне рамы и подиума бытующем в среде и ориентированном на участие в формировании ее образного контекста. «Объектность» есть то, что «Соудейся» оставляет в наследство не только своим прямым последователям (Хосино Сатори, Хосино Кайоко), [21,30] и также тем, кто причисляется себя к их последователям сегодня (Выставка «Тень Соудейся»: Изобель Иган, Дейрдре Маклафлин, Хидеми Токутакэ. Национальный музей Ирландии, Дублин, 2017) [36], но и многим современным керамистам (Ник Джорлинг, Кэй Линн Сатлер,). [22, 28] В числе их есть те, кто работает с предметными формами (Мишель Гиртсен, Мишель Шеррил, Карме Коллелл). [20,29,18] И те, кто остается верен форме сосуда, но представляет его как объект, наделенный содержательными смыслами (Майкл Иден, Такаюки Сакияма, Хезер Маккуин). [19,27,24]

Список литературы

1. Барт Р. Миф сегодня. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр., Сост. Общ ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 1989.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей. Пер. с фр. С.Н. Зенкина. — М., 1999.
3. Вещь в японской культуре / Сост. Н.Г.Анарина, Е.М.Дьяконова — М., 2003.
4. Воррингер В. Абстракция и вчувствование. Публикация гл. 1., пер. с нем., предисл., примеч. прот. С. Ванеяна. // Вестник ПСТГУ. Сер. V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2016. Вып. 1 (21). — 124-167 с.
5. Гайденко П.П. Трагедия эстетизма. Опыт характеристики миросозерцания Сирена Киркегора. — М.,1970.
6. Дюмулен Г. История дзэн-буддизма. Индия и Китай. — СПб., 1994.
7. Журавлева А.А. Возникновение и развитие пластического объекта в керамике Японии второй полвины XX века. Диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. / Журавлева Анастасия Андреевна. — Москва, 2011. URL: https://www.dissforall.com/_catalog/arthistory/_science/4/291608.html (Дата обращения 06.10.19).
8. Николаева Н.С. Декоративное искусство Японии. — М., 1972.
9. Николаева Н.С. Искусство Японии с древности до начала XIX века. — М., 1999.
10. Ногути Исаму. Знаменитые дизайнеры и архитекторы. Тоталарх. URL: http://famous.totalarch.com/noguchi (Дата обращения 10.06.2020).
11. Савостьянова М. Исаму Ногучи: мастер молчаливой формы. // Журнал Интерьер+Дизайн. URL: https://www.interior.ru/design/name/3902-isamu-noguchi-master-molchalivoj-formy.html (Дата обращения 04.03.2020).
12. Сартр Ж. П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / Пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко. — М., 2000.
13. Судзуки Т.Д. Дзен и японская культура. — СПб., 2003.
14. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. — М., 1993.
15. Хайдеггер М. Бытие и время. — М., 2003.
16. Brenson M. Isamu Noguchi, the Sculptor, Dies at 84. // The New York Times. 1988. 31 December. Section 1, Page 1. URL: https://www.nytimes.com/1988/12/31/obituaries/isamu-noguchi-the-sculptor-dies-at-84.html (Дата обращения 03.04.2020).
17. Brion M. Art abstrait. Paris, 1956. .
18. Collell Carme. URL: https://clarascreminigallery.com/en/ceramics-artist-carme-collell/ (Дата обращения 01.11.19).
19. Eden Michael. URL: https://www.adriansassoon.com/artists/michael-eden/ (Дата обращения 01.11.19).
20. Geertsen Michel. URL: https://michaelgeertsen.dk/design.aspx (Дата обращения 01.11.19).
21. Hoshino Satoru and Kayoko Hoshino: Ceramicists faithful to the nature of clay and its intrinsic attributes. URL: https://suzannelovellinc.com/blog/satoru-and-kayoko-hoshino-nature-clay/ (Дата обращения 01.11.19).
22. Joerling Nicolas. URL: https://piedmontcraftsmen.org/craft-artists/find-an-exhibiting-artist/nicholas-joerling/ (Дата обращения 01.11.19.)
23. Kirsch Matthew. URL: https://www.noguchi.org/artworks/public-works/ (Дата обращения 15.05.2020).
24. Mcqueen Heather. URL: https://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=en&u=https://www.heathermcqueenstudio.com/&prev=search&pto=aue (Дата обращения 01.11.19).
25. Noguchi Isamu. A sculptor's World. New York. 1968.
26. Noguchi Isamu. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Isamu_Noguchi (Дата обращения 01.11.2019).
27. Sakiyama Takayuki. URL: https://www.mirviss.com/artists/sakiyama-takayuki (Дата обращения Sakiyama Takayuki.01.11.19).
28. Sattler Kay Lynn. URL: https://www.kaylynnesattler.com/Artist.asp?ArtistID=45366&Akey=L235NWC5&ajx=1#!Group1_Pf166641 (Дата обращения 01.11.19).

29. Sherrill M. Michael Sherrill. Retrospective. Smithsonian American Art Museum. 2019. 28 June. URL: https://americanart.si.edu/exhibitions/sherrill (Дата обращения 01.11.19).
30. Schuster A.M.H. Masters of the Medium: Hoshino Kayoko and Hoshino Satoru. An exhibition of sculptural works by the celebrated Japanese potters opens at Joan Mirviss in New York. 2018. 24 April. // Robb Report. URL: https://robbreport.com/shelter/art-collectibles/hoshino-kayoko-and-hoshino-satoru-2790150/ (Дата обращения 01.11.19).
31. Sodeisha. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Sōdeisha (Дата обращения 06.11.2019) https://en.wikipedia.org/wiki/S%C5%8Ddeisha (Последняя публикация 30.10.20).
32. SODEISHA: connected to Australia. Exhibition — Newcastle Art Gallery. — Newcastle. Austrlia. 2019. URL:https://www.mutualart.com/Exhibition/SODEISHA--connected-to-Australia/F2968AFA303A5F3F (Дата обращения 10.07.2020).
33. Yellin R. Suzuki Osamu. Sodeisha Movement. // The Robert Yellin Yakimono Gallery. URL: http://www.e-yakimono.net/html/suzuki-osamu.html (Дата обращения 16.06.2020).
34. Yellin R. Suzuki Osamu. Crawling through the mud in style. // The Japan Times. 2013. 24 July. URL: https://www.japantimes.co.jp/culture/2013/07/24/arts/crawling-through-the-mud-in-style/#.XcIS6q_7L3g (Дата обращения 02.07.2020).
35. Yellin R. Yagi Kazuo. Liberating Japan`s World of Ceramics. // Japan Times. 2005. 27 July. URL: http://www.e-yakimono.net/html/yagi-kazuo-jt-2005.html (Дата обращения 15.06.2020).
36. Whitty Audrey. Shadows of Sodeisha. Exhibition at the National Museum marks the 60th anniversary of Irish-Japanese diplomatic relations. // IRISH ARTS REVIEW. 2017. March. URL: https://www.irishartsreview.com/shadows-of-sodeisha/ (Дата обращения 05.03.2020).



Рис. 1. Исаму Ногути. Му. 1951



Рис. 2. Исаму Ногути. Моё Му.1950



Рис. 3. Яги Кадзуо. Затмение. 1948



Рис. 4. Яги Кадзуо. Сосуд с двумя отверстиями.1950



Рис. 5. Яги Кадзуо. Прогулка мистера Самса.1954



Рис. 6. Яги Кадзуо. Круг.1978



Рис. 7. Исаму Ногути Серое солнце 1967



Рис. 8. Осаму Сузуки. Лошади.1967



Рис. 9. Осаму Сузуки. Сосуд.1965



Рис. 10. Ямада Хикару. Окна. 1970

«Двор сборщика податей». Перевоплощения одного сюжета в истории современной китайской керамической скульптуры

Rent Collection Courtyard. Transformations of visual representation of one plot in a ceramic sculpture of modern China

Воробьева Дарья Николаевна
Кандидат искусствоведения,
Старший научный сотрудник ГИИ,
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,
Доцент кафедры «Истории и теории декоративного искусства и дизайна» Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
darya_vorobyeva@mail.ru

Ли Бинь
Факультет изобразительных искусств Педагогического университета Внутренней Монголии (г. Хох-Хот).
am_xiaofei110@163.com

Vorobyeva Darya Nikolaevna
Ph. D. in Art History, associate professor,
National Research University Higher School of Economics,
Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy),
Senior researcher, State Institute for Art Studies.
darya_vorobyeva@mail.ru

Li Bin
The lecturer at the Faculty of Fine Arts in Inner Mongolia Normal University.
am_xiaofei110@163.com

Аннотация: 1 октября 1965 года в небольшом китайском музее, расположенном в бывшем помещичьем особняке в провинции Сычуань была открыта скульптурная группа, состоящая из 114 персонажей. Созданные из глины, фигуры были размещены в экспозиционном пространстве без постамента, эмоционально демонстрируя зрителю сцену сбора податей. Выполненная студентами и преподавателями Сычуаньской академии группа получилась настолько выразительна, что ее начали копировать. Вначале копии распространились по Китаю, затем в дружественные Китаю страны. В 1972 году скульптурную группу пригласили к участию в Кассельской

«Документе», и в 1999 году она оказалась номинирована на главный приз Венецианской биеннале. А в 2008 году в разных выставочных пространствах Нью Йорка, не связанных друг с другом демонстрировались две разные копии «Двора сборщика податей». Истрия воплощений и ее интерпретация и стала темой данной статьи.

Ключевые слова: Цай Гоцян, китайская скульптура, Двор сборщика податей, глиняная скульптура, керамическая пластика, Сычуньская академия художеств.

Abstract: On October 1, 1965, a sculpture group of 114 characters was unveiled in a small Chinese museum located in a former mansion in Sichuan province. Created from clay, the figures were placed in the exhibition space without a pedestal, emotionally demonstrating the scene of Rent collection to the viewer. The group performed by students and teachers of the Sichuan Academy turned out to be so expressive that was decided to copy it. Copies first spread throughout China, then to friendly countries. In 1972, the sculptural group was invited to participate in the Kassel documenta 5, and in 1999 it was nominated for the main prize of the Venice Biennale. And in 2008, two different copies of The Rent Collection Countryard were shown in different exhibition spaces in New York. The history of incarnations of this clay sculpture and its interpretation became the topic of this article.

Keywords: Chinese sculpture, Rent Collection Countryard, clay sculpture, ceramic plastic, Cai Guo-Qiang. Sichuan Academy od Arts.

В данной статье речь пойдет об одном сюжете, воплощенном в китайской глиняной пластике, которому были уготованы многочисленные перерождения. Смотря на него в исторической уже перспективе, становится понятно, что это полноценный постмодернистский проект, осуществленный на нескольких уровнях в течение почти полувековой истории, художественный образ, претерпевший не одну переинтерпретацию. Нет единого взгляда в критической литературе ни на сам сюжет, ни на его значение, ни в одном его варианте, однако несомненна его значимость для истории китайской скульптуры и ее представления в мировом художественном пространстве. Каждое появление очередного варианта вызывало бурную реакцию совершенно разных реципиентов в разных частях света.

Краткая история воплощений

Первый и изначальный вариант скульптурной композиции «Двор сборщика податей», сознанный из глины в Сычуаньской академии художеств, явил себя миру 1 октября 1965 года. Эта впечатляющая

инсталляция, состоит из 114 глиняных фигур, выполненных в полный рост, экспонируется сейчас в имении в доме Лю Вэньцая, крупнейшего сычуаньского помещика, главного отрицательного героя повествования.

Группа получилась настолько эмоционально выразительной, одновременно воплощая самые актуальные политические запросы, что было решено скопировать ее, выставив на обозрение публики в разных городах Китайской республики (в Шанхае, Ухане, Сиане и т. д.), в том числе в столице – Пекине. Ни одно периодическое издание того времени не пропустило появление этой скульптурной группы. С течением времени она не потеряла своего значения и была признана одним из наиболее существенных произведений китайской пластики XX века. Под влиянием «Двора сборщика податей» в то время по всей стране прошла мощная волна интереса к глиняной скульптуре, многие ВУЗы страны последовали тренду, заданному Сычуаньским институтом изобразительных искусств.

Именно скульптурную группу «Двор сборщика податей» хотел видеть в экспозиции ставшей уже знаковой пятой кассельской «Документы» Харальд Зееман. Это именно та «Документа», которая вывела на первый план фигуру куратора, показав выставку как единый проект. Тем не менее, даже сам факт неучастия стал важным для истории китайской скульптуры. Это как одна из непрожитых жизней этой скульптурной группы. Вообще, произведение было выбрано куратором не случайно и чрезвычайно метко, говоря о его заметной роли в мировом пространстве. Оно в полной мере соответствовало концепции выставки, названием которой стало «Осмысляя реальность. Мир образов сегодня», в которой он стремился показать, как искусство способно отражать современную действительность в разных ее проявлениях.

Европейскому зрителю удалось познакомиться с известным произведением уже только в конце XX столетия в копии, выполненной Цаем Гоцяном, при кураторской поддержке того же Харальда Зеемана, для биеннале в Венеции [1]. Здесь в полной мере удалось воплотить задумку пятой «Документы» «Искусства действия», где большая часть произведений создавалась на месте. И именно эта скульптурная композиция заставила весь мир говорить о китайском скульпторе Цае Гоцяне. В производстве скульптур также принимали участие другие знаменитые художники – в настоящее время звезды мировой величины – Ай Вейвей, Чен Чжен, Чжан Хуань. Реакция на появление венецианской копии в самом Китае была резко отрицательной.

И последняя интерпретация скульптурной группы появилась в феврале 2008 года в Нью-Йорке, созданная командой того же Цая Гоцяна, уже в рамках персональной выставки-ретроспективы в музее Соломона Гуггенхайма, проект был осуществлен не в полном объеме – были копированы 72 фигуры и назван он был «Нью-йоркский двор сборщика податей».

Интересно, что в том же году, но у же в сентябре, в Нью Йорке на выставке Азиатского общества, посвященной искусству периода культурной революции, была представлена часть одной из копий скульптурной группы, выполненных в 1960-х годах. Кстати, издание, выпущенное по поводу этой выставки, впервые предложило посмотреть западному зрителю на художественные произведения этого времени не только как на средства пропаганды, но как на работы, в которых можно прочесть и индивидуальность творца, и определенную свободу самовыражения [2]. Годом ранее скульптура была выставлена и в Европе. Это так называемая «путешествующая» копия была создана в 70-х годах, но уже не из глины, а из стеклопластика и покрыта бронзовой краской.

Техника создания

Возможность репродуцирования была заложена изначально самой техникой, обращение к которой также можно трактовать в контексте постмодернистского проекта. Реконструируется забытая к тому времени технология, по которой создавались средневековые буддийские скульптуры. Это глина на деревянно-металлическом каркасе. Данная технология значительно удешевляла процесс создания скульптуры, что было чрезвычайно актуально в условиях функционирования китайского искусства того времени, при недостатке средств и одновременно масштабных политических запросах в рамках огромной страны, позволяя к тому же производить образы значительно быстрее. Для усиления выразительности образов, глаза были сделаны из стекла, что также было заимсвовано из буддийской пластики, придавая образам большую выразительность. В руки скульпторы дали своим персонажам реальные предметы, характерные для крестьянского быта.

Обращение к технологии производства идеологически значимых образов в рамках другой идеологической парадигмы было продолжено художниками следующего поколения, использовавшими эту технологию и образы уже в своих целях.

Коллективная скульптура Сычуаньского института изобразительных искусств

Итак, начнем сначала, с более подробного рассказа о первом воплощении. 1 Октября 1965 года была официально открыта скульптурная группа, ее создатели торопились закончить композицию к национальному празднику – Дню образования республики. Работа же над скульптурной группой была начата в июне того же года. Эскиз скульптурной группы неоднократно пересматривался, и, наконец, было утверждено 114 персонажей: 82 персонажа мужского пола, 32 женского, из которых 17 пожилых людей и 18 детей, также включена фигурка собаки. В скульптуре всего насчитывается 96 условно положительных персонажей, 18 условно отрицательных. Для высокой степени реалистичности, все персонажи выполнялись с натуры. На многие роли были приглашены актеры сычуаньской оперы, и театральность поз и жестов очень хорошо читается. Тщательно прорабатывались сюжет и детали.

Все персонажи группы выполнены в натуральную величину, изображены максимально реалистично с мельчайшими подробностями. Персонажи – остро характерные.

Авторами скульптуры являются преподаватели и студенты факультета скульптуры Сычуаньского института изобразительных искусств, работавшие в сотрудничестве с народными художниками.

«Двор сборщика податей» был создан для экспонирования в усадьбе Лю Вэньцая в уезде Дай провинции Сычуань и поэтому некоторые исследователи называют группу «сайтспецифичной инсталляцией», однако, вследствие совершенно иного назначения скульптуры, это все же существенная натяжка. Вообще, заказ на скульптуру исходил от музея, который вместо обычных диорам, рассказывающих о жизни в селении, решил заказать фигуры не ремесленникам из папье-маше, а настоящим скульпторам. Генезис подобной скульптуры также гораздо ближе, пожалуй, к религиозному, чем актуальному искусству – храмовым инсталляциям, которые наглядно демонстрировали те или иные важные сюжеты, вспомнить хотя бы образы монахов в буддийских храмах, находящиеся в одном пространстве со зрителем.

Темой скульптуры стала жестокая эксплуатация и угнетение крестьян феодальным классом помещиков, демонстрируется процесс сбора арендной платы с владельцев земли. В скульптуре множество сюжетных сценок: сбор ренты, ее проверка, подсчет и взвешивание денег, выбивание денег, стычка и т.д. Традиционно делят на шесть.

Появление «Двора…» совпало по времени с предложением Мао Цзэдуна использовать «классовую борьбу как ориентир», это время т.н. «левого уклонизма», движения хунвейбинов. Однако изначальное произведение было создано группой весьма романтично настроенных молодых скульпторов, находившихся в поиске истины и стремившихся выразить глубину жизни. Они провели своеобразные «полевые» изыскания, опросив свидетелей исторических событий того времени и выслушав жалобы людей, пытаясь обобщить самые искренние чувства и отразить историческую правду о притеснении сельского класса в феодальном Китае. Именно это определило то, что «Двор сборщика податей» не стал простой политической агиткой и обладает чрезвычайно высокой художественной и исторической значимостью. Своим появлением это произведение вызвало фурор по всей стране и продолжает влиять на китайское искусство до настоящего времени.

Сюжет и его воплощение

Композиционно в «Дворе сборщика податей» можно выделить четыре основных сюжета: от точки минимального накала – сбора ренты, через подсчет, проверку и вымогание денег к точке максимального накала – стычке, символизирующей революционную борьбу. Эти этапы демонстрируют рост эмоционального накала: поборы несправедливы, несправедливость подкреплена насилием, несправедливость насилия ведет к отчаянию, а отчаяние – к ярости обреченных и революции.

В первой сцене крестьян вынуждают платить арендную плату за землю, сборщик стоит спиной к зрителю со своей сторожевой собакой, следя за работающими крестьянами, которые толкают тачки, несут коромысла и тюки. Первой в группе стоит сухонькая старушка. Она только что вошла во двор, отложила корзину и поклонилась до пояса, опершись на трость в руке, чтобы поддержать уставшее тело. Выглядывающая из корзины голова курицы служит указанием на то, что даже пожилым людям приходится отдавать последнее, вот эту единственную курицу, чтобы покрыть часть долга по аренде помещичьей земли. Перед ней старик с телегой и ребенок, тянущий телегу, впрягшись в нее словно тягловый скот. Рядом с ними старик, сгорбившийся под тяжестью мешков с зерном. Поддерживая старушку, рядом с ней ее невестка и маленькая внучка – три обреченных на нищенское положение поколения.

Далее мы видим вдову с сыном, эта группа еще сильнее шокирует зрителя. Она тянет своего почти обнаженного сына с открытым ртом и

лицом, обращенным к небу. Выражение онемения и безысходности застыло на их лицах. Из-за ее изнеможения и усталости перед лицом трудностей она выглядит оцепенелой и глубоко отчаявшейся. Скорчившаяся словно в агонии за ее спиной маленькая девочка выглядит так, словно находится на грани смерти. Люди в этом сюжете, борющиеся за жизнь в земном аду, вызывают бесконечное сострадание.

Во второй сцене слуги помещика проверяют плату крестьян. У входа в дом Лю Вэньцая один из его слуг с нарочитым высокомерием наступил на перевернутую корзину, зачерпнув из нее горсть неочищенного проса, наступая на сбитого с ног старика, который изо всех сил немощного тела пытается удержаться и не упасть на землю, закрывая грудь от ударов. Видя, что старик падает, мужчина средних лет спешит удержать маленького внука старика. Последний же так испугался, что не мог не заплакать, на его лице видны слезы. Благодаря этой тонкой детали скульптура должна была заставить людей чувствовать сопереживание угнетаемым и ненависть к их классовых врагам – угнетателям, несправедливость феодального общества.

Затем мы видим крестьянина с обнаженным торсом, занимающегося сушкой проса. Напряжение, в котором находится фигура, показывает, насколько тяжелую, потогонную работу он вынужден выполнять ради господ. Видя, что большая часть проса, которое они принесли, выбрасывается как негодная, у крестьян на лицах застывает обида и отчаяние, но можно ли их выразить, когда по двору ходит слуга с кнутом?

Дальше мы видим сцену взвешивания проса, где бесправие и отчаяние крестьян сталкивается с жестокостью и произволом слуг Лю Вэньцая. Это момент, когда закладывается основа для последующего прямого конфликта.

В третьей сцене разозленные крестьяне стоят перед счетоводами во главе с Лю Вэньцаем. Это визуальное противостояние и является кульминацией произведения. Лю Вэньцай – единственный образ во всей композиции, основанный на реальном прототипе. Скульптор расположил фигуру помещика в центре противостояния, разворачивающегося во время подсчетов, показывая его власть, образуя сцену сильной конфронтации и острой борьбы между двумя классами. Его образ – очень жестокий помещик, который эксплуатирует бедных крестьян, держа в руках буддийские четки и сохраняя презрительное выражение на лице; но встретившись с яростью крестьян на грани мятежа, он очень напуган: его движения переданы так, словно он отходит назад в ярости, одновременно боясь сопротивления крестьян.

Позади образа Лю Вэньцая располагаются фигуры его приспешников: офицеров, солдат и членов местных парамилитарных тайных обществ пао-гэ с оружием, которые хватают молодых крестьян. Появление этих людей в композиции призвано было отразить особенности личности Лю Вэньцая и представить зрителю все социальные слои, которые поддерживают режим.

После череды притеснений, пламя ненависти к помещику постепенно разжигается. На переднем плане происходит конфликт между двумя социальными силами – здесь мы видим старика, спорящего с главным управляющим, сбитого с ног приспешниками Лю Вэньцая,. Хотя мы не видим его взгляда – правая рука со вздувшимися сухожилиями, поддерживающая тело, словно готовясь дать отпор, а левая рука, указывающая на врага, излучает пламя ненависти. Следует отметить и малозаметную деталь: правая нога старика застыла в напряжении, пальцы на ней сжаты, показывая, что он чрезвычайно зол и пытается немедленно встать, чтобы противостоять врагу. Хотя его внук схвачен солдатами, он все еще борется, не сдаваясь, хотя его держат двое солдат.

Скульптор показал храбрость молодежи, прибегнув к композиционным приемам, передав в пластике движений силу, которая создает контраст с солдатами и реакционными ополченцами. Старушка опустила правую руку, чтобы закрыть испуганную маленькую внучку, левая рука держит костыль, женщина словно оплакивает несправедливость мира.

Следующая сцена показывает те жестокие методы, которые использовал помещик, чтобы выбить арендную плату: многих людей отправляли в тюрьму, где подвергали жестоким телесным наказаниям, некоторых заставляли продавать своих детей, у кого-то отбирали последнее, разлучали семьи, обрекая их на вымирание. Вот молодая девушка, несущая пустую корзину, она в отчаянии бьет себя в грудь, не зная, как выжить, вот слепой старик держит купчую о продаже самого себя, потому что если нечем заплатить, то единственное что он может – продать себя или внучку; вот женщина, которую тащит солдат Лю Вэньцая, она пытается отдать своего ребенка, чтобы спасти мужа, которого держат рядом с завязанными глазами; вот плачущую женщину со связанными за спиной руками сбивает с ног солдат помещика. Этот групповой образ невероятно живой, эмоционально насыщенный, вгоняет смотрящего в состояние сильнейшего сопереживания.

Последний шаг – показать, что там, где есть угнетение, есть и сопротивление. И в последних сценах мы это видим, что крестьяне пошли по пути сопротивления и борьбы с угнетателями. Проявления борьбы здесь

разнообразны, но обида, мудрость, борьба так или иначе ведут к революции. Финальная сцена – это группа крестьян, не выдержавших угнетения и решивших присоединиться к партизанам. Наступает новый пик борьбы.

Таким образом, эти четыре большие сцены, показывая нарастание и падение эмоционального накала, развиваясь от статичного спокойствия к действию глубоко задевает эмоциональные струны души зрителя.

Первые копии

Драматургически выверенная композиция произвела настолько сильный эффект, что было решено создать копии и разместить их в разных городах Китая, сделав символом несправедливости прошедшего времени, победу над которой одержала коммунистическая партия. Копирование предметов искусства в коммунистическом Китае было делом совершенно заурядным. Копии произведений почти не меняли его сюжета, однако изначальное произведение создавалось для определенного контекста. Оно, помещенное в имении основного персонажа, демонстрируя как бы реально происходившие когда-то события, которые имели место именно здесь, несомненно, обладает большей правдивостью изображения. Последующие копии, выставленные в разных городах, уже не обладали, конечно же, той эмоциональной правдивостью. Более того, безымянная коллективная скульптура копировалась и с изменениями, то есть не сохранялось ни авторство, ни целостность композиции.

Примечательна копия, созданная в 1966 году, то есть уже после официального начала Культурной революции для столицы – Пекина. Количество персонажей в ней было увеличено до 119, некоторые заменены. Изменения коснулись завершающей композиционной группы, в которой показана борьба народа с угнетателями, фигуры демонстрируют дух сопротивления. Усиление военной составляющей иллюстрирует знаменитые слова лидера Мао: «Политическая власть исходит из ствола винтовки». Таким образом, скульптура получила еще более актуальную политическую окраску. Эта «усовершенствованная» под влиянием веяний времени копия скульптурной композиции, выставленная в столице, вызвала бурную реакцию всех слоев населения. Чтобы ее посмотреть, выстраивались очереди. Газеты писали, что многие зрители приходили не по одному разу, а по четыре – пять раз, снова и снова отстаивая длинную очередь. Многие из них был простыми людьми – солдатами, крестьянами, рабочими и соответственно ассоциировали себя с тем или иным персонажем. Газеты рассказывали историю женщины, остановившейся у фигуры девочки, проданной в уплату ренты и узнавшей в ней себя. Хотя в скульптурной

группе, помимо главного персонажа, нет реальных исторических прототипов, сюжеты, изложенные в ней, были настолько типичны, что она задевала струны души каждого. В газетах того времени публиковалось множество откликов на скульптуру [3].

Помимо Пекина, копии создавались для Гуаньчжоу, Шанхая, Вушань, Сианя, Чунцина и т.д. Копии делались по фотографиям [4, с. 126].

Венецианский двор сборщика податей, 1999

Острая характерность скульптурной группы для породившего ее места и времени, заставили Харальда Зеемана просить китайское правительство предоставить скульптурную группу на «Документу» 1972 года. Несостоявшееся путешествие скульптурной группы или ее копии в 1972 году имело свои уже реальные последствия уже спустя более чем полтора десятилетия. Куратором Венецианской биеннале 1999 года был тот же Харальд Зееманн. Вообще он много сделал для продвижения китайского искусства на мировую арену. В 1993 году он представил 16 китайских художников на Венецианской биеннале. И все эти годы не оставлял надежды показать скульптуру «Двор сборщика податей» в Европе. И в 1999 году молодой скульптор Цай Гоцян загорелся идеей сделать копию, привлекая к созданию команду китайских мастеров.

Сам Цай Гоцян с 1996 года уже жил в Нью Йорке, детство же его прошло как раз в период культурной революции 1966–1976 гг. И скульптура ему была хорошо известна, являясь знаковым произведением своего времени. В своих работах он смешивает восточное и западное, часто играя с разными гранями китайской культурной памяти. Порох и живопись тушью, каллиграфия и чань-буддизм и т.д.

Венецианская копия, выполненная также в технике глиняной скульптуры на каркасе, была создана уже в парадигме концептуального искусства. Здесь играет роль уже даже не сама форма, а идея повторения формы в ином окружении, ином контексте. Цай Гоцян специально не обжигает готовую скульптуру, давая ей высохнуть, покрыться кракелюрами и распадаться. В экспозиции была не просто представлена скульптурная группа, но и процесс ее создания: опять же использовался традиционный для китайского искусства метод коллективной работы. Помимо него над композицией работают еще несколько китайских скульпторов и студенты. Причем именно процесс работы выводит автор концепции на первый план. Ему было важно показать работу мастеров, безымянных авторов скульптуры, которые делали ее от чистого сердца, веря в будущее, в идеи Мао. В

своей работе скульпторы опирались на фотографии группы версии 1967 года, выполненной из гипса. Скульпторы заняли большой зал Арсенала.

Это был один из первых примеров представления такой масштабной работы китайским художником, здесь европейскиие критики прочли критику маоистского режима, вручили высшую награду биеннале – Золотого льва. Тем не менее, Цай Гоцян никогда сам не говорил, что закладывал в своей работе критическое отношение ни к существующему строю, ни к прошлому своей родины, выраженное через знаковое произведение своего времени. Европейский зритель вкладывал отчасти и свое понимание в интерпретацию скульптур.

К примеру, разрушение, которое с точки зрения восточного мировосприятия может быть прочитано как течение времени, круговорот бытия, европейским менталитетом трактовалось как тщетность всего, неизбежность конца и гибель, указывала на крушение мечты о социализме в Китае.

В данном произведении он присоединяет эфемерность, придает концептуальное прочтение известному китайскому творению.

Китайские же критики трактовали произведение Цая Гоцяна в духе неоколониализма, обвиняли в нарушении авторских прав. Развернулись дебаты на разных площадках о правомерности подобного действия со стороны давно эмигрировавшего художника. И закончилось все тем, что Сычуаньская академия художеств, ссылаясь на Бернскую конвенцаю, решила выдвинуть иск против художника и руководства Венецианской биеннале, в частности ее куратора Харальда Зееманна, однако заявление оказалось бездоказательным.

Нью-Йоркский двор сборщика податей, 2008

Цай Гоцян в том же 2008 году - в музее Гугенхайма, куда его приглашают директор Томас Кренс и куратор азиатской коллекции Александра Манро. Как и в Венеции, художник со своими помощниками изготавливали скульптуры по той же технологии из глины, без обжига. Высыхая, керамика трескалась и рассыпалась прямо в экспозиции. Концепция имеет множество трактовок. Прежде всего, эта хрупкость мира, многодельного творчества, созданного руками человека, рассыпающегося на глазах, служит противоположностью реди-мейдам, выставляемым художниками. Как написано в «Нью-Йорк Таймс» в рецензии на эту работу: «It is an altogether mind-twisting play on ready-mades, originality, cultural miscegenation and the often thin membrane between reactionary and progressive forces in both art and life» [5]. («Это совершенно запутанная игра на готовых изделиях,

оригинальности, культурном смешении и зачастую тонкой перегородке между реакционными и прогрессивными силами как в искусстве, так и в жизни»).

Скульптура гораздо грубее – нет той детальной проработки вследствие того, что это такая же временная выставка.

«Путешествующая копия» «Двора сборщика податей»

И один из последних сюжетов о копировании скульптурной композиции связан с т.н. «путешествующими» копиями. Впервые о необходимости создания «путешествующих» копий китайское правительство задумалось уже в 1967 году. Тогда китайский комитет по культурному развитию заказал гипсовые копии художникам из Сычуани, Шанхая и Пекина. Известно, что две такие копии послали в Албанию и Северный Вьетнам [6, с. 126].

И уже в 70-х годах решили создать копии из стеклопластика, покрытого медным напылением, как наиболее долговечные, которые можно было бы использовать для временных выставок. В 1974–1978 гг. была создана полноценная копия из 114 фигур. И в 1987 она впервые представлена в Торонто. Затем – в Японии, затем – в разных городах Китая и после вернулась в Сычуаньскую художественную академию.

Европейской же аудитории удалось увидеть копию только в конце 2000-х годов [7]. В 2009 году она экспонировалась во Франкфурте в Schirn Kunsthalle на выставке, посвященной эпохе Культурной революции. За год до этого была привезена в США. Интересно, что именно 2008 году в Нью Йорке были показаны две концептуально разные копии наиболее известного китайского скульптурного повествования. На упомянутой уже выставке Цая Гоцяна в феврале и осенью – на крупномасштабной выставке, организованной Азиатским обществом, посвященной культурной революции. Не получив однако поддержки правительства, не пожелавшего выставлять работы этого периода, вследствие чего музеи отказались выдавать произведения из своих фондов. Была запрошена и работа «Двор сборщика податей» как знаковая для того периода у Сычуаньского института.

Заключение

История художественного образа «Двор сборщика податей» чрезвычайно интересна и показательна. В ее интерпретиции не только в словах искусствоведов, но и в самих художественных формах, произошел существенный концептуальный поворот. Технология изготовления не помешала его сделать, скорее помогла. Выбранный, чрезвычайно удобный метод

изготовления скульптур на каркасе, позволял быстро делать копии. Таким образом, технология создания глиняной скульптуры на каркасе благодаря рассмотренному сюжету в истории китайского искусства прошла путь от религиозной буддийской пластики, через советскую и до актуальной в работах Цая Гоцяна. Это переиспользование (re-use, популярный в настоящее время термин в западной науке) технологии изготовления, транспозиция из одной культурной парадигмы в другую демонстрирует разные возможности подобной технологии. Другой особенностью всех копий является использование коллективного метода работы – характерная черта масштабных работ современного Китая, а если смотреть на историю, то и не только современного. В случае Цай Гоцяна он превращается в именную скульптуру, но, по сути, над произведениями скульптора работает целая команда профессионалов, остающихся анонимными.

Список литературы

1. Rent collection conntriyard. Past and Present //Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966-76. / Ed. King R. Pp. 120-133.
2. Art and China's Revolution Edited by Melissa Chiu and Zheng Shengtian Asia Society, 2008.
3. Часть отзывов была опубликована и переведена на английский язык, доступна сейчас в онлайн-формате Appraisals of "Compound Where Rent Was Collected" // Chinese Literature No. 4, 1967, pp. 111-121. URL: http://www.morningsun.org/stages/rent_appraisals.html (Дата обращения 20.11.2019).
4. ART IN Turmail.
5. URL: https://www.nytimes.com/2008/02/22/arts/design/22cai.html (Дата обращения 20.11.2019).
6. Erickson.
7. URL: https://fadmagazine.com/2009/07/28/the-schirn-kunsthalle-will-show-the-chinese-sculptural-group-rent-collection-courtyard/ (Дата обращения 20.11.2019).
8. Gladston P. Contemporary Chinese Art: A Critical History, Hong Kong: Reaktion Books, 2014 pp.
9. Оригинал и повторение: Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока: Сборник статей. Ред.-сост. П.А.Куценков, М.А.Чегодаев М.: ГИИ, 2014.
10. Яичникова Е. Харальд Зееман, изобретатель кураторства. URL: http://os.colta.ru/art/projects/12100/details/15775/ (Дата обращения 20.11.2019).
11. Wu Hung Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West, I I.
12. Institute of International Visual Arts, 2001 p. 54.

13. Rent Collection Courtyard - Sculptures of Oppression and Revolt (Beijing: Foreign Languages Press, Beijing, 1968 URL: http://www.morningsun.org/stages/rent_courtyard_intro.html (Дата обращения 20.11.2019).
14. Cultural Revolution, Chapter 2; Expatriate Artist Updates Maoist Icon and Angers Old Guard, The New York Times, August 17, 2000.
15. We Must Revolutionize Our Thinking and Then Revolutionize Sculpture // Chinese Literature.
16. No. 4, 1967, pp. 97-110 URL: http://www.morningsun.org/stages/rent_sculptors.html (Дата обращения 20.11.2019).
17. Appraisals of "Compound Where Rent Was Collected" // Chinese Literature No. 4, 1967, pp. 111-121 http://www.morningsun.org/stages/rent_appraisals.html (Дата обращения 20.11.2019).
18. Rent Collection Courtyard: Sculptures of Oppression and Revolt, Beijing: Foreign Languages Press, 1968.



Рис. 1. Двор сборщика податей (фрагмент 1), глина, Сычуань, г. Даи. 1965 г.



Рис. 2. Двор сборщика податей (фрагмент 2), глина, Сычуань, г. Даи. 1965 г.



Рис. 3. Двор сборщика податей (фрагмент 3), глина, Сычуань, г. Даи. 1965 г.



Рис. 4. Двор сборщика податей (фрагмент 4), глина, Сычуань, г. Даи. 1965 г.



Рис. 5. Двор сборщика податей (фрагмент 5), глина, Сычуань, г. Даи. 1965 г.

Актуальные проблемы современного художественного стеклоделия Китая

Actual problems of modern art glassmaking in China

Сунь Цзиньчао
Аспирант кафедры «Художественное стекло»,
Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
917475239@qq.com

Бугровская Ангелина Сергеевна
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.
ledi-linsi@mail.ru

Jinchao Sun
Graduate student of the Art Glass Department of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
917475239@qq.com

Bugrovskaya Angelina Sergeevna
Candidate of art history,
Associate Professor of the Art glass Department of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
ledi-linsi@mail.ru

Аннотация: Статья посвящена современному художественному стеклоделию в Китае. Исследование этой темы в основном направлено на влияние традиции национальной культуры на развитие художественного китайского стеклоделия. Особое внимание уделяется специфике и отличительным чертам, присущим трактовке современных мировых тенденций стеклоделия в контексте современной культуры страны. Автор анализирует и изучает характеристики и технику стиля художественного выражения в стекле китайских художников.

Ключевые слова: художественное стеклоделие, дизайн, формообразование, школы, традиции, национальная культура, Китай.

Abstract: the Article is devoted to modern art glassmaking in China. Research on this topic is mainly focused on the influence of the national culture tradition on the development of Chinese glassmaking art. Special attention is paid to the specifics and distinctive features inherent in the interpretation of modern world trends in glassmaking in the context of modern culture of the country. The author analyzes and studies the characteristics and techniques of the style of artistic expression in glass by Chinese artists.

Keywords: art glassmaking, design, shaping, schools, traditions, national culture, China.

Китайское художественное стекло было включено в учебные дисциплины университетов Китая в 2001 году, благодаря чему на территории страны появилась специальность художника по стеклу и начали возникать студии. Этот материал, в контексте современных тенденций искусства, получил свое признание на территории Китая намного позднее, чем в других странах. Однако, за последние 20 лет китайское искусство стекла быстро развивалось. Постепенно сформировалась относительно гармоничная образовательная система, на основе которой были освоены и адаптированы под современное культурное пространство Китая профессиональные технологии художественного стеклоделия. На базе сформировавшейся системы образования прошли обучение несколько выпусков профессионалов.

Художники по стеклу сыграли свою роль в продвижении международного статуса китайского искусства. Но, условно говоря, на данном этапе развитие искусства стекла в Китае все еще претерпевает некоторые социально-культурные ограничения. В процессе встраивания студийного художественного стекла в современное художественное пространство Китая можно наблюдать определенное сопротивление устоявшейся системы искусств. Все еще формируется и само понимание людьми искусства стекла и рыночный спрос на него. Такой синтетичный жанр как искусство стеклоделия, работающий и с формой, и с пространством, графикой, цветом, фактурой, прозрачностью, в Китае испытывает серьезное влияние традиционной национальной культуры. Этот факт во многом определяет отличительные особенности художественного стеклоделия страны.

Исследование этой темы в основном направлено на изучение влияния китайской традиции и современной культуры, анализа характера и образной стилистики художественного выражения в стекле. В условиях быстрого экономического развития китайское стекольное искусство тесно связано с рынком и интегрируется с международными стандартами. Исходя из того, что на сегодняшний день искусство художественного стекла не достаточно популярно в Китае, стоит вопрос, как

продвигать произведения искусства из стекла среди широкой группы населения, популяризировать художественную культуру стекла позволив людям её более широкое освещение, вызывающее желание изучать художественное стекло и удовлетворять бытовые, духовные и эстетические потребности людей.

Китай - одна из древних мировых цивилизаций, имеющая долгую историю культурного накопления и наследования знаний. Появление стекла в Китае можно проследить до династии Западный Чжоу более 3100 лет назад. Хотя история появления стекла в древнем Китае долгая, из-за культурных особенностей менталитета китайской нации, не хватает полного понимания ценностной ориентации, основных концепций и функций стекла и технологии процесса, из-за чего стекло находится в медленно развивающемся состоянии в Китае. Очевидно, что это связанно с особенностями процесса исторического наследования и преемственности. Согласно историческим записям и культурным реликвиям, нетрудно увидеть, что развитие стекла в Китае - это в основном декоративные украшения, посуда и другие аксессуары, в то время как применение стекла в интерьере и архитектуре встречается редко, что также является причиной медленного развития технологии стекла в Китае. Хотя периоды, связанные с появлением иностранных изделий из стекла по Шелковому пути, как и время освоения новых технологий и создания изделий из стекла имитирующих нефритовые предметы, связаны с недолгим ростом национального стеклоделия, оно, однако не достигло состояния процветания.

Чтобы провести всестороннее исследование и дополнить знания о развитии китайского современного художественного стекла необходимо учитывать и такие междисциплинарные сведения анализ китайской истории и культуры предшествующих эпох, а также развитии современного общества. В настоящее время производство и развитие стекла в Китае существенно отличаются от прошлого. Производственные мощности и объемы экспорта стекла занимают одно из ведущих мест в мире, а технологии являются передовыми и более совершенными. Отмечаются выдающиеся достижения в производстве и применении архитектурного и промышленного стекла. Однако в сфере развития художественного стекла ощущается большой дефицит, а проектирование и применение современного художественного стекла все еще далеки от мировых стекольных стандартов. Хотя развитие китайского художественного стекла в последние 20 лет было достаточно быстрым, значительно возросли технологический и производственные уровни, все еще

есть много возможностей для улучшения восприятия и понимание важности значения художественного стекла широкой публикой в Китае. У большинства людей всё ещё нет четкого понимания различия между художественным и промышленным стеклом.

Необходимым видится, изучение развития и обновления китайского современного художественного стекла, его декоративных характеристик и значение стекольного искусства в современной общественной жизни и культуре. Исследование значения произведений художественного стекла и процессов новаторства в этой области, способствует обобщению опыта и популяризации стекольного искусства, улучшения представления о нём. Заглядывая в будущее, основываясь на текущем состоянии художественного стекла в Китае, можно отметить перспективность направления и большой потенциал развития стекольного искусства в области социально значимой архитектуры и декорирования общественных и частных интерьеров. Определение будущего направление развития, позволяет смело вводить новшества и изучать передовые технологии, позволяющие улучшить культурную систему художественного стекла в Китае. Рост художественного уровня произведений китайского стекольного искусства предоставляет новые разнообразные художественные возможности, что способствует социальной востребованности стеклоделия, принося, тем самым, пользу обществу.

С улучшением и развитием социальной экономики и культуры, стремлением людей к искусству и духовному росту, развитие художественного стекла в Китае вступило в новый период своего «потепления». В дополнение к исследованию творчества современных художников стекла, важно понимать, что развитие китайского стекольного искусства также неотделимо от культивирования новых сил, вовлечению молодого поколения. Создание курсов по художественному стеклу и художественных стекольных мастерских в колледжах и университетах является крупнейшей движущей силой развития и процветания художественного стекла в Китае в будущем.

С 1990-х годов известный художник Ван Цзяньчжун создал в Китае первую художественную студию по стеклу в Пекинской Академии изящных искусств Университета Цинхуа. Это событие стало отправной точкой, началом развития современного китайского художественного стекла. В учебных программах по художественному стеклу и курсах, разработанных Ван Цзяньчжуном и другими преподавателями, приведены

правила и рекомендации в области исследований и производства, сформированы определенная институцию в области преподавания и исследований. Поскольку сегодня в китайских колледжах и университетах последовательно создаются студии по производству стекла или смежные курсы, художественные произведения на основе стекла постепенно вошли в наше видение и в нашу жизнь. Путь культивирования талантов в колледжах и университетах Китая, несомненно, является потоком, который способствует будущему развитию китайского художественного стеклоделия и закладывает основу для развития профессиональных талантов художников-стекольщиков в будущем.

Первые мастерские художественного стекла в Китае стали колыбелью современного китайского авторского стеклоделия и необходимой базой для обучения высококлассных профессиональных художников. Знаменитый художник Ван Сяцзюнь, известный в Китае как «отец современного искусства стекла», стоял у истоков одной из первых студий на Тайвани. Совместно с известным художником Ян Хуэйшанем они создали на Тайване «Стеклянную студию», в которой впервые стал формироваться стиль китайского художественного стекла и стала одной из лучших в мире студий литья с применением техники потерянного воска. С их уникальными художественными талантами и настойчивыми исследованиями, творческим духом, слиянием традиционной китайской культуры, утонченностью и выражением китайских гуманистических идей и языка, в сочетании с широчайшими изобразительными возможностями художественного стекла, они создали много художественных работ из стекла высокого уровня и презентовали китайское художественное стекло на международной художественной сцене. Например, произведения Ван Сяцзюнь экспонировались в 1992 году в Японии (Токио, Осаке, Иокогаме, Кобе, Фукуоке, Такамацу и Ниигате). В 1996 стеклянная работа "Времена года" вошла в коллекцию Музея Виктории и Альберта в Англии. В 1997 году коллекция работ «Мирный интервал» экспонировались в Художественном музее Такаяма. Япония, включила Ван Сяцзюня, лауреата японской медали за культуру Фудзиту Цяопина и Чухули из США в число трех крупнейших мастеров стекла.

В 1999 году Ван Сяцзюнь был приглашен в Нью-Йорк, Париж и другие страны для проведения зарубежной гастрольной выставки "Happy". В 2009 году - персональную выставку в Moss Gallery, Нью-Йорк, США. В 2010 году его пригласили в Японию для открытия однолетней передвижной выставки «Daiqi Completed». В 2011 году выиграл международную премию Rotary Professional Achievement Golden Wheel Award.

В 2012 году - персональная выставка «Понимание» в Центре Триеннале в Милане, Италия. В 2012 году его пригласили выставить несколько работ в Лувр в Париже, Франция.

Произведения художественного стекла, разработанные в этих студиях, предоставляют больше возможностей для украшения повседневной жизни людей, что имеет важное значение для развития и расширения сферы применения китайского стеклоделия. Область применения современного художественного стекла существенно расширилась и улучшилась за последние 20 лет развития, но по-прежнему не хватает глубоких исследований в области теоретической культуры. Накопленные знания должны со временем меняться, помогая выборочно наследовать и продвигать традиции китайской культуры, а также сочетать современные ремесла и изобразительные формы для создания современных художественных изделий из стекла с культурными коннотациями, которые продвигаются временем. С развитием эпохи мультимедиа фрагментированные культуры стали разнообразными, и быстрое потребление мультимедиа культурного искусства повлияло на изучение истории художественного стекла. Соответствующие, систематические научно-исследовательские теоретические статьи и книги сравнительно немногочисленны. Многие ученые работают в области археологии, восстанавливая историческое мастерство и творческую мудрость, исследуя хронологические изменения и совершенствуя знание временных периодов истории древнего Китая до настоящего времени, разбираясь в развитии и влиянии художественного стекла в Китае. Это представляется необходимым и для развития и более полного понимания современного стеклоделия Китая и его истоков. Большинство современных китайских исследований в области художественного стекла – это технические учебники, академические и инновационные теоретические материалы которые не совершенны, и имеют много возможностей для дополнения.

Перспектива развития художественного стекла в значительной степени зависит от политической поддержки экономики и культуры. Без создания сильной и богатой экономической системы, хорошего культурного фона и государственной поддержки художественного стекла трудно добиться процветания. Удовлетворение этих условий будет способствовать развитию и инноваций в художественном стекле, формировать его независимую тенденцию развития. Широкое внедрение и применение художественного стекла будут естественным образом двигаться к диверсификации с учетом потребностей рынка и духовных стремлений людей, вдохновляя творческую страсть художников и продвигая инновации и развитие.

Список литературы

1. Чжао Инна. Архитектурно-художесвтенная и предметно-пространственная среда традиционного китайского жилища Сыхэюань: XIII-XIX вв.: Диссертация кандидата искусствоведения, М., 2012 —199 с.
2. Чжао Цзянлин. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения «Современное китайское художественное стеклоделие» Специальность: 17.00.04.Изобразительное, декоративно- прикладное искусство и архитектура. М., 2011 — 158 с.

Творческие симпозиумы и освоение традиционных и новейших технологий. Выставочная практика и арт-рынок начала XXI в.

Художественные и технологические эксперименты в дровяной печи на территории АХПК им. В.М. Васнецова

Artistic and technological experiments in a wood-burning stove on the territory of the Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov

Базлова Екатерина Анатольевна
Преподаватель композиции в АХПК им. Васнецова, филиал Московской художественно-промышленной академии им.С.Г. Строганова,
Член СХР, МСХ.

Андрианова Анна Владимировна
Реставратор керамики в ГИХЛ Музей-заповедник Абрамцево,
Член СХР, МСХ.

Филиппова Анна Александровна
Преподаватель спецдисциплин в МБУ ДО ДШИ №2 г. Хотьково,
Член СХР, МСХ.
anni-filipppova@yandex.ru

Bazlova Eketerina Anatolievna
Member of the Union of Artists of Russia and the Moscow Union of Artists,
Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, teacher.

Andrianova Anna Vladimirovna
member of the Union of Artists of Ryssia and the Moscow Union of Artists,
The Abrantsevo Museum-Reserve, 2-nd category art restorer of ceramics.

Filippova Anna Alexandrovna
member of Artists of Russia and the Moscow Union of Artists,
Children's Art school № 2 in Khotkovo, teacher.
anni-filipppova@yandex.ru

Аннотация: В статье описан опыт эксплуатации дровяной печи, находящейся на территории АХПК им. Васнецова, филиала ФГБОУ ВО МГХПА им.С.Г.Строганова. Описаны некоторые технологические возможности печи и результаты обжигов, проведённых за период с 2015 до 2019 года.

Ключевые слова: керамика, дровяной обжиг, дровяная печь.

Abstract: The article describes the experience of operating a wood-burning stove on the territory of the Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, a branch of the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy). Some technological capabities of the furnace and the results of firing carried out of the period from 2015 to 2019 are described.

Keywords: ceramic, wood-burning stove, wood firing.

1. Дровяные обжиги в абрамцевской печи.
- Печь.
- Участники
- Формат работы
- Проблематика изучения теоретического материала и процесса топки

1. Традиционные и новейшие технологии как способ создания художественного произведения.
- Старые и новые технологии.
- Возможности технологий.

2. Художественные и технологические эксперименты в дровяной печи на территории АХПК им. В.М. Васнецова.
- Удлинённый политой.
- Восстановительный обжиг.
- Восстановительный обжиг по методу П.К.Ваулина.
- Брак—не брак.

В 2014 году благодаря руководителю Абрамцевского художественно-промышленного колледжа им. В.М. Васнецова Евгению Юрьевичу Леонову был построен горн обратного огня. Печь имеет объём около 1 кубического метра, топится двумя параллельными топками. С этого момента появилась возможность в проведении регулярных дровяных обжигов. Тогда же сформировался основной состав участников, который осуществлял строительство печи и дальнейшее нарабатывание опыта в этой сфере. Основной состав группы, которая за последние пять лет активно экспериментирует с возможностями дровяной печи: Базлова Е.А., Бабодей И.А., Филиппова А.А., Андрианова А.В., Лехова Л.Л. К этому основному составу всегда подключаются студенты колледжа (обжигаются курсовые и дипломные работы), керамисты профессионалы и учащиеся керамических студий. Обжиги проводятся ежегодно с начала мая по конец сентября.

Печь дает большой спектр возможностей в температурном диапазоне до 1200 градусов. Основные цели – получение художественной керамики, шлифование методов обжига, передача профессионального опыта. В зависимости от выбранного желаемого эффекта, проводится предварительное планирование графика и режима обжига. Перед началом каждого

обжига проводится обсуждение и корректировка метода работы в зависимости от объема загруженных работ и погодных условий.

Постройка печи с большим объёмом камеры не только явилась толчком для изучения абсолютного нового для нас процесса, но и предоставила возможность экспериментировать с размером работ. Вопросы методики топки дровяной печи и процессов, происходящих внутри, мало описаны в литературе. К концу 1990-х годов система обучения художника-керамиста в России максимально отодвинула художника от живого процесса обжига. Методика дровяных обжигов стала низкотехнологичным и устаревшим процессом. Ко второй половине двадцатого века особенностям дровяного обжига, процессам, происходящим в нем, и системе топки в учебниках по технологии керамики отведена, в лучшем случае, страница. Углубленное изучение литературы по вопросу дровяных обжигов, поиск грамотного и понятного описания технологии топки дровяной печи приводит к периоду между 1889 и 1925 годом – период максимально объема публикаций. После 1925 года внимание технологов сосредотачивается на замене дровяных печей газовыми, а затем практически полностью электрическими. «Производство художественных керамических изделий» С.А. Разумовского 1951 года издания самое доходчивое описание цикла технологических процессов, необходимых в дровяном обжиге. Методическая литература 1980-х годов издания, по которым нас обучали, вообще не содержит информации по этому вопросу. Исключение составляет один абзац о процессе восстановления.

Старая технология или новейшая технология – так ли это важно для получения художественного объекта? Как правило, совершенствование процесса служит для получения прогнозируемых результатов в тираже. По нашему мнению, такие требования можно предъявлять к ремесленной и бытовой керамике. Керамика для быта и керамика для любования могут ставить две разные задачи: керамика ремесла - это достижение наивысшего качества в технологии, а изокерамика имеет целью достижение художественной образности в материале. Для выставочных работ может быть достаточно архаичного метода топки, каким и является дровяной обжиг. Нарушение технологии, приводит к так называемому браку. Но технологический брак может быть интересным в художественно-образном отношении и являться мощным средством выразительности. Выяснив, какие возможности даёт печь, можно получать задуманное. Каждая печь имеет свои возможности.

Построенная нами печь предоставляет возможность проводить несколько видов обжига: утельный, окислительный политой обжиг, углеродный восстановительный обжиг, хлорный восстановительный обжиг. В каждом процессе есть свои неповторимые возможности работы с материалом.

Утельный обжиг в нашей печи может дать колористический разбег в цвете черепка. Глиняная поверхность приобретает общий холодный тон, которого невозможно добиться никаким иным способом. А так же в зависимости от состава среды, восстановительной или окислительной, цвета могут меняться от серо-охристых до коричневых. Получение того или иного оттенка будет зависеть от состава глинистой массы. Этот разбег может быть неоднородным, что выглядит живописно.

Политой обжиг проводится в окислительной среде. Особенность среды в том, что большая часть горения происходит при избытке кислорода. Благодаря изменению цвета черепка колорит произведения, живописно декорированного цветными глазурями, собирается в гармоничную цветовую палитру.

Восстановительный обжиг – это иная, в отличие от окислительного обжига, среда. Восстановление – это процесс, в котором металлические окиси превращаются в металлы. Металлы, восстановившиеся в обжиге, приобретают особое свойство – больше не сцепляться с кислородом. Они становятся очень прочными и не чувствительными к атмосферным влияниям. Ключевое значение имеет среда, создаваемая в процессе топки. Восстановительный огонь отличается обилием горючих газов и копоти при небольшом содержании или отсутствии кислорода, т.е. в процессе горения кислород полностью выгорает. Саму восстановительную среду в камере печи также можно создать несколькими методами. Про восстановление стоит отметить, что оно происходит при разной температуре, в зависимости от температуры начала плавления глазури. Таким образом, можно добиваться живописных поверхностей с частично восстановленными областями.

В начале мы использовали способ восстановления, описанный керамистом и технологом Строгановского училища Г.Н. Монаховымв начале XX века, который заключается в переводе металлов из оксидов в металлы благодаря углеродной реакции. В процессе глазурного обжига на стадии остывания, снижения температуры, – нужно забросить в печь восстановитель. Главное в этом случае не дать кислороду поступать в камеру. Такой процесс производить довольно непросто, при отсутствии опыта сложно точно уловить температуру восстановления. При запаковке печи температура снова начинает расти вверх, и происходит обратная реакция. В этом случае восстановления выглядит глухим, не сияющим.

С 2016 года наша инициативная группа начала использовать другой способ восстановления, описанный технологом Абрамцевской гончарной мастерской П.К. Ваулиным. Способ заключается в использовании хлористых соединений. В этом случае хлористо-водородный газ, образовавшийся в результате воздействия температуры, восстанавливает до металла

находящиеся в глазури красящие оксиды, или осаждается на специально подготовленной для этого поверхности. Этот метод заключается в повторном нагревания уже готовых изделий до температуры восстановления 600-700 градусов. Для этого варианта Петр Кузьмич предлагал восстановитель закладывать в печь сразу, до обжига, предваряя загрузку. П.К. Ваулин рекомендовал использовать капсюля, мы их не используем. При использовании этого метода очень важно точно поймать температуру, при которой происходит восстановление выбранной глазури. Тогда результат будет удовлетворительным. В этом случае у нас получается сияющие, яркие цвета восстановившихся глазурей..

Кроме описанных эффектов на керамических поверхностях, есть множество других. В публикациях о дровяных обжигах прошлого века они признаются браком. Наша творческая группа признаёт эти эффекты художественно-образными. Это восстановление свинца – серый налёт на глазурях и на белой эмали; заплавление копоти под слой глазури; почернение медносодержащих глазурей, положенных толстым слоем без подкладки белой эмали; заматовевшая поверхность глазурей; тусклость палитры боросодержащих глазурей; непредсказуемое восстановление поверхностей, на которые нанесён хлорид серебра; розоватость всех поверхностей, когда обжиг проходит с участием нашатыря и медянки; неравномерность восстановления на поверхности одного изделия. Все эти эффекты были получены нами, на нашей керамике в процессе практического изучения технологии дровяного обжига.

Освоение традиционных исторических технологий обжига позволяет нам расширить спектр используемых художественных приемов. В каком-то смысле технология дровяного обжига сегодня может выступать в роли новейшей технологии в нашей стране, потому что отсутствовала как вид на протяжении нескольких десятилетий. Дровяной обжиг – способ создания художественных работ. Анализ получаемых эффектов на произведении каждый художник производит, исходя из своих требований, именно поэтому нужно не только сразу задумывать работу под дровяной обжиг, но и важно участвовать в топке печи. Это дает правильное понимание взаимосвязи между режимом обжига и получаемой керамической поверхностью. Зачастую не участие в топке дровяной печи вызывает непонимание полученного результата. Топка нашей дровяной печи – групповая работа. Это во многом роднит с традициями средневековья и свидетельствует о том, что самые архаичные техники в изобразительных и пластических искусствах никогда не устаревают. По прошествии определенного витка времени старые технологии приобретают эффект новизны. Для понявших и освоивших процессы обжигов керамики становятся живыми предметы в музеях. Выразительная ценность шедевров керамики Шумера, Древней Греции и Мавритании вызывает еще большее восхищение, а

результаты совместного труда художника Михаила Врубеля и технолога Петра Ваулина получают новое осмысление и понимание.

По просьбам коллег, к конференции в Академии художеств, прошедшей в марте 2018 года, мы написали сообщение о технологии дровяного обжига и эффектах, получаемых на керамических поверхностях. В октябре 2019 года наша статья в доработанном виде была опубликована в третьем номере журнала «Архитектурная керамика мира», который теперь издается в Санкт Петербурге.

Список литературы

1. Грум-Гжимайло В.Е. проф. Пламенные печи. – М., 1925.

2. Егоров М.В., Соловьев А.В. Цветные глазури и эмали. – М., 1931.

3. Разумовский С.А. Производство художественных керамических изделий. – М., 1951.

4.Селезнев В.И. Производство и украшение керамических глиняных изделий в настоящем и прошлом (керамика). – СПб., 1894.

5. Филиппов А.В. Керамика. Восстановительный огонь и глазури с металлическими отблесками. – М., 1907.

6. Ваулин П.К. Как получаются радужные металлические люстры // Керамическое обозрение. Специальный журнал глиняного, известкового, стеклянного, цементного, фарфорового и соприкасающихся с ними производств. Николаев. 1904. № 14. с.249-251.

7. Егорова А.А. Керамика «раку»? японская традиция интерпретации западных мастеров XX века /Государственный Эрмитаж. URL: https://www.tea-terra.ru/2017/07/30/29576/ (дата обращения 17.11.2020).



Рис. 1. Горн обратного огня. Восстановительный обжиг. Эффекты глазури



Рис. 2. Дровяная печь в Хотьково. Горн обратного огня

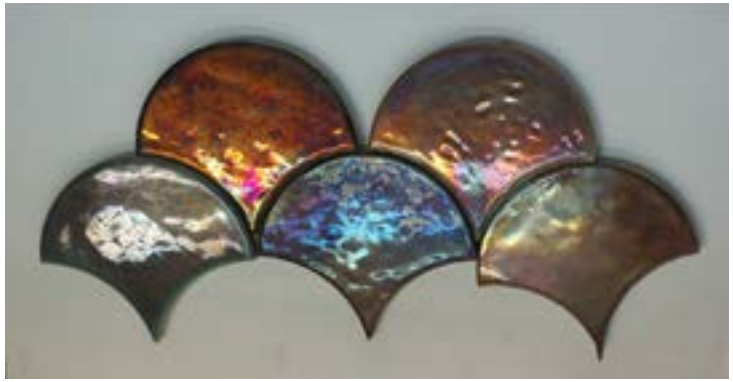


Рис. 3. Образцы восстановленных глазурей



Рис. 4. Горн обратного огня. Восстановительный обжиг. Хотьково



Рис. 5. Е. Базлова. Январский закат. Фрагмент композиции. Дровяная печь. Хотьково, Московскаая область, 2014



Рис. 6. Горн обратного огня. Восстановительный обжиг. Работы до и после обжига



Рис. 7. И. Бабодей. Конь. Дровяная печь. Хотьково, Московскаая область, 2017



Рис. 8. Пример работ из печи 4. 06.2017. Хотьково



Рис. 9. Глазури из разных обжигов

Эстетические свойства высокотемпературных обжигов в современной художественной керамике

Aesthetic characteristics of high-temperature firing in modern art ceramics

Воронова Мария Викторовна
Кандидат искусствоведения, Доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского Государственного института искусств им. Д. Хворостовского г. Красноярск.
gloria-nikita@mail.ru

Voronova Maria Viktorovna
PhD in Art Studies, assistant professor of the Department of Social and Humanitarian Sciences and Art History, Siberian state Institute of arts named after Dmitry Hvorostovsky.
gloria-nikita@mail.ru

Аннотация: В статье рассматриваются типы высокотемпературных обжигов керамики (дровяные, газовые, электрические), их эстетические особенности. Аналлизируются колористические и фактурные решения в работах зарубежных и отечественных авторов.

Ключевые слова: дровяной обжиг; газовый обжиг; высокотемпературный обжиг; зольные глазури; цвет в художественной керамике.

Abstract: The article discusses types of high temperature firings of ceramics (wood, gas and electric), it's esthetic peculiarities. Coloristic and textural characteristics there are analyzed in works of foreign and Russian authors.

Keywords: wood firing; gas firing; high temperature firing; ash glaze; color in art ceramics.

Выставочные проекты в мировом художественном пространстве последних лет однозначно свидетельствует о нарастающем интересе к использованию в художественной керамике высокотемпературных обжигов. Это создает необходимость анализа тенденции, ее составляющих и перспектив.

Не смотря на то, что дровяной обжиг является одним из самых древних способов придать прочность керамическому изделию его художественные, эстетические особенности были переосмыслены относительно недавно. Истоки современного интереса, вероятно, следует искать в Японии и традиционной японской керамике. Философия японской керамики связанная с особенным отношением к фактуре и цвету материала нашла

отклик и в сердцах художников других стран. И не смотря на то, что в России мнение об эстетической ценности явления пока не однозначно, интерес к нему в среде профессионалов достаточно высок. При современном многообразии выбора глазурей и других видов декоративных покрытий целый ряд заметных мастеров отказывается от открытого цвета в керамике, предпочитая сложные, сближенные оттенки, выявление фактур, трансформацию формы, которые дают высокотемпературные обжиги.

Связано ли это с интересом к культуре Японии и принятием эстетики красоты бедности – ваби-саби или же это усталость от цвета, его многообразия и активного энергетического начала в современном мире? Что заставляет керамистов со всего мира ехать в Японию или другие страны, в места где есть возможность несколько дней в сложных бытовых условиях, бессонными ночами проводить обжиги в дровяных печах? Почему магия огня и пепла манит к себе тех, кто однажды попробовал дровяные обжиги снова и снова?

В любом случае, выявление такого направления требует обозначения основных выразительных качеств, персоналий и перспектив развития.

Добиться высокой температуры (1300 градусов и выше) при обжиге художественной керамики можно тремя основными способами. 1. Самый простой в современных условиях, это электрический обжиг. Он предсказуем, стабилен, сочетание с глиняными массами и глазурями подходящей термостойкости дают устойчивые результаты соответствующие заявленным характеристикам материалов. С одной стороны это хорошо, поскольку обеспечивает производство серийных изделий, не требует повышенных энергозатрат, а художественные возможности высокотемпературных глазурей на сегодняшний день таковы, что можно добиться практически любых эффектов или их имитации. С другой стороны, из-за своей стабильности электрический обжиг практически не оставляет места для творческого эксперимента и приятных открытий от неожиданных эффектов. Разумеется, в электрической печи может случиться неравномерный обжиг или незапланированное взаимодействие несовместимых материалов, но это скорее исключение, подтверждающее правило и воспринимается профессиональным мастером скорее как брак.

2. Газовый обжиг. Часто используется при работе в технике раку, позволяет работать с восстановительными обжигами и другими возможностями материала связанными с термоударами – нэйкед раку, обвара и пр. Но если рассматривать газовый обжиг как высокотемпературный, то доведение его до температуры 1300 градусов и выше требует определенных навыков и знаний (степени давления в газовом баллоне, циркуляции

воздуха в камере, скорости набора температуры и пр.). То есть, знаний технического и технологического характера и даже наличие этого знания не гарантирует стабильного результата и желаемого декоративного эффекта. Возможно закипание глазури, неравномерный обжиг, непредсказуемое восстановление и пр. И все же, учитывая все сложности при выборе между электрическим и газовым обжигами, профессионалы отдают предпочтение последнему за его «живость», возможности эффектов и в том числе за диапазон колористических возможностей.

3. Но все же самым интересным с точки зрения разнообразия художественных эффектов считается обжиг дровяной. Не смотря на трудности связанные с его проведением (постоянное дежурство у печей в течение нескольких суток, в процессе набора температуры до желаемой высоты, энергетические и материальные затраты и пр.) он покорил сердца многих художников керамики как в мире, так и в нашей стране.

Самым известным апологетом высокотемпературных обжигов в дровяной печи ноборигама в нашей стране является команда Международного симпозиума высокого огня в Гаврилов -Яме [1]. Идеолог проекта – художник и куратор Татьяна Пунанс и привлекаемые ею профессионалы из разных стран мира прививают эту технику на нашу почву, популяризируя ее среди мастеров и повышая профессиональный уровень отечественных художников.

Итак, какие же художественные возможности высокотемпературного дровяного обжига вызывают такой интерес в профессиональной среде.

Прежде всего, как я уже упоминала, это отсутствие ярко выраженного цвета. Температура «убивает» практически любые яркие цвета глазурей, оставляя сложные цветовые сочетания сближенных оттенков в диапазоне от белого до оттенков коричневого и черного. Поскольку для таких обжигов используется преимущественно беложгущаяся глина (из-за ее термостойкости), то эффекты выявления цвета глазури на светлой поверхности срабатывают на определенной температуре, но при этом активно проявляет себя и сам черепок. Происходит самоглазурование поверхности черепка при помощи пепла от сгораемых дров, пролетающего сквозь камеру печи и оседающего на изделиях. Этот процесс зависит от многих факторов (включая породу дерева для дров), которых я не буду подробно касаться в данной статье. Но эстетическая суть вопроса заключается в том, что поверхность керамики становится богато нюансированной по цвету, степени блеска и нюансов фактуры. Работы таких мастеров как Akira Satake [2], Jeremy Wallace [3], Bruce Dehnert [4], Jane Samuel [5] и других демонстрируют диапазон развития цвета черепка и глазури после дровяного обжига. При кажущейся простоте оттенки коричневого, бежевого и белого дают столь благородные сочетания, что предмет выглядит

драгоценным объектом. Огонь, печь и художник по сути своей являются здесь полноправными соавторами произведения, поскольку именно воздействие огня дало этот неповторимый эффект.

Схожими выразительными качествами обладают и так называемые зольные глазури. При смешивании шликера и золы (возможно добавление полевого шпата и других плавней) получается глазурь, проявляющая свои выразительные качества только при высокотемпературном обжиге. От таких глазурей не стоит ждать яркого цвета или безупречной глянцевой поверхности. Они дают все тот же художественный эффект о котором шла речь выше – оттенки цвета в диапазоне землистых и глиняных оттенков с вкраплениями темных пятнышек и неравномерным глянцем.

Для еще большего усиления эффекта во время обжига в печь некоторыми художниками практикуется добавление органики (отрубей, опилок), вдувание ее на определенной температуре может добавить ряби поверхности и способствовать большему выявлению фактуры.

Эти или схожие техники обжигов известны с древнейших времен, но использование ее в художественных, а не в утилитарных целях дает художникам возможности выйти на новый уровень понимания природы керамики. Керамики не как утилитарного, но художественного объекта, во многом стихийного, эмоционального, непредсказуемого. Выход из декоративного понимания произведения на уровень высокого искусства.

Красота бедности (ваби-саби) или сознательный отказ от богатств цвета в современной художественной керамике это своеобразный способ «очистить палитру», перезагрузить давно известные техники и эффекты для нового философского осмысления формы и предмета. Не случайно ведь и техника обжига, называемая сегодня у нас в стране «раку» и берущая свое начало в культуре средневековой Японии также сосредоточила свое внимание на ограниченном диапазоне выразительных средств и области применения. Декорирование чаш для чайной церемонии, связь с философией этого обряда, все это позволяет произведениям быть интересными и актуальными сегодня, вызывать многочисленные интерпретации и адаптации к локальным реалиям.

С ограничениями высокотемпературных обжигов также связаны аспекты работы художника, касающиеся построения формы произведения. Экстремальные температуры, опасность повреждения дровами и редкость возможности таких обжигов заставляют ответственно подойти к процессу. Неубедительные в своей тектонике, излишне тонкие или с элементами активно выходящими в пространство работы не переживают такие обжиги. Что приводит к известной грубоватости, но основательности, брутальной

ясности формообразования. И даже если речь идет о функциональном предмете – посуде, такой обжиг облагораживает, углубляет характеристики объекта. Делает его не просто чашкой или чайником, но предметом прошедшим экстремальные температуры, уцелевшим, обогащенным историей и энергией печи, хранящим в себе вековые традиции японских мастеров и философии чайной церемонии. И даже если автор не закладывал в него подобного смысла, предмет содержит в себе опыт сложного технологического процесса и представляется (пусть даже субъективно автору) более ценным с художественной точки зрения.

Конечно, говорить, что данный вид обжига абсолютно хорош и подходит для решения всех художественных задач, нельзя. Важно понимать, что достижение результата в данном случае не главное, в большей мере важен сам процесс. Взаимодействие с огнем, с печью как с живым организмом, работа в команде единомышленников (поскольку осуществлять такой обжиг в одиночку практически не возможно) превращает его в ритуал родства со стихией. Возможно, в том числе и поэтому симпозиумы высокого огня привлекают к себе повышенное внимание ценителей.

Обращаясь к вопросу об основных представителях данного направления в керамическом мире невозможно перечислить все имена и явления. На сегодняшний день можно с уверенностью говорить о лидерстве и авторитете японской школы, в середине XX века такие мастера как Яги Кадзуо заложили основы обновления керамики в современном искусстве. Сменив ракурс внимания с функциональности на самостоятельное значение материала, его эстетические и фактурные свойства.

Много мастеров работающих с дровяными обжигами в Европе – во Франции и Испании. Большое количество симпозиумов и фестивалей, керамических маркетов и профессиональных ассоциаций делает художественную жизнь насыщенной, создает возможности для профессионального обмена знаниями и, в конечном счете, повышению художественного уровня произведений. К сожалению, в отечественных условиях подобного рода событий пока очень мало, но ситуация постепенно улучшается. Появление тематических научных конференций, семинаров, симпозиумов, информационных источников, творческих встреч и мастер-классов, деятельность подвижников настоящей высокой керамики, появление большого количества керамических мастерских (пусть и пока разного художественного уровня) способствует развитию керамики в нашей стране в целом и интересу к высокотемпературным обжигам в частности. Количество мероприятий переходит в качество настоящих больших событий. И данная конференция, безусловно, является одним из важных звеньев цепи в данном процессе.

Список литературы

1. URL: https://www.facebook.com/groups/noborigama/ (дата обращения 7.11.2019).
2. URL: https://akirasatake.com (дата обращения 17.11.2019).
3. URL: https://jeremywallaceceramics.com/home.html (дата обращения 17.11.2019).
4. URL: https://brucedehnert.blogspot.com/2012/ (дата обращения 17.11.2019).
5. URL: http://www.js-ceramics.co.uk/about/ (дата обращения 17.11.2019).



Рис. 1. Akira Satake. Чайник. Каменная масса, зола, глазури шино, дровяной обжиг



Рис. 1. Akira Satake. Скульптура-ваза для одного цветка. Каменная масса, зола, дровяной обжиг



Рис. 3. Akira Satake. Скульптура-ваза для 1 цветка. Каменная масса, зола, дровяной обжиг



Рис. 4. Jeremy Wallace. Блюдо. Каменная масса, дровяной обжиг



Рис. 5. Bruce Dehnert. Чаши. Фарфор, глазури, дровяной обжиг



Рис. 6. Jane Samuel. Каменная масса, фарфор. Газовый высокотемпературный обжиг

Художественные возможности высокотемпературного дровяного обжига

Artistic possibilities of high-temperature wood-firing kiln

Данилюк Ярослава Игоревна
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кафедра художественного образования и декоративного искусства, Санкт-Петербург.
jayroslava@inbox.ru

Yaroslava Igorevna Danilyuk
Herzen state pedagogical University, Department of art education and decorative arts, Saint Petersburg.
jayroslava@inbox.ru

Аннотация: Дровяные печи высокого огня древнейший инструмент для производства керамики. С середины XX века, старинная технология привлекает своими возможностями художников-керамистов Европы. В России в начале XXI-го века, в связи с ростом интереса к традиционным ремёслам и технологиям набирает популярность этот вид декорирования керамики. В 2014 году на базе керамического производства «Сады Аурики» в Ярославской области, в городе Гаврилов-Ям художниками из России (Москвы, Санкт-Петербурга) и Франции построена печь нобори-гама. В статье, на примере художественных работ участников третьего международного симпозиума высокого огня в городе Гаврилов-Ям, рассматриваются декоративные возможности обжига художественной керамики в печи нобори-гама.

Ключевые слова: Художественная керамика, способы обжига художественной керамики, симпозиум, высокий дровяной обжиг, печи типа «нобори-гама», японская керамика, российская керамика, Гаврилов-Ям, Ярославская область.

Abstract: The article is devoted to firing ceramics in a high-temperature wood-burning kiln and its decorative possibilities.

The material discusses the experience of such firing in a kiln built by the teachers and students of Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design and Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry. The author analyzes of the results was carried out on the examples of the works of the participants of the international symposium of high temperature woodfiring kiln in 2017 in Gavrilov-Yam. The author studied and described how the nobori-Gama type kiln works, as well as described the resulting decorative effects.

Keywords: Ceramics, history of ceramics, high-temperature firing, anagama, nobori-gama, decorative ceramics, Gavrilov-Yam, Saint Petersburg

Stieglitz State Academy of Art and Design, Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry, Department of Artistic Ceramics and Glass, international symposium.

Художественная керамика многогранна и разнообразна в своих декоративных возможностях. Существующие технологии производства позволяют воплотить самые невероятные творческие идеи автора, а, иногда, вдохновляют и помогают шагнуть за пределы привычных рамок. Принципиально важна для керамики стихия огня. Только с момента обуздания пламени в полной мере появился этот вид прикладного искусства. Первые ямные обжиги делали вещи пригодными для использования, но недостаточно прочными. С течением времени и развитием цивилизации появились более сложные конструкции для обжига – печи, с их появлением началась история нового материала – керамики. В наши дни существует несколько способов обжига керамики: электрические, газовые и дровяные печи. У каждого способов свои особенности, как технологические, так и выразительные. Электрический обжиг проводится в условиях студии, в электрической муфельной печи. У муфельной электрической печи нет топки и трубы, есть только камера. Влиять на процесс автор никак не может, обжиг идёт по заданной программе, среда в печи окислительная. Газовый обжиг проводиться с применением природного газа или пропана. Благодаря наличию открытого огня и трубы, возможно изменять среду в печи с окислительной на восстановительную и проводить содовые или соляные обжиги. Дровяной обжиг самый трудоёмкий, требует большого опыта. В процессе обжига необходимо постоянно контролировать огонь и температуру в печи. Конструкция дровяной печи предусматривает топку, камеру и трубу. В дровяной печи потоки огня проходят через обжиговые камеры и несут с собой продукты сгорания дров. Эта зола, оседая на стенках изделий, спекаясь с поверхностью черепка, оставляет разнообразные неповторимые следы. При этом, попадая на черепок, зола остекловывается и образует слой глазури, придающий изделию особый декоративный эффект.

Данная статья имеет целью осветить возможности, предоставляемые художникам дровяной печью типа нобори-гама, проиллюстрировать эти возможности конкретными примерами.

Печи нобори-гама – традиционный для Японии инструмент обжига и весьма распространены. С середины V века н. э., развивая ямную однокамерную печь прямого огня ана-гама, японские гончары получили в своё распоряжение печи типа нобори-гама. Характерная особенность нового типа печи в наличии нескольких камер: топки, и раздельных для утельных и политых изделий. По мнению исследователя Р.А. Ксенофонтовой, конструкция печи была полностью наземная, многокамерная. Обычно

располагалась ступенями по склону холма; каждая отдельная камера – квадратная в плане. Температура при обжиге могла достигать 1300øС. [1]. Каждая камера может иметь дополнительную топку, это даёт возможность регулировать температуру в процессе обжига и получать разные декоративные эффекты. В начале XXI века, в связи с ростом интереса к традиционным ремёслам, высокотемпературные дровяные обжиги стали популярны и в России. В 2014 году печь типа нобори-гама была построена на базе керамического производства «Сады Аурики» в Ярославской области, в городе Гаврилов-Ям. Первую и пока единственную в России профессиональную печь для обжига керамики такого типа назвали "Валентина Гавриловна". (рис.1, 2) Организаторы проекта: команда компании ООО ПО "Сады Аурики"; Дмитрий Ильинский, преподаватель СПбГХПА им. А.Л. Штиглица, кафедра художественной керамики и стекла; Виктор Николаев, преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова, кафедра художественной керамики. Автор конструкции печи Клод Оссаж (Claude Aussage), Франция. В строительстве принимали участие студенты кафедры художественной керамики и стекла СПбГХПА им. А.Л. Штиглица и кафедры художественной керамики МГХПА им. С.Г. Строганова.

В 2017 году на базе проекта в Гавриловом-Яме был организован уже третий международный симпозиум высокого огня. В мероприятии приняли участие художники из России (6 человек), Японии (2), Беларуси (1), Молдовы (1), Голландии (1), Турции (1), Индии (1), Франции (1), Украины (1); всего пятнадцать художников-керамистов. Арт-директором Международного керамического симпозиума высокого огня в Гаврилов – Яме стала художник-керамист, куратор музея-заповедника «Царицыно» Татьяна Пунанс. Благодаря такой продуктивной и популярной форме общения между специалистами, как симпозиум, была возможность полного погружения в тему дровяного обжига и неформального обмена опытом с коллегами. Состав участников симпозиума был уникальным. В команде были представители разных стран. Японские керамисты Харуюки Мацумото и Такао Кано имеющие большой опыт работы с печами разного типа, в том числе, нобори-гама, делились с коллегами своим опытом. Обслуживание нобори-гамы большой труд, загрузка печи требует большого опыта, а протапливание проводится в течение нескольких суток. Итогом симпозиума стала выставка керамики, публике были представлены результаты союза обжиговой дровяной печи и художника.

На примере некоторых работ, выполненных на третьем международном симпозиуме высокого огня в Гавриловом-Яме (2017 г.), рассмотрим подробнее декоративные возможности высокотемпературного обжига в дровяной печи.

Работа с печами такого типа позволяет получить необычные декоративные эффекты. В отличие от электрической печи, в которой художник может изменять только температурный режим обжига, в печи «Валентина» из Ярославской области, о которой идёт речь в этой статье, имеется топка и две камеры для изделий. Рассмотрим последовательно каждую камеру.

Топка используется для загрузки дров, в ней начинается горение, огонь постепенно прогревает печь. Дрова, оказываясь в печи, сгорают, образуя в топке большое количество золы. Прямой огонь и зола активно воздействуют на изделия, размещённые в топке. Если автору необходимы темные тона, шершавые поверхности, активная фактура, то работу помещают в конце топки на входе в первую камеру (ил. 2). В печи огонь активно двигается сквозь пространства между обжигаемыми изделиями. От того как загружены, скомпонованы работы зависит скорость движения огня и в итоге процесс обжига и его результат. Во второй камере тоже достигается температура 1300°С, при помощи дополнительных топок по бокам камеры регулируют температуру и степень зольных эффектов. В неё были загружены изделия из фарфоровой массы и изделия, покрытые зольными глазурями. Зольные, так называемые сырые, не фриттованные глазури особенно хорошо проявляют свои декоративные качества в условиях высокого дровяного обжига.

Теперь рассмотрим работы, выполненные участниками симпозиума. Серия гончарных пиал из фарфора (рис.3, 3а) автора Харуюки Мацумото, Япония, пример изделий, побывавших во второй камере нобори-гамы. Все чаши выполнены на гончарном станке, разного размера и пропорций. Условия высокого дровяного обжига позволили обжечь изделия на необходимую для фарфора высокую температуру (1300°С). В камере печи неоднородная температура и среда, что дало разницу в эффектах, в зависимости от местоположения изделия в печи. Некоторые пиалы, благодаря редукции (восстановлению), приобрели красноватый оттенок, где-то – это полоса по краю, где-то только один бок. Также на этих образцах есть зольный эффект, крапинки от осевших частичек золы – это придаёт работе тонкую живописность и трепетность. Представленная работа Евгения Одиноченко, Белоруссия (рис 4), составлена из четырёх частей. Части целого находились в разных местах печи. Две (база и третья часть) – в первой камере, где активна работа огня и золы, две оставшиеся – во второй камере, более защищенной от действия прямого огня, с более высокой температурой. В первом случае языки пламени касались черепка и придали ему тёмно-коричневый цвет, в другом – поверхность керамики светлая с небольшим количеством темно-красных пятен. Декор нанесён глинами разных цветов. Благодаря высокой температуре и движению живого пламени, ангобы

приобрели блеск и нюансы в цвете. Спонтанность декора подчёркивает строгость форм. Автор Сарбан Чанахири, Индия (рис.5), использовал готовую высокотемпературную бесцветную глазурь и зольную глазурь. На высокой температуре зольная глазурь соединилась с бесцветной и потекла по вертикальной поверхности – керамические объёмы приобрели вид плавящихся глыб. Во второй композиции глазурь нанесена только частично, черепок без глазури покрыт спонтанными красными всполохами редукции, верх – зольной глазурью. Миски, в которых покоятся «куличики», покрыты бесцветной глазурью, не глазурована только ножка. Неглазурованный черепок выглядит сухим, белая огнеупорная шамотированная масса без глазури и окислов напоминает подрумяненную корку хлеба, этот эффект использует автор сознательно – композиция представляет собой серию мисок с как-бы тающим десертом. Работа японского художника Такао Кано (рис. 6) создана по мотивам древних восточных ритуальных фигурок. В данном случае несколько слоёв зольных глазурей, положенных друг на друга, создают архаичную фактуру. Скульптура покрыта красно-коричневыми и белыми пятнами, это смесь глазури, созданной из красножгущихся низкотемпературных глин, полевого шпата и каолина. Эффект был, безусловно, запланирован, но степень потёчности и взаимодействия глазурей предугадать невозможно, таким образом, и в этой работе, как и в предыдущих, нобори-гама и художник являются соавторами. Обратим внимание на скульптуру, изображающую молодого человека, автор – Елена Краснова, Россия, Красноярск (рис.7). Елене было интересно получить экспрессивную, яркую поверхность, для этого предмет был размещён в топке, на входе в первую камеру, там располагают только массивные, толстостенные работы, так как есть вероятность заваливания дровами. Пламя попадающих в раскалённую топку дров и скорость огня произвели на свет нерукотворную уникальную поверхность. Скульптура во время обжига приобрела удивительный цвет и фактуру, видны пятна от золы и огня. Поверхность напоминает камень. Нерукотворность и брутальность поверхности усиливает образ древнего воина. Композиция из трёх напольных ваз автора Ярославы Данилюк, Санкт-Петербург (рис.8). Вазы задуманы как соединение импровизационной спонтанности и чёткой конструкции – свободно слепленные из жгута формы деформированы вставками. Обратим внимание на рельеф вставок. Поверхности мягко подчёркнуты следами воздействия высокотемпературного пламени, выявляющего контраст высот и изменение фактуры. Скульптура московской керамистки Ирины Бабодей, Москва. Монументальность и ясность форм отсылает зрителя к народной традиционной игрушке-свистульке. Зольные эффекты, следы редукции и сдержанная цветовая гамма подчеркивают идею автора.

Подводя итог, отметим, что представленные выше примеры позволяют выделить несколько особенностей работы с печами типа нобори-гама. В первую очередь – это скромная цветовая палитра. Второе – разнообразные эффекты обжига в зависимости от размещения изделия в зонах, доступных открытому огню или воздействующих только высокой температурой. Третье – обязательное появление при обжиге непрогнозируемого зольного эффекта. Четвёртое – участие автора в процессе обжига, влияние на результат, печь является инструментом для достижения необходимых художнику эффектов, и требует определённого навыка, знаний и опыта. Эти особенности прекрасно стыкуются с традиционными представлениями о японской культуре, и тем более интересно их применение также к европейским формам керамики. Важно, что в последнее время дровяные печи и обжиги вызывают интерес у российских художников, что даёт надежду на развитие технологии дровяных обжигов в России и расширение художественной палитры авторов отечественной керамики.

Список литературы

Ксенофонтова Р. А. Японское традиционное гончарство XIX – второй половины XX в. – М., 1980.



Рис. 1. Печь «нобори-гама», «Валентина Гавриловна», город Гаврилов –Ям, Ярославская область

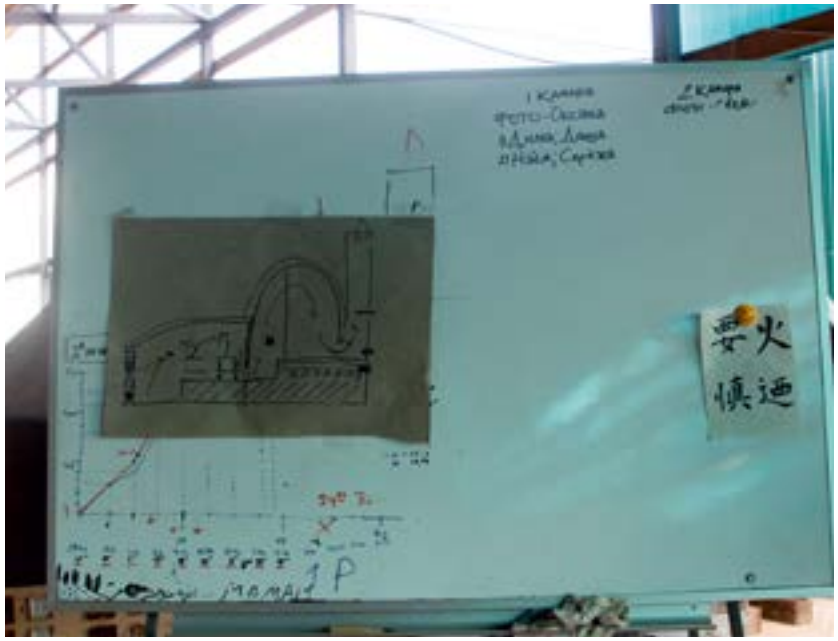


Рис. 2. Схема печи «Валентина Гавриловна»





Рис. 3. Работа автора Харуюки Мацумото, Япония



Рис. 4. Работа автора Евгения Одиноченко, Белоруссия



Рис. 5. Работа автора Сарбана Чанахири, Индия



Рис. 6. Работа автора Такао Кано, Япония



Рис. 7. Работа автора Елены Красновой, Россия, Красноярск



Рис. 8. Работа автора Ярославы Данилюк, Россия, Санкт-Петербург



Рис. 9. Работа автора Ирины Бабодей, Россия, Москва. (автор фотографии Дарья Орочко)

Керамические симпозиумы на базе Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского (г. Красноярск). Из опыта куратора

Ceramic symposia provided by Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk). From the curator's experience

Краснова Елена Анатольевна
Профессор кафедры «Художественная керамика»,
Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского.
el- krasn@yandex.ru

Krasnova Elena Anatolievna
Professor of department «Art ceramics»,
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.
el- krasn@yandex.ru

Аннотация: Данные тезисы призваны привлечь внимание к развитию художественной керамики в Сибирском регионе. В статье подводятся итоги проведения керамических симпозиумов на базе Сибирского государственного института искусств им. Д. Хворостовского в Красноярске.

Ключевые слова: симпозиум, Сибирь, художественная керамика, фарфор, надглазурная роспись, подглазурная роспись, СГИИ им.д.Хворостовского.

Abstract: Those theses are intended to draw attention to the development of ceramics in Siberia. This article sums up the results of ceramic symposia in the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts in Krasnoyarsk.

Keywords: ceramic symposium, Siberia, art ceramics, porcelain, overglaze painting, underglaze painting, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts.

Традиция проводить международные симпозиумы по художественным видам деятельности родилась в Европе в середине XX века. Создавались временные, полностью оборудованные для решения технологических процессов творческие площадки. Условиями проведения участия в творческом мероприятии предусматривалось выполнение каждым художником одной или нескольких работ в материале. Несмотря на короткий промежуток времени, от двух недель до одного месяца, художниками создаются серьезные тематические композиции, отличающиеся самостоятельностью художественного языка, манеры и техники. На симпозиумах обычно собираются люди, влю-

бленные в свою профессию, стремящиеся передать свои заветные мысли и чувства, свое глубоко личное отношение к выбранной теме. Итогом такой напряженной работы является общая выставка, демонстрирующая профессионализм и позицию по отношению к миру и искусству каждого художника [3].

Идея проведения керамических симпозиумов на базе кафедры "Художественная керамика" Красноярского государственного художественного института (ныне Сибирский государственный институт искусств им.Д. Хворостовского) формировалась начиная с 2008 года, после нашего участия в симпозиуме по обжигу раку во Владивостоке, проводимом выпускником кафедры Евгением Лапо. В 2011 году преподавателям нашей кафедры выпала честь стать участниками Международного симпозиума по надглазурной росписи "TOGETHER", организованному в Звартаве (Латвия). В ходе симпозиума нами был получен уникальный опыт по организации подобных мероприятий, проведению мастер- классов, созданию презентаций, обретены новые знакомства и профессиональные связи, что, в конечном итоге, позволило организовывать симпозиумы на базе института [1].

Одной из главных причин возникновения симпозиумов в Красноярске мы считаем "вакуум", возникший после закрытия государственных фарфоровых и фаянсовых производств не только в Сибири, но и практически по всей России. Как следствие, после 2010 года студенты не имеют возможности прохождения учебно-производственных практик на базах профильных предприятий, а преподаватели не могут получить профессионального повышения квалификации в направлении росписи фарфора. Также существует некий "информационный вакуум" в отношении искусства художественной керамики. В России, на наш взгляд, недостаточно профессиональной литературы по керамике, в стране не издаются журналы по керамике и ,в целом, по декоративному искусству. И хотя в настоящее время в социальных сетях и на сайтах идет активное распространение информации о современных российских и зарубежных керамистах, новых керамических технологиях, всё же существует недостаток живого общения. Необходимость консолидации художников разных керамических школ, возможность общаться и работать совместно на единой творческой площадке также явилось важной причиной организации симпозиумов на базе института.

Итак, начиная с 2011 года кафедрой "Художественная керамика" было организовано 9 керамических симпозиумов различного уровня от городского до международного. Первые два года кафедра проводила симпозиумы только по надглазурной росписи, используя опыт международного симпозиума в Звартаве. Участникам выдавались готовые посудные формы ("бельё") – блюда производства Китая, Польши, Японии, приобретенные в магазинах Красноярска. Отрадно, что в настоящее время доступно

приобретение надглазурных красок и сопутствующих материалов от разных производителей (Дулево, Германия, Корея, Китай) на сайтах продажи керамических материалов в России. С 2014 года к надглазурной росписи добавились следующие направления: роспись по сырой эмали, подглазурная роспись по фарфору, а также изготовление малой пластики и небольших объемно- пространственных композиций из каменной массы. Это было связано с поддержкой мероприятия Федеральной целевой программой "Культура России 2012-2018". Благодаря финансированию Министерства культуры стало возможным приглашение ведущих специалистов из Санкт-Петербурга и Гжели для проведения творческих встреч и мастер-классов. При участии партнера "ООО Омега" институту удалось приобрести высокотемпературную печь для обжига фарфора [1].

Каждый симпозиум имел свою тему, свою направленность:

1. Региональный симпозиум по росписи фарфора «Фарфор без границ» (2011).

2. Региональный симпозиум, посвященный 25-летию Красноярского государственного художественного института «НескуЧАЙНЫЕ объекты» (2012).

3. Международный арт-проект «Календарь счастливых дней»(2012-2016) .

4. Городской симпозиум по надглазурной росписи «Рождественское настроение» (2013).

5. Всероссийский образовательно- творческий арт-проект «Фарфоровая СИБИРЬ» (2014).

6. Межрегиональный симпозиум, посвященный году Литературы в России «Фарфоровые страницы» (2015) .

7. Межрегиональный (с международным участием) симпозиум, посвященный 125-летию со дня рождения писателя "БУЛГАКОВ" (2016).

8. Межрегиональный симпозиум «Красная книга» к году Экологии в России (2017).

9. Всероссийский керамический симпозиум «Звонкий. Белый. Цветной», посвященный 40-летию специальности «Художественная керамика» КГИИ (2018).

Несомненно, основной целью симпозиумов было и остается создание и демонстрация уникальных авторских произведений. По итогам работы проводятся конкурсные выставки, многие из которых затем экспонируются не только в Красноярске, но и в других городах Сибири (Иркутск, Новосибирск, Томск). Зачастую произведения, созданные в рамках наших проектов, показываются авторами в тематических, персональных выставках, либо в составе крупных межрегиональных и всероссийских проектах и

фестивалей. Случается, что уникальные произведения становятся экспонатами коллекций музеев. Например, работы участников, выставленные по итогам межрегионального симпозиума "БУЛГАКОВ" в Москве в рамках Всероссийской выставки- конкурса, в музее М.А. Булгакова на Большой Садовой были переданы в дар музею по просьбе администрации (В. Резинкина "Кот Бегемот", Е. Краснова триптих "Разоблачение", Н. Стрижнева "Предчувствие №1"). Работа А. Краснова "Большой брат", выполненная на Всероссийском симпозиуме "Звонкий. Белый. Цветной" стала финалистом престижной испанской выставки- конкурса в Алькоре в 2019 году. Студенческие работы, созданные в рамках симпозиумов, занимают призовые места на фестивалях и конкурсах различного уровня. Многие художники после выставки оставляют свои работы в дар кафедре, пополняя коллекцию, расширяющую кругозор студентов и гостей института. В. Кузнецов (Новосибирск), М. Сиротинская, М. Степанова- Ланская, Е. Фридрих (Москва), И. Коршунова (Гжель), В. Бакастова (Санкт- Петербург), А. Гурова (Омск), Е. Лихацкая (Нью-Йорк), Н. Мурина, Т. Криво (Красноярск), Элвио Саньелла (Сан-Лоренцелло, Италия), Алишер Назиров (Риштан, Узбекистан) и другие.

Среди важнейших задач в проведении симпозиумов позиционируются: обеспечение культурного и профессионального взаимообмена между художниками разных направлений, поддержку и сохранение традиций работы с фарфором в технике надглазурной и подглазурной росписи, освоение новых техник и материалов, развитие исследовательского интереса, а также мотивацию участников к экспериментальным поискам [2].

На площадке мастерских кафедры "Художественная керамика" работали специалисты разной "цеховой" направленности: керамисты, скульпторы, дизайнеры, графики, живописцы. Вот несколько имен художников, принимавших участие в проектах: живописцы – Н. Вагин (г. Томск), А. Осипова, А. Краснов, Е. Ильянкова, А. Суриков (г. Красноярск), Е. Лихацкая (г. Нью-Йорк); графики: В. Теплов, Г. Паштов, В. Резинкина, О. Косенко (г. Красноярск), А. Савельева, А. Гурова (г. Омск), З. Кулиева (г. Владикавказ); скульпторы: О. Гринёв, Т. Кузьмина (г. Красноярск), О. Федорова (Дивногорск); дизайнеры: Е. Смирнова, В. Емельянов (Красноярск) художники декоративного искусства: В. Бакастова, С. Русаков (г. Санкт-Петербург), Д. Глагольева (г. Москва), В. Кузнецов (г. Новосибирск), И. Коршунова (Гжель), Т. Ерошенко (г. Иркутск), А. Салтан (Томск), А. Назиров (г. Риштан, Узбекистан), О. Садовникова (Чебоксары), П. Пахаруков (Челябинск).

Участие в симпозиуме по керамике для художников другого направления – это, прежде всего, возможность самовыразиться в новом материале. Освоение приемов надглазурной и подглазурной росписи дает новые возможности для реализации творческих замыслов, идей. В современном

искусстве Художник может самовыражаться, оперируя свободно различными видами искусства, желательно свободно ими владея – создавая инсталляции, видеопроизведения, оформляя публичные пространства. Знания и умения в смежных видах искусства не мешают, а только обогащают творческую палитру художника [2].

Следует отметить, что для участников симпозиумов преподавателями Красноярского государственного художественного института и гостями- приглашенными художниками- специалистами в данной области проводятся мастер-классы по технике и приемам росписи фарфора, семинары по вопросам истории декоративного искусства, тематические конференции, творческие встречи, и, что очень важно, профессиональный взаимообмен информацией среди художников разных направлений в виде презентаций творческих работ, что способствует повышению профессионального уровня специалистов – как художников, так и студентов. В разные годы приглашались значимые и интересные художники, как Сергей Русаков, Вера Бакастова, Сергей Сухарев (Санкт- Петербург), Олег Татаринцев, Марина Степанова-Ланская (Москва), Ирина Коршунова (Гжель), Татьяна Ерошенко (Иркутск), Элвио Саньелла (Сан-Лоренцелло, Италия), Алишер Назиров (Риштан, Узбекистан).

География участников по итогам проведения всех симпозиумов достаточно широка: Красноярск, Железногорск, Зеленогорск, Дивногорск, Сосновоборск, п. Козулька (Красноярский край), Абакан (Хакасия), Бердск, Новосибирск, с. Ташара, с. Маслянино (Новосибирская область), Томск, Омск, Иркутск, Северобайкальск, Тюмень, Кунгур, Пермь, Самара, Челябинск, Чебоксары, Гжель, Зеленоград, Москва, Санкт-Петербург, Владикавказ (республика Северная Осетия-Алания), Риштан (Узбекистан). В программу каждого симпозиума обязательно входят экскурсии по мастерским художников Красноярска, музеям, выставкам, городским и природным достопримечательностям, что позволяет участникам симпозиума- гостям города познакомиться с местным колоритом. За время проведения симпозиумов участниками стали преподаватели высших и средних специальных образовательных учреждений, художественных школ и школ искусств, художники разных направлений, студенты старших курсов профильных образовательных учреждений, мастера декоративно-прикладного искусства.

Остановимся подробнее на проведении благотворительного аукциона, являющегося частью Международного арт- проекта "Календарь счастливых дней" (2012-2016). За 4 года было собрано 366 кружек художников из разных стран, изготовленных вручную или декорированных авторской уникальной росписью. Страны-участники: Россия, Латвия, Нидерланды, Грузия, Испания, Франция, Финляндия, Польша, Германия, Австрия, Турция, США. Всего в этом проекте приняли участие более 150 художников из разных

стран мира. Созданные ими произведения помогли встать на ноги больному ребенку. Все средства от благотворительного аукциона были переданы на лечение. Большой вклад в организацию участия авторов из стран Европы внесли наши коллеги из Латвии: Е. Логинова и И. Брантс, а также керамист из Москвы Н. Мещерякова (выпускница кафедры). Благодаря им проект приобрел международный статус. Наиболее известные имена художников данного проекта: Петерис Мартинсонс, Инес Брантс, Евгения Логинова, Анатолий Бородкин (Латвия), Ширин Кочак (Турция), Веера Тамминен (Финляндия), Петра Лютник, Сабине Бертхольд (Австрия), Сергей Русаков, Вера Бакастова, Наталья Корчемкина, Инна Рогова, Марина Степанова- Ланская, Ольга Хан, Юрий Малыгин, Татьяна Ерошенко (Россия) и многие другие.

Подобные симпозиумы способствуют формированию единого культурного пространства, поддерживают и сохраняют лучшие традиции работы с фарфором в разных техниках, повышают профессиональный уровень художников [1]. Надглазурная роспись в настоящее время весьма востребована, поскольку отечественная школа керамики имеет изобразительное начало, близка и к живописи, и к графике. Кроме того, преподаватели художественных школ и школ искусств взяли на вооружение технику надглазурной росписи, росписи по сырой эмали и активно используют её при разработке учебных заданий, а также создании дипломных работ выпускниками школы. Очень важное значение имеют симпозиумы нашего вуза в роли продвижения творчества молодых специалистов- выпускников профильных заведений. Многие их них не имеют базы для создания авторских работ, а в данном случае, институт предоставляет площадку для совместной работы рядом с опытными специалистами.

В планах кафедры следующего 2020 года – Всероссийский симпозиум по надглазурной росписи, посвященный 100-летию советского агитфарфора, с приглашением художников разной цеховой направленности, студентов, мастеров ДПИ. По итогам планируется провести передвижную выставку в трех центрах школ российской керамики: московской, ленинградской, красноярской. Мы считаем, что симпозиумное движение в Сибири – явление развивающееся, которое в ближайшем будущем, несомненно, даст развитие декоративному искусству в целом, и в частности, развитию авторского фарфора [1].

Список литературы

1. Краснова Е.А. Симпозиумы по фарфору в Красноярске. История возникновения и перспективы развития// Декоративно-прикладное искусство, дизайн и народная художественная культура. образовательные и творческие аспекты: материалы Всероссийской (с международным участием) науч.-практ. конф., КГХИ, 30-31 марта 2017г .- Красноярск, 2017.

2. Краснова Е.А., Гольцова А.А.Способы и перспективы взаимодействия искусства графики и искусства керамики.(На примере работы симпозиумов кафедры «Художественная керамика» КГХИ)// Искусство графики в системе современного художественного образования: материалы Всероссийской науч.- практ. конф., КГХИ, 13-14 октября 2016г. - Красноярск, 2016.

3. Советское декоративное искусство 73/74 [Текст] / сборник статей. – М., 1975.

4. Сысоева Е.А., Краснова Е.А.Симпозиумы по художественной керамике в Сибири – демонстрация лучших достижений современного декоративного искусства // Новое слово в науке: перспективы развития: материалы VII Междунар. науч.- практ.конф.,- Чебоксары, 15 янв.2016г. Т1. – Чебоксары, 2016.



Рис. 1. Александр Краснов. Большой брат. 2018. Фарфор, надглазурная роспись. Д=27 см. Собственность автора



Рис. 2. Зинаида Кулиева. Натюрморт. 2014. Фарфор, надглазурная роспись. 19х5х19,5 см. Собственность автора



Рис. 3. Алишер Назиров. Ляган. 2015. Глина, глазури, пигменты. Д=40 см. Частная коллекция



Рис. 4. Веера Тамминен. Финляндия. Ручная лепка, подглазурная роспись. Работа Международного арт- проекта "Календарь счастливых дней". 2012



Рис. 5. Ирина Коршунова. Букет. 2014. Фарфор, подглазурная роспись. Д=27см Собственность СГИИ им.Д.Хворостовского



Рис. 6. Елена Краснова. Время абсурда. Посвящение Хармсу. 2015. Фарфор, каменная масса, глазурь, надглазурная роспись. Собственность Арт-Центра им. Марка Ротко. Даугавпилс



Рис. 7. Павел Пахаруков. Натюрморт. 2018. Фарфор, гончарная техника, выс. 11см. Собственность СГИИ им.Д.Хворостовского



Рис. 8. Анастасия Гурова. Листопад. 2018. Фаянс, надглазурная роспись. Д=25 см. Собственность СГИИ им.Д.Хворостовского



Рис. 9. Ольга Садовникова. Троица. 2018. Фарфор, соли, золото. Собственность автора



Рис. 10. Вероника Резинкина. Морозец. 2014. Фарфор, надглазурная роспись, золото. Д=29 см. Частная коллекция

Байкальский симпозиум как уникальный опыт развития искусства керамики в Восточно-Сибирском регионе

Baikal Symposium as a unique experience of ceramic art development in the East-Siberian region

Ерошенко Татьяна Александровна
Художник по керамике, член Союза художников России,
Председатель ИРОО «Творческое объединение художников-керамистов», автор и художественный руководитель проекта «Байкал-КераМистика».
arteroshenko@yandex.ru

Башинова Юлия Николаевна
Осинская школа искусств, искусствовед, преподаватель высшей категории, директор.

Eroshenko Tatyana Alexandrovna
Ceramic artist, Russian Union of Artists member,
Chairman of IROO "Art Union of ceramic artists",
The author and art director of Baikal-CeraMystica Project .
arteroshenko@yandex.ru

Bashinova Julia Nikolaevna
Osinskaya art school,
Art expert, top-ranked teacher, director.

Аннотация: В статье раскрывается история становления и развития проекта «Байкал-КераМистика» как экспериментальной творческой площадки для внедрения традиционных и инновационных технологий в современной керамике и единого пространства для консолидации и профессионального творческого обмена между художниками разных школ керамики России и других стран мира. Особое внимание уделяется применению различных видов обжига с подробным описанием их возможностей, проводится сравнительный анализ. Как результат исследования — представлены качественные образцы керамики, созданной на Байкале интернациональной командой профессиональных художников-керамистов.

Ключевые слова: симпозиумы по керамике, Байкал-КераМистика, художественная керамика, керамика Сибири, современная керамика, раку-обжиг, редукционный обжиг.

Abstract: The article concerns the history of the development of Baikal-CeraMystica Project as of an experimental art space for the implementation of traditional and innovative technologies in modern ceramic art, and also as a space for consolidation and exchange of experience between professional artists of various art schools from Russia and other countries. Special attention is paid to different ways of firing with detailed description of their possibilities and with comparative analysis. The result of the research is proved by various pieces of ceramic art of high quality, made on the symposium by the professional team of ceramic artists.

Keywords: ceramic symposium, Baikal-CeraMystica, art ceramics, Siberian ceramics, modern ceramics, raku firing, reduction.

Керамика, как один из древнейших видов художественного ремесла, сегодня переживает эпоху расцвета. К ней обращаются художники разных направлений и жанров, архитекторы, дизайнеры. Этот уникальный природный материал обладает безграничными эстетическими и функциональными возможностями, богатейшей пластической и цветовой палитрой, дает возможность работать в разных жанрах и направлениях. В современном мире у керамики появляется еще одна дополнительная черта — она способна преодолевать границы традиционной искусствоведческой и культурологической классификации, взаимодействуя с живописью, скульптурой и другими видами искусства, формируясь, таким образом, как синтез различных сфер и исторических стилей изобразительного искусства, но в то же время сохраняя самобытность, воплощая все знания и навыки художника [1, с.6].

Рождение новой самобытной красноярской школы керамики огромного Сибирского региона России стало самым ярким событием в декоративном искусстве страны последнего десятилетия XX века [2, с.83]. Красноярская школа керамики выпустила большое количество увлеченных профессионалов и художников. Одним из таких зачинателей стал Евгений Лапо — выпускник кафедры керамики Красноярского государственного художественного института, который стал самостоятельно делать печи и проводить с 2002 года пленэры во Владивостоке с применением сначала дровяного обжига, а с 2005 года газового обжига и технологии «раку».

Затем эту инициативу подхватили красноярские художники, и Елена Краснова совместно с кафедрой керамики КГХИ и с творческим тандемом Натальи и Николая Самсоновых провели симпозиум по обжигу керамики в технике раку «Дар огня» в сентябре 2011 года в городе Красноярске. В проекте участвовали преподаватели и выпускники кафедры [3, с. 5].

В дальнейшем Красноярский государственный художественный институт провел уже восемь тематических симпозиумов по надглазурной

росписи фарфора, таким образом, встав на путь возрождения фарфоровых традиций в Сибири.

Выпускница КГХИ Татьяна Ерошенко продолжила начатое в Сибири симпозиумное начинание и совместно с Сергеем Пуртяном и группой единомышленников организовала симпозиум по керамике «Байкал-КераМистика», проводимый на острове Ольхон на озере Байкал. Использование термина «симпозиум» в данном контексте является весьма точным, поскольку в рамках проекта происходит обмен опытом, испытание новых материалов, применение различных технологий обжига, новаторских способов декорирования керамики — и, как результат — создание высокохудожественных керамических произведений.

Первый пробный запуск проекта состоялся в 2012 году и сразу же показал свою актуальность и своевременность. Основными участниками проекта стали студенты и педагоги российских ВУЗов по направлению «художественная керамика».

Прежде всего, на тот момент проект стал первой экспериментально-творческой площадкой в сфере керамики в Прибайкалье, когда полноценно заработала система «художник-среда-произведение» — фундаментальная цепь взаимосвязей, разорванная в постсоветское время. И что важно — проект содействовал интеграции сибирской и, в целом, российской керамики в глобальный художественный процесс и способствовал выходу ее на мировую художественную арену, поскольку она слабо представлена за рубежом.

Следующий очень важный момент в актуальности и своевременности рождения проекта состоит в противодействии засилью на российском рынке импортной низкокачественной поточной продукции, произведенной в Китае. В данном ключе проект преследует не только художественные, но и культурно-просветительские, образовательные и воспитательные цели в популяризации отечественной керамики высокохудожественного уровня и закреплении ее на местном арт-рынке.

Целью данного исследования является изучение проекта «Байкал-КераМистика» как уникального опыта развития искусства керамики в регионе и, в целом — как культурного феномена Восточной Сибири (логотип рис.1).

Для достижения данных целей ставятся следующие задачи: проследить историю возникновения и формирования проекта, определить основные вехи его развития; рассмотреть виды обжигов, традиционные и новейшие технологии, используемые в создании керамических изделий.

Следует отметить, что проект «Байкал-КераМистика» имеет несколько «ипостасей»: это художественный, образовательный, творческий и мироворческий проект. Он был создан на пустом месте, практически в чистом поле, в самом сердце Байкала - таинственном и загадочном острове Ольхон.

Проект каждый год развивался, расширялся географически, становился технически оснащеннее, расширял задачи и возможности участия. На данный момент он включает в себя:

— международный художественный симпозиум по керамике «Байкал-КераМистика» для профессиональных художников разных стран мира;

— всероссийский образовательно-творческий проект «Байкал-КераМистика. Университет» для студентов российских ВУЗов и СУЗов (с 2014 г.);

— творческую резиденцию для художников разного профессионального уровня;

— зимний симпозиум по надглазурной росписи «Байкал-КераМистика.Айс» (с 2017 г.).

В 2013 году проект был поддержан министерством культуры Российской Федерации и министерством культуры и архивов Иркутской области. В 2014 года симпозиум получил международный статус. С 2013 по 2018 годы (кроме 2017, в 2017 симпозиум не проводился) проект поддерживался Министерством культуры РФ в рамках Федеральной целевой программы «Культура России 2013-2018».

В 2019 году проект «Байкал-КераМистика» поддержан Фондом президентских грантов. И благодаря поддержке Фонда президентских грантов, в этом 2019 году создана стационарная творческая резиденция керамики на Байкале — Байкальский центр керамики и скульптуры, на территории которой построен купол диаметром 12 метров, где теперь происходит вся творческая работа проекта.

Благодаря ежегодной поддержке министерства культуры и Фонда президентских грантов, для участия в проекте удалось ежегодно приглашать профессиональных художников разных стран мира. Для участия в симпозиуме, художники проходят конкурсный отбор, членами жюри являются профессиональные художники разных стран мира.

За 7 лет работы проекта в симпозиуме "Байкал-КераМистика" приняли участие 112 профессиональных художников из 21-го города России: Москва, Санкт-Петербург, Рязань, Самара, Нижний Новгород, Екатеринбург, Тюмень, Пермь, Кунгур, Уфа, Новосибирск, Томск, Красноярск, Иркутск, Ангарск, Хабаровск, Северобайкальск, Кызыл, Ростов, Челябинск, Звенигород и 22-х зарубежных стран: Япония, Индия, Бразилия, Израиль, Монголия, Казахстан, Турция, Латвия, Литва, Испания, Ирландия, Великобритания, Беларусь, Франция, Германия, Португалия, Хорватия, Словакия, Словения, Бельгия, Армения, Австрия.

С 2014 года во всероссийском творческо-образовательном проекте «Байкал-КераМистика. Университет» приняли участие 62 студента из 18-ти городов России: Иркутск, Ангарск, Саянск, Красноярск, Новосибирск, Тюмень, Екатеринбург, Москва, Санкт-Петербург, Усть-Кут, Бердск, Ишимбай

(Башкортостан), Прокопьевск, Омск, Ачинск, Бердск, Пермь. Участники Университета увозят с собой все выполненные на проекте работы. Это позволяет им принимать участие в выставках разного уровня.

Проект «Байкал-КераМистика» дает хороший старт молодым художникам, позволяет расширить свои знания, умения и навыки, а предложенные на творческой площадке нестандартные технологии обжигов позволяют получить уникальные творческие работы. Проект расширяет границы возможностей, позволяет начинающим художникам учиться у профессионалов, а профессионалам — обмениваться опытом и делиться секретами мастерства. Здесь происходит творческий и профессиональный обмен между различными школами и направлениями.

Техническая площадка проекта предлагает участникам обжиги в электрических и газовых печах. В газовых печах участникам предлагается использовать разные технологии: так называемый американский обжиг раку, восстановление внутри печи, либо окислительный обжиг, когда изделие либо остается до остывания в камере, либо вынимается и охлаждается на воздухе.

Современные художники по керамике имеют широкие цветовые, технологические и пластические возможности, благодаря доступности информации, могут использовать достижения прошлого и настоящего. К новым технологиям можно отнести газовый обжиг керамики, изобретение кристаллических глазурей, богатую цветовую палитру керамических красителей. Все основные техники формообразования в керамике пришли к нам из прошлого, но соединяясь с современным пластическим языком, керамика остается актуальной и сегодня.

Как известно, керамика Раку берет свое начала в Японии, возникла во второй половине XVI века. Династия гончаров (тогда семья носила фамилию Танка) берет начало от Тёдзиро. Мастера этой династии создали совершенно особый типа красоты, не имеющий аналогов в истории японской керамики [4, с.16]. Есть три основных особенности технологии изготовления керамики Раку: — при изготовлении чаш не используется гончарный круг, изделие лепится вручную; — изделие покрывается легкоплавкой глазурью, спекание которой происходит при низких температурах; — при обжиге используется особая внутренняя камера ути-гама, производство является «штучным» [4, с.53-54].

Первым европейцем, кто обратил внимание на раку, был Бернард Лич — британский художник, который в 1909 году прибыл в Японию и через общение с членами общества «Сиракаба» познакомился с керамикой раку. После Лич написал «Книгу гончара», поспособствовав популяризации этого вида за рубежом. В 1950-1960 годы США посетили видные японские мастера Китаодзи Росандзин и Канэсигэ Тоё, оказавшие огромное влияние

на американских художников. Пол Солднер создал свою печь, в обжиг были внесены большие изменения. Процесс «копчения» керамики (Smoking) радикально отличался от традиционного японского способа охлаждения изделий Раку в окислительной среде. Этот способ положил начало так называемому «американскому раку» и распространился во многих странах.

В разных мастерских художники экспериментируют с разными составами глин, ангобов, глазурей, разными горючими материалами, а также новыми формами керамических изделий — от традиционных ваз до элементов декора и арт-объектов. Свобода и спонтанность творчества, сотрудничество мастера с материалом, непредсказуемость конечного результата и эстетическое своеобразие делают керамику раку привлекательной для всех художников [5].

На творческой площадке проекта «Байкал-КераМистика» американский обжиг раку (далее — раку) применяется художниками для создания творческих работ. Особо яркими примерами работ, максимально применившими свойства, возможности и художественные достоинства данного обжига являются:

«Бабочки», 2012, Валентина Фадеева, Красноярск

«Четыре стихии», 2012, Дина Глагольева, Красноярск

«Сарма», «Баргузин», 2013, Наталья Кострова, Нижний Новогород (рис. 2);

«Ледяная вода» и «Байкальские камешки», 2014, Марина Степанова-Ланская, Москва;

«Алтана», 2013, Ольга Хан, Москва;

«Ноша», 2013, Юрий Малыгин, Самара;

«Импровизация», 2013, Елена Краснова, Красноярск;

«Голос Байкала», 2014, Бетюль Демир Каракайа, Турция, Измир;

«Сибирские муравьи», 2015, Валентин Петько, Латвия, Даугавпилс;

«Без названия II» и «Без названия III», 2015, Ишмет Юксель, Турция, Кютахья;

«Состояния», 2015, Елена Краснова, Красноярск (рис. 3);

«Для себя», 2015, Одмаа Уранчимег, Монголия, Улан-Батор

«Рассекая водную гладь», 2015, Лидия Лось, Иркутск;

«Всё для прекрасной Земли», 2015, Тору Куракава, Япония, Киото (рис. 4);

«Белая рыба», и «Красный лис», 2015, Дмитрий Хохловкин, Москва;

«Байкальские зарисовки», 2015, Ирина Чирикова, Москва (рис. 5);

«Из серии Круги», 2015, Ширин Кочак, Турция;

«Корабли», 2016, Уна Гура, Латвия, Даугавпилс;

«Ольхонские ворота», 2016, Алёна Залуцкая, Новосибирск;

«Две вершины», 2016, Наталья Коваленко, Москва;

«Байкал», 2016, Сукхбурен Наранкхуу, Монголия, Улан-Батор;

«Путешествие в запредельное», 2016, Шриния Чоудхури, Индия, Нью-Дели (рис. 6);

«Косяк», 2016, Светлана Шинкаренко, Красноярск;

«Существа», 2016, Росана Бортолин, Бразилия;

«Байкал», 2018, Эгле Эйниките-Наркявичене, Литва;

«Выдох», 2018, Анастасия Чарина, Санкт-Петербург (рис. 7);

«Высказанная мысль», 2018, Урман Каражанов, Ростов;

«Закат», 2018, Татьяна Ерошенко, Иркутск;

«Ночь над Байкалом», 2019, Елена Сластникова, Челябинск;

«Пришла со всем, что у нее было», 2019, Мариса Грило, Португалия;

«Голубой Байкал», 2019, Петра Линденбауэр, Австрия;

«Коровы-облака», 2019, Валентина Комарова, Санкт-Петербург;

«Закат», 2019, Вера Бакастова, Санкт-Петербург;

«Шагающие деревья», 2019, Светлана Шубникова, Ангарск;

«Лес», 2019, Лидия Лось, Иркутск.

Примером технологии Naked raku является работа «Капли», 2015, Ширин Кочак, Турция.

Вторая технология, которая предлагается участникам проекта — это восстановление внутри печи. Восстановление — это также не новая технология, и в разных странах ее применяют по-разному, используя разные конструкции печей. На байкальском симпозиуме используется газовая печь и возможности газовых горелок. После окончания обжига в камеру забрасывается горючий материал, камера максимально герметично закупоривается, и изделия остывают внутри камеры, находясь в восстановительной среде.

Примеры работ, выполненных на симпозиуме «Байкал-КераМистика» с применением восстановления внутри печи:

«Дальняя дорога», 2013, Наталья Корчемкина, Пермь;

«Птицы», 2013, Галина Сметанина, Рязань;

«Дегустация омуля», 2013, Елена Краснова, Красноярск;

«Хозяйка Хулугуней», 2014, Ляля Галеева, Уфа;

«Ковчег», 2014, Артем Гориславец, Казахстан, Шымкент;

«Внутреннее пространство», 2015, Валентин Петько, Латвия, Даугавпилс;

«Три богини», 2016, Хасан Ин, Турция, Эрзурум;

«Путь солнца», 2016, Элина Титане, Латвия, Рига;

«Стражи», 2017, Татьяна Ерошенко, Иркутск;

«Пока втроем», 2019, Мариса Грило, Португалия;

«Белёк», 2019, Анна Куприянова, Звенигород.

Низкотемпературный дровяной обжиг в бочке с применением солей металлов, так называемый Barrel-pit-raku, который также активно используется в Европе современными керамистами, берет свое начало, как полагают, из примитивного, так называемого ямного обжига, которыми пользовались еще в эпоху неолита и в некоторых странах, применяют до сих пор. Из-за того, что не всегда удается поддерживать равномерный жар и приток кислорода, цвет может получиться неровным, пятнистым. Именно к такому непредсказуемому эффекту стремятся современные художники, используя эту древнюю технологию обжига. Сегодня иногда в него еще привносятся дополнительные эффекты, например, добавление солей и окислов разных металлов. В нашем случае технический руководитель проекта Сергей Пуртян, в некотором смысле, компилировал увиденные им способы проведения подобного обжига, переосмыслил, усовершенствовал конструкцию печи. В результате обжига получаются совершенно уникальные изделия из керамики, графично-живописные, с черными, красными и зелеными пятнами и линиями, непредсказуемыми и неповторимыми. Такая технология подходит для абстрактных работ. Яркими примерами работ являются:

«Чайки», 2012, Оксана Кондрашина, Кемерово;

«Насквозь», 2014, Юргита Ясинскайте, Литва, Вильнюс;

«Переход к безграничному зеркальному пространству», 2015, Одмаа Уранчимег, Монголия, Улан-Батор (рис. 8);

«Байкальские зарисовки», 2016, Сергей Пуртян, Иркутск;

«Кости», 2018, Юри Фукуока, Япония, Киото.

Есть на Байкальском симпозиуме и место для переосмысления традиций народного промысла. Это технология обвары в мучной болтушке. Секретами мастерства с участниками и организаторами поделились участницы симпозиума 2015, постоянные участницы симпозиума в Бобруйске, Беларусь, Вольга Семашко (Беларусь) и Юргита Ясинскайте (Литва). Это один из примеров взаимодействия разных симпозиумов. С тех пор именно «белорусскую» технику применяют на Байкальском симпозиуме.

Примеры работ в технике обвары:

«Сосна», 2014, Вольга Семашко, Беларусь;

«Облако», 2014, Галина Лежнина, Екатеринбург;

«Птицы», 2016, Уна Гура, Латвия, Даугавпилс.

Благодаря небольшой печи для высокотемпературного обжига, появившейся на проекте в 2016 году, расширились возможности участников. Далеко не все художники готовы лепить из фарфора или каменных масс на симпозиуме, так как время ограничено, а материал капризный. Поэтому примеров работ не много.

«Флотилия», фарфор, каменная масса, 2016, Татьяна Николаенко, Санкт Петербург;

«Солнце», 2016, каменная масса, Диджли Оней, Турция, Измир;

«Бурятская мелодия», «Средний возраст», «Пески Ольхона», фарфор, каменная масса, 2016, Сарасвати, Индия, Ауровиль;

«Шепот Байкала», фарфор, 2018, Йола Вал, Португалия (рис. 9);

Нельзя не сказать о совмещении разных материалов в работах участников симпозиума:

«Я», черная глина, фарфор, 2016, Сукхбурен Наракхуу, Монголия, Улан-Батор (рис. 10];

«Возвращение», глина, металл, 2016, Ольга Хан, Москва (рис. 11);

«Из цикла Мемориал», «Из цикла Референдум», глина, медь, 2016, Томас Брюс Гилеспи, Великобритания, Уэльс;

«Керамистический эндемик», шамот, глина, дерево, 2018, Михал Кушик, Словакия (рис. 12);

«Долгожданный дождь», шамот, металл, 2016, Татьяна Ерошенко, Иркутск (рис. 13];

«Пески Ольхона», «Байкальское небо», глина, шамот, фарфор, каменная масса, 2018-2019, Сергей Пуртян, Иркутск;

«Закат», шамот, раку, металл, 2019, Вера Бакастова, Санкт-Петербург;

«Буха-Нойон», шамот, редукция, фарфор, 2019, Сергей Пуртян, Иркутск;

«Течение времени», шамот, глазури, редукция, металл, 2019, Светлана Шубникова, Ангарск;

Некоторые участники совмещают в одной работе разные виды обжига, такие как:

«Две птицы», раку, редукция, обвара, 2015, Наталья Головкина, Кунгур;

«Безмолвие», разные виды раку, редукция, 2012, Татьяна Ерошенко, Иркутск;

«Сэрге», раку, редукция, 2013, Ева Хайнцманн, Россия-Германия;

«Тотем», раку и окислительный обжиг, 2018, Борис Роце, Хорватия;

«Байкальские губки», разные типы раку, 2018, Эгле Эйниките-Наркявичене, Литва (рис. 14);

Пример окислительного обжига:

«Сошедшие с небес», 2019, Ваграм Галстян, Армения (рис. 15).

Многие художники делятся на симпозиуме своими авторским рецептами, например, Борис Роце, Хорватия, поделился рецептами своей авторской «крокодиловой» глазури, и сделал работу «Одиночество, 2018, с применением этой глазури (рис. 16).

В 2019 году технический руководитель проекта создал газовую печь для обжига крупного габарита (до 1 метра) и с температурой обжига 1200 градусов. В ней была обожжена ландшафтная скульптура «Букет» работы Татьяны Ерошенко. Технологии обжига — это не самоцель проекта «Байкал-КераМистика». Место проведения проекта диктует свои условия.

Технология обжига не является самым важным фактором для художественного симпозиума по керамике. Да, посудный симпозиум, например, необходимо проводить с качественным высокотемпературным обжигом, иначе это не качественная посуда. Если речь идет о художественном произведении, то технологии могут быть самыми разными. У любого обжига есть свои достоинства и свои недостатки. И в этом, собственно, и состоит профессиональная задача художника: знания технологии, возможностей, которые любой обжиг предполагает, и умения эти возможности максимально использовать в своей творческой работе и задумывать именно такую работу, которая подходит под данный вид обжига. Это задача участника абсолютно любого симпозиума.

Из недостатков раку обжига можно отметить недожег керамической массы, бракоемкость, то есть не все формы могут выдержать резкий перепад температуры. Из достоинств – широкая цветовая палитра, которая позволяет осуществить практически любые замыслы. В случае с раку обжигом художник может планировать результат. Результат, конечно, не всегда предсказуем, и огонь, и восстановление вносят свои коррективы, но это вносит спонтанность в творческий процесс, так ценимый керамистами.

Российская керамика, также, как и керамика всего Восточноевропейского региона, всегда была самобытной на пути своего развития, отличаясь от европейской керамики философской и чувственной глубиной, а также непрерывной реинтеграцией образов и стилистики народного творчества и локальной мифологии, пока европейская школа керамики развивалась под влиянием дизайна, основное значение придавая форме. Факт проведения самого масштабного проекта в сфере современной российской керамики на Байкале уникален, но в тоже время весьма закономерен, так как уже в 90-ые годы XX века о себе громко заявила сильная школа керамики Сибирского региона. В данной ситуации Байкал выступает как настоящая точка соприкосновения западной и восточной культур в самом широком понятии и является наилучшим местом для творческого диалога [1, с.6].

Участники проекта в дальнейшем экспонируют работы, созданные на Байкале, на различных выставках, в том числе региональных, всероссийских и международных. Многие участники Байкальского симпозиума, знакомясь с зарубежными коллегами, участвуют в других симпозиумах за рубежом. Это важный вклад Байкальского симпозиума в развитие современной авторской керамики.

«Байкал-КераМистика» несет миротворческую миссию. Здесь, в процессе совместного творчества, укрепляется, зарождается и расширяется дружба между странами, народами и нациями.

Каждый год с 2013 года издается каталог по итогам симпозиума, с 2014 года — на двух языках. Каталоги содержат статьи российских и зарубежных искусствоведов, специально приглашенных на симпозиум, профессиональные оценки которых делают издание еще более структурированным и интересным. На Байкал-КераМистике побывали искусствоведы из России: Красноярск (Т.М.Ломанова), Москва (С.В.Кавецкая), Санкт-Петербург (Е.А.Власова), Омск (В.Ф.Чирков), Иркутск (Ю.Н.Башинова и А.Кабунова), и зарубежья: Украина, Опошня (Т.Н.Зиненко), Латвия, Даугавпилс (Валентин Петько).

Также каждый год после симпозиума по его итогам проводятся выставки на разных выставочных площадках Иркутска и Иркутской области: Музейная студия Иркутского областного краеведческого музея, территория Дома Европы, Усадьба В.П. Сукачева Иркутского областного художественного музея, Иркутская областная государственная универсальная научная библиотека им. И.И. Молчанова-Сибирского, Музей часов города Ангарска, Саянская картинная галерея. За годы работы проекта состоялось не менее 15 передвижных выставок на разных выставочных площадках Иркутской области. Для проведения передвижных выставок организаторы изготовили 150 выставочных мобильных подиумов.

В 2017 году была проведена масштабная выставка «Керамика, рожденная на Байкале» из Фонда проекта за 5 лет работы симпозиума «Байкал-КераМистика» в Галерее Сибирского искусства Иркутского областного художественного музея имени В.П.Сукачева. На выставке было представлено 120 композиций из керамики, созданных участниками симпозиумов «Байкал-КераМистика» за 2012 — 2017 годы на творческой площадке проекта.

На сегодняшний день в коллекции проекта «Байкал-КераМистика» около 160 композиций из керамики. Некоторые композиции состоят из одного крупного составного предмета (размером до 1 метра), некоторые состоят из нескольких или многочисленных предметов (от 2-х до 50-ти штук) разного размера. Одной из первоначальных задач проекта было создание музея современной керамики в Иркутске либо в области. Поиски спонсоров и государственной поддержки в этом направлении пока не увенчались успехом.

В настоящий момент встает серьезный вопрос: а что дальше? В тех странах, где резиденции поддержаны государственной политикой, создаются целые музеи, в том числе современной керамики.

Симпозиум керамики на Байкале — это уникальное явление, это точка рождения Культурного феномена Сибири, путь обновления и обогащения нашего отечественного наследия [6, с.11].

Список литературы

1. БАЙКАЛ-КЕРАМИСТИКА 2015. Каталог симпозиума / Валентин Петько. — Иркутск, 2015. — 28 с.

2. Малолетков В.А. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX — начала XXI века. — М.: Керамика Гжели, 2014. — 208 с.

3. Краснова Е.А. Симпозиумы по фарфору в Красноярске. История возникновения и перспективы развития.

4. Керамика Раку: Вселенная в чайной чаше. Произведения из Японских собраний/ Издание подготовлено к выставке 21 сентября —15 ноября 2015 года. — М., 2015. — 415 с.

5. Керамика «раку»: японская традиция в интерпретации западных мастеров XX века/ Егорова А.А.[Электронный ресурс]:- URL:htpp://teahouse-nsk.livejournal.com

6. БАЙКАЛ-КЕРАМИСТИКА 2014. Каталог симпозиума/ Е.А.Власова. — Иркутск, 2014. — 32 с.

Рис. 1. Логотип проекта «Байкал-КераМистика»



Рис. 2. Баргузин. 2013. Глина, глазури, обжиг раку. Наталья Кострова, Нижний Новогород



Рис. 3. Состояния. 2015. Глина, глазури, обжиг раку, Елена Краснова, Красноярск



Рис. 4. Всё для прекрасной Земли. 2015. Глина, обжиг раку, Тору Куракава, Япония, Киото



Рис. 5. Байкальские зарисовки. 2015. Глина, глазури, обжиг раку, Ирина Чирикова, Москва



Рис. 6. Путешествие в запредельное. 2016. Глина, глазури, обжиг раку, Шриния Чоудхури, Индия, Нью-Дели



Рис. 7. Выдох. 2018. Глина, глазури, обжиг раку, Анастасия Чарина, Санкт- Петербург



Рис. 8. «Переход к безграничному зеркальному пространству», 2015, Одмаа Уранчимег, Монголия, Улан-Батор



Рис. 9. «Шепот Байкала», фарфор, 2018, Йола Вал, Португалия



Рис. 10. «Я», черная глина, фарфор, 2016, Сукхбурен Наракхуу, Монголия, Улан-Батор



Рис. 11. «Возвращение», глина, металл, 2016, Ольга Хан, Москва



Рис. 12. «Керамистический эндемик», шамот, глина, дерево, 2018, Михал Кушик, Словакия



Рис. 13. «Долгожданный дождь», шамот, металл, 2016, Татьяна Ерошенко, Иркутск



Рис. 14. «Байкальские губки», разные типы раку, 2018, Эгле Эйниките-Наркявичене, Литва



Рис. 15. «Сошедшие с небес», шамот, оксид, 2019, Ваграм Галстян, Армения



Рис. 16. «Одиночество", шамот, авторская глазурь, 2018, Борис Роце, Хорватия

Участие в пленэрах и симпозиумах как возможность творческого развития молодого художника-керамиста

Participation in plein-airs and symposiums as an opportunity for creative development of a young ceramic artist

Бердник Дарья Васильевна
Магистрант, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, г. Москва.
divak.dasha@gmail.com

Berdnik Darya Vasilyevna
Master Student of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
divak.dasha@gmail.com

Аннотация: В статье описывается опыт молодого, начинающего художника в участии в пренэрах и симпозиумах. Отмечается важность подобных мероприятий для становления мастера-керамиста.

Ключевые слова: керамика, керамический симпозиум, пленэр.

Abstract: The article describes the experience of a young, aspiring artist in participating in pre-airs and symposia. The importance of such events for the development of a master ceramist is noted.

Keywords: ceramics, ceramic symposium, plein-air.

Что значат для молодого и начинающего керамиста или для уже опытного участия в международных симпозиумах и пленэрах? Зачем уезжать из привычной обстановки в мастерской, где у вас всё есть, и ты знаешь, что и где лежит? Где у тебя есть печь и все необходимые материалы, а твоя задача проста — это поставить изделие в печь и спустя какое-то время его достать, просто совершаешь привычные для тебя действия, работаешь в привычной технике. Что дает участие в пленэрах и симпозиумах молодому студенту специальности художественная керамика или молодому художнику, который уже закончил свое обучение? На собственном опыте я постараюсь ответить на эти вопросы.

Когда ты учишься, у тебя просто нет времени подготовить самостоятельную творческую работу для участия в выставке или нарисовать дополнительные эскизы, не относящиеся к учебе. В процессе обучения к тебе приходит много информации, ты приобретаешь новые умения, к тебе поступают знания в огромном объёме. И ты просто пытаешься впитывать

всю эту информацию, пытаешься делать работу над проектами быстро и качественно, но всё равно в новой сфере совершаешь большое количество ошибок, и требуется дополнительное время на их устранение. Новоиспечённому студенту-керамисту просто некогда думать о том, что нужно куда-то поехать и сделать проект где-то вне стен мастерской. Но спустя какое-то время, когда молодой художник вошёл в ритм учебного процесса, освоил навыки, и готов дальше развиваться и познавать новое, если он хочет расширить свои возможности и границы творчества, если он видит себя частью «керамического сообщества», он начинает искать для себя новые возможности.

Новыми возможностями, как раз и можно назвать пленэры и симпозиумы российские и международные. Что же они дают, зачем в них участвовать, платить дополнительные деньги за организационный взнос, оплачивать дорогу чтобы добраться до места проведения, а возможно оплачивать и жилье с питанием? Да, понятно, что в начале любого пути нужно прилагать не только силы, но порою и вкладывать материальные средства. Обычный человек не относящийся к искусству возможно выберет вариант провести свой отпуск просто за границей лежа на берегу моря, а художник вероятнее всего выберет вариант отпуска с возможностью не просто посетить новое для себя место и вдохновиться, но и реализовать творческий проект. Молодой керамист, жаждущий развития, слушает и впитывает всю информацию, которая поступает к нему от старших и более опытных коллег, он слушает и запоминает названия, места где и что происходит, далее он приходит и ищет всю дополнительную информацию и применяет ее на себя.

В данном докладе я расскажу, что дало и дает мне участие в пленэрах и симпозиумах, почему я в них участвую, каковы мои ожидания.

На свой первый пленэр я попала, можно сказать, случайно. Когда я училась на 2 курсе по специальности художественная керамика в Красноярском государственном художественном институте, мы с мужем решили отправиться в путешествие на машине. Мы разработали проект «Керамическое путешествие», во время которого мы посещаем керамические мастерские, студии, производства по пути нашего следования. Наш маршрут пролегал на восток от Красноярска и в это время на Умревинском остроге под городом Новосибирск проходил пленэр, с которого мы и решили начать маршрут. Быть участником на тот момент я не планировала, наша цель была просто заехать изучить что это такое, чем там занимаются, просто познакомиться с художниками и организаторами. Наш финансовый бюджет был ограничен, заявка заранее не отправлялась организаторам и организационный взнос не оплачивался.

Пленэр проходил в живописном месте на берегу реки Оби на удаленности от ближайшего населенного пункта примерно в 20 минут езды на автомобиле. На огромном лугу рядом с метом археологических раскопок «Умревинский острог» стояли палатки, в которых проживали художники-керамисты. Основная задача слепить за определенное время огненные скульптуры по заранее спланированному эскизу на заданную тему. Художники объединены в команды из 2-4 х человек. Из Красноярска было 2 участника, и на мое удивления меня пригласили в команду третьим участником. Так я первый раз в своей жизни стала участником пленэра и первый раз попробовала свои навыки работы с глиной в лепке огненной скульптуры. Уже в своем первом опыте участия я ощутила атмосферу сплочённости команды и дружбы. Когда в команде вы работаете над общим проектом, он вас объединяет, вы знакомитесь, учитесь друг у друга, совместно решаете технические и художественные задачи. При возникновении трудностей вместе ищите пути решения, распределяете обязанности на день, кто и какую работу будет выполнять. Когда работа слеплена вы распределяете график сушки и обжига и так далее.

В свободное от работы время вы знакомитесь не только с участниками свое команды и с художниками из других городов. В процессе общения у вас завязываются дружеские отношения. У каждого художника своя история, знания, опыт, которые ты стараешься перенять. После первого пленэра я обрела большое количество друзей, соратников и единомышленников из разных городов Сибири. Приезжая в тот или иной город, ты можешь посетить мастерскую этого человека, на личной встрече узнать куда больше нового о художнике, о его работах и любимых техниках. Художники также делятся информацией о выставках, которые стоит посетить в его городе, о местах, в которых обязательно надо побывать. Каждый человек — это потрясающий источник информации и новых знаний.

Первый опыт участия в международном пленэре я приобрела на фестивале «Остров Крым» в городе Ялта. Участником данного мероприятия я также стала благодаря стечению обстоятельств. За полгода до приглашения на пленэр я прошла на очный тур Этно-музыкального фестивале «МИР Сибири», где представляла свои работы в номинации современная художественная керамика. Там же свои работы представлял художник из Крыма, Александр Шеханин. Через полгода я получила от него письмо с приглашением к участию в крымском пленэре, Александр оказался его главным организатором. Я получила возможность поработать над личными творческими работами, поучаствовать в создании очередной огненной скульптуры, а также поэкспериментировать с разными видами обжига и

просто отдохнуть. Вывод из этой истории простой: когда ты проявляешь активность, когда ты участвуешь в выставках и проектах, которые непосредственно имеют отношение к твоей профессии, к любимому делу, ты начинаешь получать отклики и приглашения, которые тебе также помогают развиваться. Некоторые мероприятия проводятся при финансовой поддержке государственных учреждений и коммерческих организаций, и благодаря этому расходы на проживание, питание и организационные взносы берет на себя принимающая сторона. Фестиваль в Крыму дал мне такую возможность.

Мой крайний опыт участия в пленэре состоялся в 2019 году и проходил параллельно со сдачей вступительных экзаменов в магистратуру в Московскую государственную художественно-промышленную академию им. С. Г. Строганова. Это был международный пленэр керамики «Арт-Жыжаль», который проводился в Белоруссии в городе Бобруйск. Для участия в пленэре я заранее отправляла на электронную почту организаторов конкурсную заявку со своим портфолио и анкетой участника. После рассмотрения заявки мне пришло официальное приглашением с предложением подтвердить участие. Мероприятие имеет большую популярность и известность среди художников-керамистов из разных стран. У организатора данного пленэра Валерия Колтыгина огромный профессиональный художественный, педагогический и организаторский опыт, и во многом благодаря его усилиям это мероприятие проходило уже в 16 раз. Среди участников в данного пленэра огромное количество известных керамистов и художников.

В течение 22 дней в спартанских условиях участники работали над своими художественными проектами. Это был по-настоящему тяжелый и изнурительный труд, но общение с коллегами и интересные творческие задачи перевешивают все трудности. Технические требования (количество, габариты, техника исполнения, вид обжига) к работам сообщаются участникам заранее, поэтому многие приезжают уже с проработанными идеями и эскизами. Тем не менее обстановка, природа, погодные условия и эмоциональный настрой всегда вносит свои коррективы в работу. На меня дополнительную физическую и эмоциональную нагрузку оказывали очные автобусные переезды между Бобруйском и Москвой для сдачи экзаменов. Но я посчитала себя не в праве отказываться участия и о своем решении ни разу не пожалела. Полученный опыт общения с коллегами, изучения техник обжига в дровяных печах, редукционного содового обжига, способов и приемов формообразования, знакомства с иностранными участниками и их творчеством перевешивают все трудности и невзгоды. Полученный заряд энергии я чувствую до сих пор.

Обладая небольшим, но интересным опытом участия в других подобных проектах, отправляясь на пленэр в Белоруссию, я уже осознанно ставила перед собой несколько задач, с результатом реализации которых я хочу поделиться.

Во-первых, стояла задача реализация творческих проектов, эскизы к которым я подготовила заранее. На пленэре я хотела поэкспериментировать со всеми предложенными организаторами видами обжига керамики и изготовить изделия в разных техниках. У меня были опасения не успеть реализовать все задумки, так как мне несколько раз пришлось ездить в Москву, прерывая творческий процесс. Атмосфера творчества и эмоциональной поддержки на пленэре способствовала мобилизации всех необходимых сил, благодаря чему все задуманные мной работы были выполнены, а результатом я осталась очень довольна.

За время пленэра я успела выполнить ряд работ:

- композицию «Три боготыря» (два изделия прошли обжиг «Раку» и погружались в древесные опилки, одно – редукционный обжиг).
- работа под названием «Грация» — это три сосуда, выполненые с помощью техники «обвара». Эта техника на тот момент мне была уже знакома, но мне хотелось, чтобы все мои работы отличались.
- еще одна составная композиция (один сосуд ставится на другой) получила название «Природная форма». Изделия практически не покрывалась глазурью, глазурь только втиралась в рельеф. Работа подверглась содовому обжигу. Содовый обжиг — это высокотемпературный обжиг, при котором черепок спекается очень сильно благодаря применению соды, и соли, которое бросаются в топку, образуют на поверхности изделия стекловидное покрытие без глазури.
- также я успела изготовить несколько сувенирных работ в подарки.

Помимо реализации творческих проектов, я также ставила перед собой образовательные задачи. На пленэре участники имели возможность приобрести опыт проведения дровяных обжигов. С этой задачей не могу сказать, что я справилась на сто процентов и научилась топить печи, но все же некоторый опыт был получен. Обжиги я проводила всего два раза за время пленэра, что связано с необходимостью восстановления сил после ночных переездов. Мой первый обжиг, на удивление, прошёл очень легло, быстро и гладко с небольшим инструктажам перед обжигом. Изделия погруженные в печь надо было обжечь на утиль. Сначала была долгая «прокурка», а затем быстрый подъем температуры. Во второй раз мне досталась капризная печь, с которой мне пришлось помучиться. Я долго не

могла поднять температуру до нужного уровня, в итоге мне помогала дальше поднимать температуру уже опытная участница Ольга Семашко, которая знает хорошо печи и имеет огромный опыт в обжигах дровами.

Кроме реализации творческих планов и образовательных задач, пленэры дают возможность личного общения с замечательными художниками из других стран, знакомства с их творчеством. В вечернее время после ударной работы днем, проводились презентации, на которых каждый рассказывал, где учился, где живет и где работает, показывал свои творческие работы и рассказывал о них. Также организаторы обеспечили наше знакомство с городом Бобруйск. Был организован ряд выездных мероприятий с посещением музеев и экскурсий. Знакомства с новыми людьми и местами всегда рождают во мне творческие идеи, а впечатления подпитывают энергией еще долгое время.

Логическим завершением пленэрах стало открытие выставки. Выставка — это итог, отчет о проделанной работе. Именно на итоговой выставке можно увидеть и оценить объём проделанной участникам работы. Ты видишь свою работу со стороны, видишь, как она смотрится в пространстве, ты смотришь детали работ других участников и наслаждаешься этими моментами. Все работы участников становятся частью художественных фондов и хранятся в музее города Бобруйска. Отчетная выставка также экспонируется в столицу Белоруссии в город Минск.

Вывод сделать можно однозначный, что участие в подобных мероприятиях формируют профессионального художника-керамиста, они влияют на твою творческую биографию только положительно. С каждым новым пленэром ты становишься опытнее и счастливее, так как приобретаешь новых друзей, ты знакомишься с миром, ты открываешь для себя новые горизонты и возможности.

Экостеклоделие в отечественном и зарубежном студийном стекольном искусстве

Eco-Glass Making in Domestic and Foreign Studio Glass Art

Семенова Екатерина Александровна
Соискатель учёной степени кандидата наук,
Преподаватель кафедры «Художественная обработка стекла», факультета МДиПИ, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.
kato.semenova@mail.ru

Semenova Ekaterina Alexandrovna
Competitor for PhD in History of Arts,
lecturer in the Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts (Stroganov Academy).
kato.semenova@mail.ru

Аннотация: Рассматривается новое направление в современном мировом стеклоделии, связанное с использованием вторично переработанного стекольного сырья в работах студийных художников и дизайнеров стекла.

Ключевые слова: Экологическое искусство, экостеклоделие, стеклоделие, декоративное искусство.

Abstract: Illustrated a new line in the modern glass making concerning to usage of recycling glass in artworks of studio glass artists and glass disigners.

Keywords: Eco art, eco glass making, glassmaking, decorative art.

Проблема экологии и связанные с этим вопросы защиты окружающей среды, преобразования и восстановления экосистемы, использования вторсырья – одна из наиболее актуальных и важных тем, поднимаемая сегодня в обществе.

Не случайно данная тема была активно подхвачена современным искусством, выделившись в особый жанр и художественную практику, связанную с экологическим движением, известную под общим названием «экологическое искусство» или «экоарт». Это направление объединяет художников всех областей современного искусства, активистских и волонтёрских движений, а также дизайнеров ведущих мировых брэндов. Это просветительская и исследовательская работа, привлечение общественного внимания к проблемам экологии, реабилитационные проекты, направленные на восстановление и сохранение окружающей среды, экологические ландшафтные проекты, использование природных явлений и

материалов в индивидуальном творчестве и дизайне, а также многое другое. Среди этих задач важное место занимает проблема переработки вторсырья (англ. recycling), решение которой художники находят в использовании его в своём творчестве, наглядно демонстрируя богатый потенциал художественных возможностей перерабатываемых материалов.

Одним из наиболее перспективных направлений экологического искусства, связанного с переработкой отходов, следует считать область «эко-стеклоделия» (англ. ecoglass или glassrecycling). Сегодня в этом направлении работают многие дизайнеры и студийные художники.

Необходимо отметить особый потенциал стекла как материала, который благодаря своим уникальным физическим свойствам имеет практически бесконечные возможности для вторичной переработки путём переплавки. Эта особенность стекла была отмечена стеклоделами на протяжении всей истории знакомства человека с этим материалом. Упоминания об этом встречаются со времён древнего Египта и Александрии, стеклоделия Рима и Византии. Использование стекольного боя, переплавляемого для создания новых изделий, являлось обычной практикой, связанной с ценностью и редкостью данного материала, вплоть до начала XX века. Удешевление производства стекла и массового производства стеклоизделий, достигнутое современным обществом, приводит к тому, что значительная часть стекла не попадает в переплавку, а становится частью глобальной проблемы загрязнения окружающей среды. Это усугубляется особой химической и физической стойкостью стекла к воздействию окружающей среды, что делает стекольные отходы одними из наиболее долговечных материалов, затрудняющих восстановление экосистемы. Выходом из сложившейся ситуации является осознание ценности стекла и возвращение к полной переработке уже существующих стекольных отходов. Массовое вторичное использование данного материала значительно снижает экономические затраты и нагрузку на окружающую среду. Таким образом, одной из важных задач, стоящих перед художником, становится освещение проблемы переработки, её популяризация и раскрытие скрытых возможностей и художественных качеств стекольного вторсырья. Этой цели способствует частичное или фрагментарное сохранение узнаваемой формы или цвета перерабатываемого стекла, подчёркивающего момент трансформации вторсырья в новое произведение. Наиболее наглядно это отражает использование бутылочного стекла.

Частично или целиком бутылки и другие стеклянны изделия, термически деформированные или нарезанные, могут использоваться как элементы витражей, люстр и светильников, декоративных украшений и сувениров.

Широко распространена практика применения бутылок в строительстве домов при создании световых панно, выполненных по принципу так называемого витража в бетонной связке, где изображение на плоскости, выложенное из стеклянных элементов (в данном случае – бутылок),

скрепляется при помощи бетона. В качестве оригинального решения бутылки могут послужить и материалом для создания значительной части и даже целого здания. Впервые эта тема была затронута в 1960-х годах голландским бизнесменом Альфредом Генри Хайнекеном, исполнительным директором пивоваренной компании Heineken, предложившим пивные бутылки оригинального дизайна в качестве стройматериала для домов стран Третьего мира. Напоминающая кирпич прямоугольная форма бутылки Heineken World Bottle (WOBO), разработанная совместно с дизайнером Джоном Хабракеном, позволила ей стать надёжным модульным элементом при строительстве, благодаря использованию углубления на дне бутылки для закрепления горлышка следующего элемента в единую стену постройки. Таким образом, данное оригинальное дизайнерское решение послужило благотворительным целям как с точки зрения экономики, так и экологии.

Область применения утилизируемого стекла широка и разнообразна, она охватывает все техники современного студийного художественного стеклоделия. Так, в Америке и Европе сегодня популярность набирают гутные стекольные мастерские, использующие в работе стекольное вторсырьё – преимущественно бутылки и другую стеклотару. Выполняемые из этого переплавленного стекла сувенирные изделия, являющиеся основным ассортиментом подобных мастерских, отличает характерный зеленоватый оттенок бутылочного стекла и обилие пузырьков и свилей. Тем не менее, подобные дефекты только подчёркивают уникальность и ручное происхождение изделий, выполненных в гутной технике из неосветлённого стекла в подражании изделиям древности.

Применение бутылочного стекла при создании изделий с отсылкой к «средневековому стеклу» мы можем наблюдать и в отечественном стекольном деле на примере серии гутных работ, выполненных в Никольских хрустальных мастерских для фестиваля исторических реконструкторов «Волжский путь» в 2019 году. Выполненные мастером-стеклодувом Сергеем Бацаниным сервизы в духе раннего европейского Средневековья воспроизводят узнаваемые формы и гутный декор графинов и кубков с характерными следами ручного формования. Сосуды тёмно-зелёного цвета напоминают изделия из так называемого «лесного» средневекового стекла, чему способствуют контролируемо сохраненные микродефекты и неровности, подчёркивающие уникальный характер «старинных» изделий (Рис. 1). Стоит отметить, что использование бутылочного боя не стало единичной акцией и художники Никольской мастерской продолжают регулярно использовать его для изготовления сувенирной продукции, выступая пионерами отечественного экологического стеклоделия.

В некоторых стекольных художественных техниках использование стекольного боя встречается крайне редко. Так, примером уникального

авторского почерка можно рассматривать использование бутылочного боя в создании арт-объектов в стеклодувной технике авторства индонезийского художника Ивана Бестари Минар Парадипты. Известный участник движения «эко-стеклоделия» и международных экологических фестивалей, этот индонезийский стеклодув обратился к использованию бутылочного стекла как к наиболее доступному материалу в условиях небольшого индонезийского городка, где он проживает. Выполняемые из бутылочных осколков дротики-заготовки используются художником для создания тончайших кружевных объектов, напоминающих лёгкое кружево, застывшее в виде причудливых биоформ. Кропотливый труд при отработке авторских стеклодувных приёмов позволил мастеру достичь в своих работах высочайшего художественного уровня и продемонстрировать богатые возможности бутылочного стекла, в обращении с которым в данной технике ему нет равных (Рис. 2).

Обращение к экостеклоделию в стеклодувной технике можно отметить и в творчестве другого яркого художника – американского стеклодува Кива Форда. Богатый опыт работы в химических лабораториях и создания разнообразной химической посуды нашёл отражение в уникальном почерке художника, обратившегося к отходам лабораторного стекла для создания своих уникальных миниатюр. Его сложные композиции из колб и трубок с помещёнными в них животными, рыбами и растениями напоминают фантастическую алхимическую лабораторию загадочного назначения (Рис. 3).

Одной из наиболее популярных сегодня художественных техник, в которой применяется утилизируемое стекло, является техника спекания (англ. fusing от fuse — спекание, плавка). Среди художников, работающих в этом направлении, можно выделить тех, в чьём творчестве переработка стекла нашла наиболее оригинальное воплощение. Примером тому могут служить украшения для интерьера работы американской художницы Кэтлин Плэйт, выполненные из многочисленных стеклянных колец, полученных из торцевых бутылочных срезов. Эта оригинальная авторская находка легла в основу всего творчества художницы. Подвергнутые огневой полировке и деформации тонкие стеклянные кольца, соединённые между собой металлическими звеньями, служат модульными элементами для разнообразных работ, среди которых изящные люстры и светильники, стеклянные ширмы и подвески, сетчатые панно, оригинальные ювелирные украшения и даже уникальные стеклянные платья, выполненные для показа высокой моды (Рис. 4).

Стоит отметить, что наиболее востребованы стекольные отходы в технике моллирования, к которой обращаются сейчас многие представители студийного стеклоделия. Выбор материала в этом случае может опираться как на доступность данного вида сырья, так и отражать взгляды

художника на экологическую проблематику. Нередко в творчестве конкретных художников эти цели и задачи взаимодополняют друг друга. В отечественном стеклоделии можно отметить ряд студийных художников, использующих разные виды стекольных отходов, демонстрируя экспериментальный подход в поиске новых выразительных свойств стекла. Некоторые из них активно участвуют в экологическом движении, являясь участниками экологических фестивалей и выставок.

Одним из наиболее ярких представителей русского движения экостеклоделия сегодня является художница их Петербурга Иноят Замахина, организатор ежегодного международного эко-фестиваля «Территория огня», участие в котором принимают представители трёх «огненных» профессий: художники, работающие с металлом, керамикой и стеклом. Наравне с использованием натуральных материалов, практикуемым на фестивале, большое значение придаётся вопросам переработки отходов, в особенности металла и стекла. В творчестве И. Замахиной мы можем наблюдать обращение ко многим стекольным техникам, материалом для которых послужило перерабатываемое стекло. К одним из наиболее интересных творческих находок можно отнести серию работ художницы, выполненную в технике моллирования из бутылочного боя, измельчённого до состояния стекольной крошки – фриты. Работы этой серии, представляющие собой моллированные рельефы, отличают сложные цветовые сочетания и оригинальная фактура, связанные с применением бутылочной фриты разных цветов. Инсталляции из подобных рельефных элементов размещались во многих выставочных пространствах, однако наиболее выразительным стало их экспонирование в ландшафте на выставках формата «Стекло на траве». К наиболее сложным и многочастным композициям такого рода можно отнести объёмно-пространственную инсталляцию «Парад планет», состоящую из многочисленных дисков «планет», закреплённых горизонтально на крупной металлической сетке между двух рельефных слепков ладоней художницы. Парящие в воздухе «планеты» отличает оригинальная манера стилизации рельефного изображения, выполненного на основе авторских разработок художника-эколога, в которых можно увидеть зашифрованную отсылку к теме переработки отходов (Рис. 5).

Использование в технике моллирования оригинальных приёмов, основанных на изучении художественных свойств утилизируемого стекла, отличает творчество другой известной петербургской художницы Светланы Фёдоровой. Серию её оригинальных работ объединяет использование авторского приёма, разработка которого была начата ею на фестивале «Территория огня». Использование в своих работах бутылочного стекла художница сочетает с применением оригинальных, разработанных ею,

одноразовых форм, что гарантирует уникальность каждого произведения. Экспрессивная абстрактная форма объектов, отличающихся своей хаотичной структурой, многослойностью и тонкостью деталей, напоминает стихию волн, запечатлённых в момент всплеска. По словам автора, каждый из уникальных объектов является отражением её эмоционального состояния, что подчёркивает их разнообразие и неповторимость (Рис. 6).

Обращаясь к использованию стекольных отходов, мы можем отметить, что не только бутылочное стекло используется сегодня в творчестве студийных художников. Не менее богатым и интересным материалом могут выступать и другие виды стекольных отходов, такие как листовое оконное, закалённое и машинное стекло, фрагменты зеркал или кинескопное стекло от старых телевизоров. Богатые качества последнего раскрываются в работах самобытного художника Игоря Фролова, использующего кинескопное стекло, отличающееся характерным серым оттенком, для создания своих оригинальных абстрактных скульптур. Причудливые формы его моллированных объектов напоминают загадочные артефакты исчезнувшей цивилизации, где можно увидеть силуэты фантастических фигур и архаичных конструкций.

По мнению автора, его работы представляют собой «объекты, возможные лишь в стекле». Этому определению более всего отвечают оптические возможности прозрачного стекла, невозможные в скульптуре из других материалов, где полированные «исчезающие» поверхности объекта чередуются с нарочито грубой фактурой его «материальных» частей (Рис. 7).

Творчество описанных художников представляет лишь небольшую грань развивающегося движения экологического стеклоделия. Растёт его освещение и популяризация, в осуществлении которой значительную роль играют экологические фестивали. Всё больше художников обращается к освоению скрытых возможностей утилизируемого стекла, а также проявлению активной социальной позиции в вопросах защиты окружающей среды. Это позволяет надеяться на новые интересные проявления данного явления в мировом и отечественном искусстве.

Список литературы

1. Грошкова Л. Г. Иллюстрированный словарь основных терминов из истории древнего и античного стекольного дела. – М.,2013.

2. Грошкова Л. Г. Древнее и античное стеклоделие. – М., 2015.

3. Казакова Л. В. Мировое художественное стекло XX века. Основные тенденции. Ведущие мастера. – М., 2007.

4. Крамаренко Л.Г. Отечественное декоративное искусство XX века: уникальные произведения и массовые изделия: Концепции и выразительные средства: Очерки – М., 2003.
5. Ланцетти А. Г. Нестеренко М. Л. Изготовление художественного стекла. – М., 1987.
6. Сергеёв Ю.П. Выполнение художественных изделий из стекла – М., 1984.
7. Чжао Цзянлин. Современное китайское художественное стеклоделие. Диссертационная работа кандидата искусствоведения — М., 2011.



Рис. 1. Сувенирный сервиз из бутылочного стекла, выполненный в гутной технике мастером-стеклодувом Сергеем Бацаниным в Никольских хрустальных мастерских (Россия) для фестиваля исторических реконструкторов «Волжский путь». 2019





Рис. 2. Хрупкая метаморфоза. Бестари Минар Парадипта (Индонезия), бутылочное стекло, стеклодувная техника, высотой 60 см, 2012 г.

Рис. 3. Метаморфозы, Кив Форд (США), композиция, выполненная из лабораторного стекла в стеклодувной технике, размер 18-18см, 2015 г.



Рис. 4. Вторничная тройная угроза. Кэтлин Плэйт (США), объекты выполнены из бутылочного стекла в тех-ке спекание, 2019 г.



Рис. 5. Парад планет. Иннаят Замахина (Россия), инсталляция из бутылочного стекла выполненная в технике моллирование, размер 60-200см. 2016 г.



Рис. 6. Всплеск. Федорова Светлана (Россия), выполнена из бутылочного стекла в технике моллирование, размер 25- 40 см. 2018 г.



Рис. 7. Объект, работа из серии «Невозможные скульптуры». Фролов Игорь (Черногория), из кинескопного стекла, выполненный в технике моллирование, размер 25-35 см, 2019 г.

Современные тенденции развития стеклодувной техники в практике международных симпозиумов художественного стекла

Current trends in the development of glassblowing technology in the practice of international art glass symposia

Чжао Цзянлин
Кандидат искусствоведческих наук, преподаватель Китайской центральной академии изящных искусств, г. Пекин, Китай.
zhaojianglingzi@126.com

Ван Вэй
Преподаватель Китайской центральной академии изящных искусств, г. Пекин, Китай.
zhaojianglingzi@126.com

Zhao Jiangling
PhD in History of Arts, lecturer in the Central Academy of Fine Arts, Beijing, China.
zhaojianglingzi@126.com

Wang Wei
Lecturer in the Central Academy of Fine Arts, Beijing, China.

Аннотация: Рассматривается развитие стеклодувной техники как один из видов современного китайского стеклоделия на примере практики международных стекольных симпозиумов, проводимых в Китае.

Ключевые слова: Китайское современное стеклоделие, стеклодувная техника, декоративное искусство.

Abstract: The article illustrates evolution of lampwork technique as one of types of the Chinese glass-making by the examples of international glass symposiums held in China.

Key words: Modern Chinese glass-making, lampwork, Decorative art.

Современное китайское стеклоделие находится сегодня на пути своего расцвета. До настоящего времени роль художественного стекла в современном искусстве Китая оценивалось не очень высоко и находилось в состоянии разрыва с ним. Долгое время развитие стекольного искусства было связано исключительно с функциональностью стекла, что подчёркивалось всеми его качествами и возможностями. Это породило границу между «искусством стекла» и «современным искусством». Стирание этой

границы связано с тем, что искусство безгранично, так же, как и возможности, скрытые в стекле. Для современного художника все границы и нормы должны быть исключены. Их преодоление будет связано с освоением новых граней стекольных технологий, что позволит вывести художественное стекло за грань ремесла и проследовать дальнейшее его развитие.

Несмотря на то, что путь исторического развития китайского стеклоделия насчитывает более двух с половиной тысяч лет, его значение не соизмеримо с другими традиционными видами искусств, такими как фарфор, резьба по камню и дереву и многие другие. Стекло являлось предметом роскоши, драгоценным материалом. Это определило медленное развитие стекольного мастерства на территории Китая. Однако, несмотря на относительно небольшую популярность стекольного мастерства, оно отмечено периодами взлёта и упадка, запечатлёнными в уникальных произведениях стекольного искусства. Так, временем наивысшего расцвета китайского стеклоделия стал период правления маньчжурской династии Цин (1644—1912 гг.), когда были основаны Императорские стекольные мастерские, обслуживающие нужды Дворца. Китайские мастера, под руководством европейских специалистов, способствовали формированию национальной самобытности императорского художественного стекла, объединяя достижения европейского стеклоделия и традиций национального стекольного искусства. После революции в Китае и двух мировых войн китайское стеклоделие долгие годы находилось в стадии упадка, сведённое к утилитарным нуждам народа. Возрождение стекольного искусства стало возможно в 1980-х годах, когда новые времена реформ и открытости способствовали появлению новых возможностей для науки, культуры и искусства. Как и многие другие виды традиционных искусств, современное стеклоделие получило мощный импульс для развития.

В XXI веке китайском стекольном искусстве наступает новая эра, привносящая новые силы и свежую кровь в древнее ремесло, чья яркость, казалось, миновала. Академическое образование, пришедшее из Европы, прогрессивно влияет на развитие мастерства в русле традиций и отражает задачи нового времени. Поскольку стекольное искусство в академических условиях развивается очень быстро, оно находится на стадии исследований, преимущественно связанных с техниками моллирования и гуты. Новым ярким явлением в развитии современного стекольного искусства стало освоение и распространение стеклодувной техники с применением газовой горелки (lampwork). Появившаяся в последние годы, эта техника находится сегодня на раннем этапе исследований, однако многие уже по достоинству оценили её простоту и низкую стоимость эксплуатации.

Стеклодувные мастерские успешно внедряются как в художественных вузах и частных студийных мастерских, так и на крупнейших предприятиях страны. В частности, стеклодувная техника становится сегодня одной из основных отраслей в стекольной промышленности заводов местности Бошань (городской округ Цзыбо провинции Шаньдун), являющейся исторически сложившимися древнейшим стекольным центром Китая.

Данная техника представляет разнообразные возможности – от автоматизированного серийного производства до создания уникальных произведений. Процесс производства на газовой горелке имеет большой потенциал развития благодаря тому, что в сравнении с другими технологиями процесс лучше контролируется, а затраты на оборудование и производство существенно меньше. Поэтому многие мастера стеклоделы выбирают сегодня эту технику.

Стеклодувная техника способствует активному развитию современного стекольного искусства. Учителя, ученики профессиональных художественных заведений отправляются сегодня в Бошань, чтобы изучить секреты работы на газовой горелке, пообщаться с местными мастерами и попробовать себя в работе со стеклом. В результате этого взаимодействия происходят фундаментальные изменения в художественном стиле местных предприятий, внесение свежей струи в их традиционное искусство.

Одним из важнейших вкладов в развитие современного стекольного движения следует считать использование стеклодувной техники в проведении ежегодных международных симпозиумов и фестивалей художественного стекла, проводимых в Китае.

Одним из наиболее значимых среди них является, проводимый с 2015 года в городе Хэцзянь (городской округ Цанчжоу провинции Хэбэй), ежегодный Международный конкурс стеклодувного ремесла. Этот симпозиум, посвящённый исключительно стеклодувной технике, выступает не только уникальным выставочным пространством, но и площадкой для демонстрации и обучения мастерству у ведущих мировых художников. Демонстрация процесса создания работ участников, а также многочисленные мастер-классы от приглашённых художников, проходящие на нескольких открытых площадках, оснащённых передовым оборудованием, являются важнейшей частью международного симпозиума (Рис. 1). Работы участников удостаиваются суда компетентного жюри, в которое входят представители мирового стекольного движения – видные художники и искусствоведы. Так, в 2017 году почётным гостем симпозиума, представляющим Россию, стала известный российский искусствовед Любовь Германовна Грошкова, автор многочисленных работ по истории отечественного и зарубежного стеклоделия.

Многочисленные работы, предоставленные в этом году на суд жюри, демонстрировали разнообразие творческих методов, сюжетов и уровней

мастерства владения стеклодувной техникой. Среди работ китайских художников преобладали произведения, темой которых стало национальное искусство и родная природа. Здесь нашло отражение большое значение, придаваемое современными китайскими художниками поискам национальной идентичности и самобытности в духе преемственности традициям. Не случайно первое место было присуждено работе «Благая шёлковая бутылка» художника Сюэ Биня, представляющая собой большую полую скульптуру из тонких стеклянных нитей, выполненную в виде традиционного китайского нюхательного флакона-табакерки. Узнаваемый силуэт этого миниатюрного табачного сосуда является одними из наиболее популярных изделий в истории китайского стеклоделия (Рис. 2). Внутри полой скульптуры из прозрачных кружевных нитей помещены реалистически выполненные побеги тыквы-горлянки с плодами и сидящими на них сверчками. Эти элементы композиции воспроизводят популярный мотив декора традиционных сосудов, запечатлевший благожелательную символику. Таким образом, изображения тыквы-горлянки, символизирующей пожелание долголетия, и сверчков – символов домашнего уюта и благополучия стали обращением к народным традициям и культуре.

Оценка высокого мастерства работы в стеклодувной технике нашла отражение в присуждении серебряной награды миниатюрам художника Жэнь Бо «Насекомые». Серия работ стеклодува представляет собой коллекцию жуков, выполненную с идеальной натуралистической точностью воспроизведения деталей, цвета и фактуры насекомых (Рис. 3).

Популярность стекольного симпозиума города Хэцзянь растёт с каждым годом, как и мастерство его участников. В 2019 году 14 декабря в городской гимназии города Хэцзянь состоялась церемония награждения победителей двух наиболее важных событий в современном стеклоделии Китая: четвёртого Конкурса инноваций в области дизайна художественного стекла в Китае и третьего Международного конкурса стеклодувного ремесла.

Большую известность получили работы художников, ставших призёрами обоих международных симпозиумов. Важным событием для развития стеклодувной техники в стране можно считать присуждение Золотой медали победителю Конкурса инноваций в области дизайна художественного стекла в Китае художнику Ги Ижаню за серию ювелирных изделий, выполненных в этой технике. Работа «Пот твоей руки» представляет собой комплект ювелирных украшений, украшенных изящными и лёгкими алыми цветами и ягодами, выполненными в реалистичной манере (Рис. 4). Стоит отметить, что работа такого формата, выполненная в стеклодувной технике, впервые была удостоена столь высокой награды и отнесена к области современного стекольного искусства.

Высокую оценку жюри в области стеклодувной техники получила работа «Снежная рифма» художника Гао Цзяси, занявшая первое место на Международном конкурсе стеклодувного ремесла. Она выполнена в виде панно из множества белоснежных и прозрачных цветов сливы, олицетворяющей приход весны (Рис. 5). Реализму весенних цветов противопоставляется абстрактная работа «Красота сентября» художника Чжао Дандана, которой было присуждено второе место. Объект, напоминающий скопление снежных облаков, иллюзорно зависает в воздухе, опираясь на тончайшие прозрачные нити, что рождает ощущение загадочной невесомой структуры стеклянного облака (Рис. 6). Второе место эта работа разделила с серией работ художника Цзян Цзямэя под общим названием «Пейзажные мотивы», представляющая собой трёхмерные проекции схематично изображённых горных карт, выполненных из стеклянных линий.

Абстрактным мотивам музыки в исполнении стеклодува Ю Минтао было присуждено почётное третье место за инсталляцию «Монотонный ритм». Работа, состоящая из многочисленных деревянных ящиков, в которых «произрастают» тонкие цветные дротики-ноты, стремящиеся ввысь, представляет собой сложную ритмическую структуру, наполненную цветом и светом стекла (Рис. 7).

Заслуживают внимания и другие работы, отмеченные за мастерство и оригинальность замысла. Среди них, работа Чжоу Лэя «Сила военного салюта», представляющая собой напоминающего тень мужчину, который отдаёт честь; она набрана из тончайших тёмных стеклянных дротов. Данью уважения традициям национальной живописи стала работа «Осенние фрукты» авторства Инь Хайцзяня. В своём стеклянном панно художник с высочайшей точностью запечатлел выполненное в духе живописи гохуа изображение гроздьев винограда (Рис. 8).

Описанные работы представляют лишь малую часть сюжетов, авторских приёмов и типов произведений, которые создаются в стеклодувной технике сегодня. Её богатые выразительные возможности ещё только изучаются китайскими художниками.

Подобные симпозиумы и фестивали способствуют дальнейшему распространению стеклодувной техники, обеспечивая более широкую платформу для её развития в рамках народного искусства и стекольного студийного движения. Десятилетие практики широкого распространения стеклодувной техники в Китае доказало его несомненное влияние на развитие современного китайского стекольного искусства, наравне с другими, более традиционными техниками стеклоделия. Развитие стеклодувной художественной стеклодувной мастерской превратило её из фабрики или научной стеклодувной лаборатории в мастерскую художника, предоставив ему новый способ выражения, наделив его духовной коннотацией и идеями.

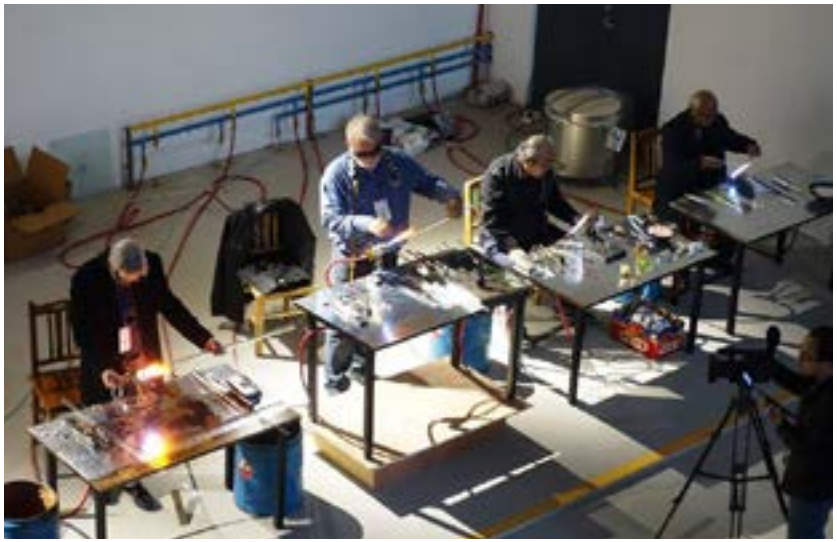


Рис. 1. Открытые площадки мастер – классов
по стеклодувной технике Международного конкурса стеклодувного ремесла Хэцзянь
(городской округ Цанчжоу провинции Хэбэй), 2017 г.



Рис. 2. Объект «Благая шёлковая бутылка». Сюэ Бинь, стеклодувная тех-ка, 2017 г.



Рис. 3. Объект из серии «Насекомые». Жэнь Бо, стеклодувная тех-ка, 2017 г.



Рис. 4. Серия ювелирных изделий, выполненных в стеклодувной тех-ке,
«Пот твоей руки». Ги Ижань, 2019 г.



Рис. 5. Стеклянное панно «Снежная рифма». Гао Цзяси, стеклодувная тех-ка, 2019 г.

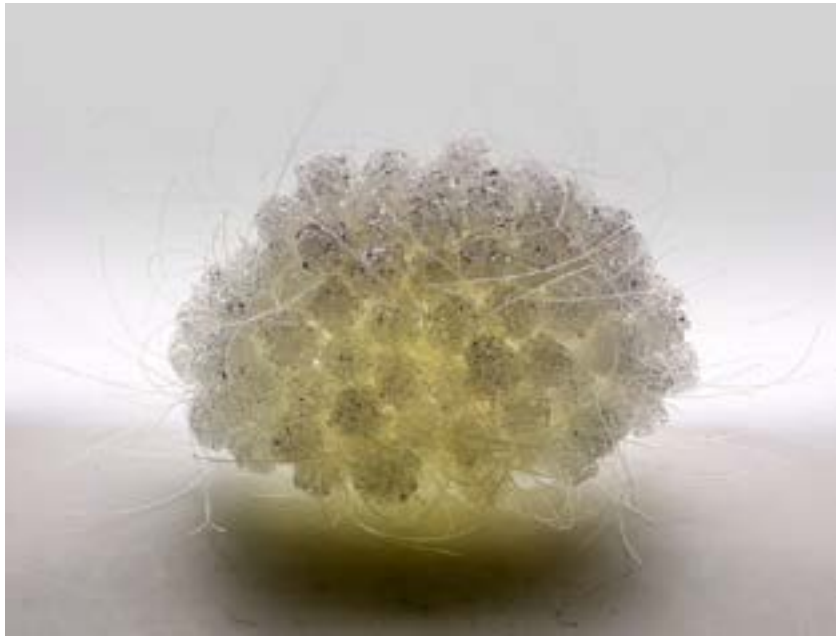


Рис. 6. Композиция «Красота сентября». Чжао Дандан, «Монотонный ритм». Инсталляция «Монотонный ритм». Ю Минтао, стеклодувная тех-ка, 2019 г.

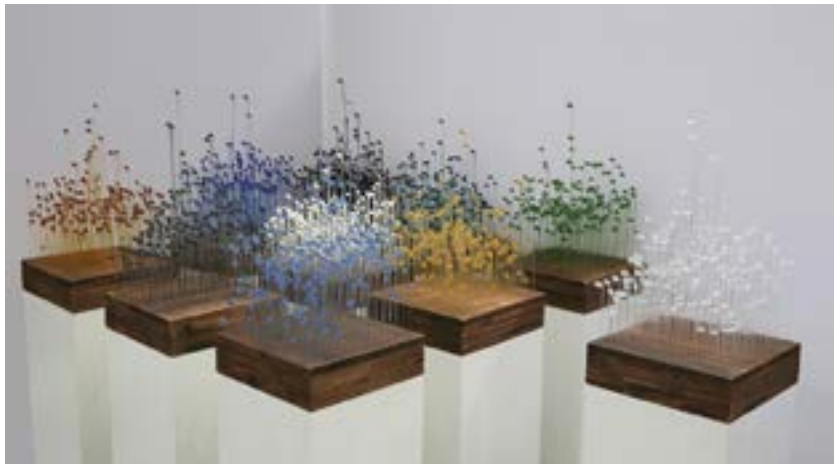


Рис. 7. Объект «Сила военного салюта». Чжоу Лэй, стеклодувная тех-ка, 2019 г.



Рис. 8. Стеклянное панно «Осенние фрукты». Инь Хайцзянь, стеклодувная тех-ка, 2019 г.

Выставочный проект «Один квадратный метр» кафедры художественной керамики и стекла – в поиске новых форматов

Exhibition Project "One Square Meter" of the Department of Art Ceramics and Glass – in a Search of New Formats

Гусарова Юлия Васильевна
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры художественного образования и декоративного искусства.
juliagusarova@mail.ru

Капустин Михаил Юрьевич
Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица,
доцент кафедры художественной керамики и стекла.
m.kapustin.art@gmail.com

Gusarova Julia Vasilievna
Russian State Pedagogical University Named after A. I. Herzen,
Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor, Department of Art Education and Decorative Arts.
juliagusarova@mail.ru

Kapustin Mikhail Yuryevich
St. Petersburg Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design,
Associate Professor, Department of Art Ceramics and Glass.
m.kapustin.art@gmail.com

Аннотация: В современном декоративно-прикладном искусстве происходят поиски не только выразительных и изобразительных средств, но и новых принципов организации экспозиции. Тематические выставки привлекают больший интерес, чем сборные. Межкафедральный выставочный проект «Один квадратный метр», организованный в Большом Зале под куполом Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица интересен новым форматом. В статье проанализированы работы художников керамики и стекла, тенденции и проблемы их экспонирования.

Ключевые слова: выставочный проект, художественная керамика, и художественное стекло, декоративно-прикладное искусство.

Abstract: In modern Decorative and Applied Art, searches are taking place not only for expressive and graphic means, but also for new ways for organizing the exposition. Thematic exhibitions attract more interest than regular. The inter-cathedral exhibition project “One Square Meter”, organized in the Great Hall of the St Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, is interesting in the new format. The article analyzes the pieces of ceramics and glass artists, trends and problems of their exposure.

Keywords: exhibition project, Art Ceramics, Art Glass, Decorative and Applied Art.

Проект «Один квадратный метр» был задуман, как межкафедральная выставка, в ряду других, последние годы достаточно регулярно проходящих в зале под куполом Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица. Однако неординарность и успешность этого события заслуживает внимательного рассмотрения.

Выставка из работ единого определенного размера – новый для петербургских художников-прикладников формат. Этот принцип экспозиции основывается на успешном опыте «мухинских» керамистов. Идея выставки из композиций единого метрового формата была опробована в 2011 году в международном проекте, где участвовали выпускники кафедры художественной керамики и стекла 1990-х гг.: Лилия Богатко, Игорь Васильев, Юлия Гусарова, Дмитрий Ильинский, Юлия Клопова, Михаил Капустин, Юлия Репина, Екатерина Сухарева, Сергей Соринский.

На юге Франции, в Провансе, в городке Солерн столетиями работали небольшие производства керамической плитки. Одна из давно закрытых старинных фабрик была, в духе нового времени, с его интересом к истории, превращена в интерактивный музей керамического ремесла. Кроме того, музей Терра Росса имеет прекрасную коллекцию европейских расписных кафельных плиток.

В выставочном зале музея Terra Rossa группа художников – выпускников кафедры керамики ЛВХПУ им. В.И. Мухиной показали работы, созданные специально для проекта. Поскольку музей был посвящен истории керамической плитки, ограничение работ в объеме было логично. К тому же, плоская керамика компактнее в упаковке, что немаловажно для перевозки. Задача быстрой организации выставки из работ, привезенных авторами, буквально, в чемоданах, решалась единообразием оборудования. Керамические панно крепились на наклонные планшеты с ограничительной деревянной рамкой. Их расположение в зале определялось его пропорциями и светом. Авторам работ оставалось только выбрать планшет и

разложить панно. Так, в процессе решения нескольких практических задач возникла интересная творческая ситуация.

Выставка показала, сколь разнообразна может быть керамика на плоскости и в невысоком рельефе. Ее богатые цветовые и фактурные возможности, диапазон от изобразительности до абстрактности были успешно использованы участниками проекта. Петербургская, «мухинская» керамика с ее активной цветностью и сочетанием росписи, фактуры, глазурования очевидно отличалась от местных изделий. Выставка вызвала хороший резонанс, интерес зрителей и критиков. В результате, временная выставка была превращена в одну из постоянных экспозиций музея Terra Rossa.

Когда в 2019 г. на кафедре художественной керамики и стекла возникла идея нового проекта, пригодился опыт выставки в Солерне.

Новое решение пришло в результате анализа определенной экспозиционной ситуации. Оборудование огромного Зала под куполом представляет собой брутальные конструкции из соснового бруса, которые выдержат достаточно большой вес и размер, а небольшие работы в них визуально «потеряются».

Идея ограничить фантазию художника определенным большим размером, одинаковым для всех участников, кажется опасной для свободы выражения в материале. Но, именно определенные рамки часто толкают художников на нетривиальные решения. Ограничив формат своих арт-объектов, авторы продемонстрировали такое тематическое разнообразие, которое подвластно декоративному искусству изначально и особенно проявилось в конце XX – начале XXI века «в необычайном разнообразии жанровых поисков, обогащении самого выразительного языка каждого вида декоративного искусства, выхода в смежные области» [4, с.41].

Стиль, жанр, образный строй и техника работ столь разноплановы, что позволяет поверить в бесконечные резервы художественного металла, стекла, керамики текстиля. Один квадратный метр – это заданная по размеру поверхность, которая, может, стала полем для экспериментов в разных видах декоративного искусства. У керамистов возникло решение – предложить коллегам с кафедр художественной обработки металла, монументально-декоративной живописи и художественного текстиля участвовать в совместном проекте.

На выставке не была представлена станковые живопись и графика, как виды искусства. Таково было условие организаторов. Метровый холст или графический лист – формат вполне привычный для изобразительного искусства XX века, а метровая керамическая «картина» или эмаль явно выходят за рамки стереотипного представления об этих видах искусства.

Именно в таком формате проявляют свои «неприкладные» живописно-графические свойства керамика, металл или стекло, обычно подчиненные масштабам и задачам интерьера. Куратор выставки Михаил Капустин концепцию проекта видит именно в расширении рамок восприятия декоративно-прикладного искусства.

Экспозиция дала возможность зрителю увидеть, как образно выразительны могут быть нефункциональные выставочные объекты, выполненные в трудоемких и технологически сложных видах декоративно-прикладного искусства. В представленных работах преподаватели и выпускники кафедр использовали свои профессиональные умения, выходя за рамки привычных учебных стандартных задач. Каждый автор узнаваем, использовал любимую технику, свои творческие приемы.

Квадратная метровая керамическая композиция в силу технологических ограничений всегда неодночастна. В экспозиции было разыграно несколько принципов композиционного членения метрового формата – от четырехчастной, но цельной в восприятии с крупными, прямоугольными керамическими пластами и многослойной эмалево-глазурной монохромной «кераможивописью» Сергея Сухарева [2, с. 109], до композиций мелкого модуля, как «Райский сад» Юлии Репиной.

В этом ряду примечательна активно модульная работа Марии Усовой («Маска, я тебя знаю»). Компактные круглые элементы в коробочках-рамах интересно рассматривать с разного расстояния, постепенно приближаясь, обнаруживая богатую графику постепенно, слой за слоем. В метаморфозах образов автор вполне продемонстрировал возможности росписи прозрачного стекла, предложив зрителю включиться в игру угадывания зверей.

Екатерина Сухарева – автор известный и узнаваемый, она развивает традицию ленинградской керамики в полихромной подглазурной росписи на сложной лепной пластике своих трогательных персонажей [1, с. 73]. «Ночной дозор» – почти трехмерная конструкция с условно-театральным пространством. Композиция плоского фона-задника из плитки с росписью и уплощенно-силуэтных фигурок таинственных персонажей демонстрируют, как можно выйти в пространство и при этом остаться в плоскости.

Поскольку условия выставки возможно трактовать по-разному, некоторые художники полностью вышли за рамки условно-плоскостной системы. Композиции из пространственных объектов на плоской квадратной поверхности составили небольшую часть экспозиции на подиумах. В таком случае мерилом стала сомасштабность объекта экспозиционному полю.

В композиции Игоря Васильева «Партия» представлены причудливые фигуры на странной шахматной доске в искривленном поле странной игры. Художник предан технике подглазурной росписи по сырой эмали,

его авторство узнаваемо сочетанием цветов теракотты и серо-зеленой росписи на белом фоне. В творчестве Игоря Васильева часто соединяет керамику с деревянными и металлическими элементами. Его фирменные детали – бронзовые или медные с патиной.

Традиционные и оригинальные сочетания материалов – принцип, лежащий в природе декоративно-прикладного искусства, как продемонстрировали участники выставки, расширяет не только функциональность объектов, но и образную выразительность. Сочетание материалов и технологий становится важным компонентом языка выражения современного художника декоративного искусства, который способен свободно совмещать разные техники для воплощения своего творческого замысла.

Наиболее радикально сочетание керамики и металла в работе Сергея Соринского «Терракотовые острова». Квадрат ржавого листового железа гармонично принимает в себя пласты из терракоты, создавая образ первозданного ландшафта. Керамики здесь минимум, но именно это делает каждый фрагмент уникальным.

Разнообразные техники обработки стекла – расписного, матированного, спеченного, моллированного, соединялись в неожиданных арт-объектах, таких, как «Прометей» Макара Жемчужникова или «Элементы» Никиты Моисеева.

Стекло и зеркальное стекло с широкими полосами геометризированной росписи в сочетании с металлическими струнами создали образ работы «Дождливо» Татьяны Царевой. Металл и керамика часто сочетают, при этом металл обычно несет функцию основы для керамики. Ярослава Данилюк в работе «Небесные сети» керамические пласты сложной формы соединяет с просветами, используя металлическую крупную сетку как крепежную базу, одновременно образно обыгрывающую небо в ветвях – просветах деревьев.

Деревянный переплёт с настоящими ставнями принимает в себя городскую пейзажную зарисовку в «Окне в Париж» Ольги Долженковой. Мозаика в сочетании с керамическими элементами – отсылка к историческому интерьерному декору с наслоением фактур и техник – панно из мозаичных и керамических блоков «Гротески» Юлии Гусаровой.

Диапазон декорирования керамики – от сложной, тонкой графики (Михаил Капустин, Игорь Васильев, Людмила Назина и Сергей Русаков), до экспрессивной многослойной живописи глазурями (Дмитрий Ильинский, Сергей Сухарев, Александр Олейник). Тонкая роспись по сырой эмали «Средиземноморская волчица» Михаила Капустина – метафора глобальных проблем. В таких работах проявляется метафорическое, философское начало, свойственное ленинградской-петербургской керамике.

Композицию из глазурованных плиток с графикой «Малевичи» участника выставок «Одна композиция» – Анатолия Громова, в память о недавно ушедшем художнике собрал другой известный керамист, Михаил Копылков. На выставке эта работа оказалась вполне уместна и остроумна, как все творчество А. Громова, мастера иронии. Во многих работах видна ирония в отношении к самому объекту или теме. Таков «Белый карлик» Юлии Клоповой – монументальная конструкция из блоков-деталей, собранных в огромный макет снежинки или замерзающей звезды. Сочная, динамичная надглазурная роспись свободно расположилась на фарфоровых квадратных глубоких блюдах, как на грядках в борьбе за урожай – «Овощебатл» Лилии Богатко.

Кружево из ручек фарфоровых чашек «соткала» Светлана Шавина работе с говорящим названием «До ручки». Что это – попытка быстро и с юмором решить творческую задачу, или ироничный взгляд на мир? Буквально сложил на метровый деревянный подиум керамические детали Александр Гладкий, «Складной метр». Ироническое направление отчетливо прозвучало в экспозиции наряду с лиричными, напряженными и эмоционально нейтральными работами.

В выставке приняли участие выпускники разных лет. Многие из них вскоре после окончания вуза пришли преподавателями на свои кафедры, и успешно лет работают со студентами. Важный момент преемственности всегда сохраняла наша Школа.

Специалисты, которых выпускают наши кафедры, в советское время были востребованы в художественной промышленности. Последние 20 лет их выживание, как художников, зависит более от них самих. Но, встроившись в новые условия, выпускники поколения 2010-х представляют лицо петербургской керамики. Большинство из них активно развиваются творчески. К этому поколению относятся Надия Миниахметова с композицией «Дневник» из вариации девяти глазурованных многослойны пластов цветных глин. У Инны Русадзе – «Опять о погоде», неизобразительная композиция плотно собранных модулей, построенная на нюансах глазурей теплых пасмурных оттенков. В этих работах проявилась одна из тенденций современной керамики века – внимание к технологическим приемам, активная неизобразительность, широкая ассоциативность.

Выставка продемонстрировала, что «искусство керамики сегодня представляет собой сложную, многомерную, неоднозначную картину, в которой совмещаются понятия стилистики, причастности к той или иной школе и творческой личности…» [3, с. 63]. То же можно сказать и о художественном стекле и других видах декоративного искусства. В проекте «Один квадратный метр» зрители, судя по отзывам, были заинтересованы,

а иногда изумлены разнообразием стилей и жанров экспонатов. От традиционных изобразительно-декоративных до концептуальных, неизобразительных. И это во многом определило успех выставки.

А если учесть, что зрителями выставок, проводимых в Большом зале пол куполом академии им. А. Л. Штиглица чаще всего становятся коллеги -преподаватели, выпускники, студенты и друзья авторов, то можно понять оптимизм участников по поводу продолжения проекта.

Список литературы

1. Гусарова Ю.В. Образы и сюжеты в творчестве керамистов Натальи Савиновой и Екатерины Сухаревой. // Искусство и диалог культур, сборник научных трудов. СПб., 2019, с. 71-73.

2. Крамаренко Л.Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. М., 2003.

3. Казакова Л.В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества. – М., 2013.

4. Степанян Н.С. Расширение фронта действия ("Керамика 75") // Декоративное искусство СССР, 1976, №3, с. 41.



Рис. 1. Екатерина Сухарева. Ночной дозор. Керамика, металл. 2019



Рис. 2. Сергей Соринский. Терракотовые острова. Керамика, металл. 2019



Рис. 3. Ярослава Данилюк. Небесные сети. Керамика, металл. 2019



Рис. 4. Михаил Капустин. Средиземноморская волчица. Керамика, подглазурная роспись. 2019



Рис. 5. Инна Русадзе. Опять о погоде. Фарфор, глазурь. 2019

Современные формы экспонирования художественной и интерьерной керамики на примере выставочного проекта «Дело в глине» (г. Ижевск)

Modern ways of art and interior ceramics exhibiting on the example of exhibition project "It's about clay" (Izhevsk, Russia)

Любич Анастасия Викторовна
Специалист экспозиционно-выставочной деятельности Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств,
художник-керамист.
nastya.lubich@gmail.com

Lubich Anastasia Viktorovna
Curator of the Udmurt Republic Fine Art Museum, ceramic artist.
nastya.lubich@gmail.com

Аннотация: В статье на примере выставки художественной и интерьерной керамики описываются новые приемы экспозиционного дизайна временных выставок, поднимаются вопросы о месте керамики в современном интерьере и важности раскрытия для зрителей ценности этого вида искусства.

Ключевые слова: экспозиционный дизайн, современная керамика, выставка керамики, керамика в интерьере.

Abstract: Article demonstrates modern ways of exhibition design in example of exhibition of art and interior ceramics, establish questions about place of ceramics in modern interior and importance of showing value of ceramics for viewers.

Keywords: exhibition design, modern ceramics, ceramic exhibition, interior ceramics.

Сегодня выставки керамики становятся не только площадкой для демонстрации навыков, умений и возможностей мастеров. Современные выставки выходят за рамки классической выставочной деятельности и ставят своей целью встроить искусство керамики в реальный контекст средствами экспозиционного дизайна. Одна из основных задач, позволяющая добиться этой цели, — максимально пробудить в зрителях чувство сопричастности, близости к такому одновременно привычному и непонятному виду искусства, как художественная керамика.

Это особенно важно на волне нового витка популярности искусства керамики. Все больше открывается мастерских, дающих возможность людям без специальной подготовки заниматься керамикой как одним из видов досуга. В этой связи очень важно показывать зрителю альтернативу хобби-керамике, задавая тем самым тот уровень художественности, на который можно и нужно равняться, а также расширять границы понимания места керамики в интерьере. Художественная и интерьерная керамика, не обладая привычной утилитарностью и функционалом, может стать полноправной частью интерьера наравне с привычными образцами декоративно-прикладного искусства.

Также нельзя не отметить, что таким материалом, как глина, начинают интересоваться все больше дизайнеров, и всё чаще начинают использовать её в своих проектах, включать художественные изделия в существующие интерьеры или проектировать керамические объекты под конкретный проект. В этой связи становится очевидной важность демонстрации многообразия керамики, богатства её пластических и цветовых возможностей, но не просто в нейтральном пространстве, а в контексте реального интерьера. Средством раскрытия потенциала керамики для дизайнеров, декораторов, проектировщиков и просто зрителей становится выставочная экспозиция, которая играет роль не только площадки для показа художественных работ, но и места общения художников, дизайнеров и декораторов, места коммуникации керамики и реального мира, для которого она создается.

Важно подчеркнуть, что выставки играют большую роль в развитии искусства керамики именно благодаря возможности взаимодействия с реальным миром, играя роль промежуточного звена между художником и зрителем и становясь мостиком между искусством и реальной жизнью. Это возможность для керамики стать не просто искусством ради искусства, но и выйти за рамки только лишь творческого поиска, раскрыть свою ценность для зрителя, закрепиться в сфере предметов коллекционирования наравне с общепризнанными видами искусства.

Все чаще в ансамбле с интерьером начинают звучать не только крупные, монументальные работы, но и пластика среднего размера: настольные вазы, блюда, арт-объекты.

Впервые вопросы соединения керамики и интерьера были озвучены искусствоведами в середине XX века. «В 1960-х гг. в оформлении общественных помещений керамика стала одним из активных средств создания стильного интерьера» [2, с. 126].

1950-60-е годы — время масштабной государственной программы по строительству нового быта. По всей стране пропагандировался отказ от мещанства, роскоши, накопительства, строились новые современные квартиры, куда уже не вписывались ни дореволюционная мебель, ни старинный декор. Декору и вообще эстетике в целом уделялось особое внимание. Красота окружающей среды была таким же важным критерием, как прочность или эргономичность [4, с. 15].

На фарфоровых заводах помимо утилитарной продукции начинается выпуск разнообразных предметов интерьера: декоративные вазочки, кувшины, светильники. А утилитарные предметы проектировались как произведения искусства. Кроме того, начался выпуск высокохудожественных изделий из «грубой керамики» — красной глины, материала, который до этого использовался только в народном и авторском творчестве. В этих изделиях широко применялись специфические керамические выразительные средства, раскрывалась красота глины и её художественные возможности. Эстетика терракотовых изделий была официально признана художественным сообществом.

Тогда впервые заговорили об ансамблевости жилища, о единстве экстерьера и интерьера, о подчинении всех элементов жилища единому стилю. Интерьер определял характер художественной керамики, став нейтральным фоном для произведений искусства [4, с. 16]. Уже тогда искусствоведы и художники понимали важность встраивания произведений искусства в реальную среду: «…ведь эти вещи будут «жить» не в нейтральной среде, не в витрине магазина или залах музея, а в окружении вещей и предметов человеческого обихода, в интерьере современного дома» [4, с. 16]. Однако тогда керамика художественная и керамика интерьерная все еще довольно четко разделялись. Первая была авторским высказыванием, классическим выставочным произведением, не несущим никакой функции, а вторая — высокохудожественными, но функциональными вещами, к которым относились вазы, кашпо, блюда, кувшины. Представить в доме нечто неутилитарное всё еще было сложно.

Расцвет авторской художественной керамики в СССР пришелся на 1970-е. В Москве и Петербурге сформировались очень сильные творческие сообщества. Обаяние этого материала захватывало не только художников декоративно-прикладного искусства, но и живописцев, графиков, архитекторов. В 70-е годы новаторами в сфере художественной керамики стали художники Ленинградской школы. Именно они показали зрителю новую керамику, закрепив её статус как высокого искусства. Благодаря им керамика смогла выйти за рамки ремесла и утилитарности. «Очевиден был отход от утилитарного функционализма прикладных изделий в сторону

расширения сферы уникальных декоративных решений» [2, с. 133]. Целесообразность керамики перестала быть непременным критерием красоты.

Сегодня вопросы эстетизации окружающей среды уже не так масштабны, как в середине прошлого века, однако по-прежнему актуальны. Появляется понятие интерьерной керамики, к которой относят художественные изделия на стыке функциональных и выставочных объектов. Это вещи, несущие некие привычные функции, но в то же время каждый объект является самодостаточным произведением искусства, способным выстраивать или менять среду вокруг себя. Интерес культурного сообщества к искусству керамики сопровождается размышлениями о том, где проходит грань между утилитарной кухонной посудой и произведением искусства и о месте художественной, нефункциональной керамики в современном быту.

Попыткой ответить на эти вопросы стал выставочный проект ижевского художника-керамиста, автора этой статьи Анастасии Любич «Дело в глине». Эта выставка — межрегиональный проект, объединивший в одной экспозиции художественную и интерьерную керамику удмуртских и пермских авторов, а также авторскую художественную керамику из собрания Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств, из фондов музея Института искусств и дизайна и кафедры декоративно-прикладного искусства Удмуртского государственного университета.

Ижевск — город, в котором искусство керамики находится в стадии развития, а мастеров, работающих с глиной, немного. Выставка «Дело в глине» стала первой специализированной сборной выставкой художников-керамистов в Удмуртии. В выставке, кроме ижевских и удмуртских авторов, приняли участие пермские керамисты. Это позволило не только оценить возможности и творческий потенциал местных художников, но также познакомить их с работами керамистов из Пермского края, в котором уже несколько лет керамика является полноправным участником профессиональной культурной жизни. Стоит отметить, что для Удмуртии вообще и для Ижевска в частности керамика и гончарство не являлись исторически значимыми ремеслами. Поэтому одной из целей проекта было показать локальному зрителю многообразие и потенциал художественной керамики как части интерьерного ансамбля.

Идея выставки отчасти близка идеям середины XX века — показать, как художественная керамика может вписываться в реальные интерьеры и насколько важно человеку взаимодействовать с предметами искусства. Но в отличие от идеологов 1950-60, в проекте «Дело в глине» кураторы делают попытку вписать в интерьеры откровенно нефункциональные

изделия: монументальную скульптуру, декоративные пласты, арт-объекты, которые соседствуют со светильниками, вазами и зеркалами.

Цель проекта — расширить у зрителя понимание понятий «утилитарность», «функциональность», «польза» и раскрыть понятие «эстетическая функция» через выставочную экспозицию. И поэтому основной задачей кураторов стало создание для арт-объектов некого условного «реального» пространства, «подружить» искусство с реальной средой средствами экспозиционного дизайна.

Для создания ощущения интерьера кураторами был выбран простой и эффектный прием — использование силуэтов реальной мебели, которые были выклеены на белых стенах при помощи черной изоленты (рис. 1). В зале выделено четыре основные интерьерные зоны: кухня, гостиная, ванная комната и прихожая. В каждой зоне показаны различные предметы и технологии, характерные для данных интерьерных сценариев. В зоне кухни демонстрируются разнообразные емкости и вместилища, показаны технологии обвары и дымления, традиционно используемые раньше для посуды, а сейчас исполняющие декоративную функцию (рис. 2). В зоне гостиной представлены монументальные скульптурные композиции из нескольких предметов (рис. 3), в зоне ванной раскрыта тема надглазурной и подглазурной росписи по плитке и пластам (рис. 4), а в зоне прихожей продемонстрированы светильники и зеркала. Простые силуэтные решения мебели не отвлекают от керамики и одновременно создают интерьерный, «реальный» контекст.

Метод построения стендов — комбинирование различных универсальных белых подиумов в разные условные мебельные формы: шкафы, комоды, тумбы (рис. 5). Все элементы интерьера строились в геометричных силуэтах с углами 90 градусов, что позволило объединить трехмерные подиумы-тумбы с двухмерными изображениями мебели на стенах, создав таким образом единое экспозиционное пространство и визуально увеличив реальные размеры выставочного зала.

Кроме того, такой способ создания экспозиции максимально прост и экономичен, а также вариативен, что является важным критерием для оформления временной выставки.

В оформлении экспозиции кроме нейтральных мебельных силуэтов присутствуют легко узнаваемые стилизованные элементы, такие, как холодильник ЗиЛ или знакомый всем ижевчанам магнитофон ИЖ (рис. 6). Цель таких включений — вызвать в зрителе чувство сопричастности через узнавание знакомых образов. «От безучастной объективности информации — к субъективности восприятия, к личному, чувственному опыту и переживанию» [3, с. 77].

Важной частью экспозиции стал видеоматериал, который представлял собой серию коротких информационных сюжетов, смонтированных куратором выставки. Это сюжеты, иллюстрирующие технологию ручной лепки из жгута, восстановительного обжига, обвары, строительства дровяной печи. Телевизор был установлен в зоне гостиной, став одновременно и частью экспозиции, и полноценным информационным стендом (рис.7). Для просмотра видеоматериала была установлена мягкая скамья-диван, которая стала гармоничной частью «гостиной».

Кроме современных изделий, в экспозиции показана история художественной керамики в СССР через авторские работы Б.Г. Крейцера и К.Л. Иогансона 1970-80 гг. из коллекции Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств (рис. 8) и тиражную фарфоровую продукцию из частной коллекции. Эти предметы демонстрируются в классических витринах, что способствует восприятию их как музейных экспонатов и подчеркивает историческую значимость. В данном случае такая визуальная историческая справка важна для понимания того, что такое художественная керамика и как она развивалась в России. Отдельная витрина отдана под изделия фарфоровых заводов 1960-х, иллюстрирующих то, как во времена хрущевской «оттепели» на волне создания нового быта керамика стала инструментом эстетизации жилой среды (рис. 9). Это различные изделия функционально-декоративного назначения: наборы из штофа и стопок, вазочки, блюда. Все эти вещи обладали полноценной функциональностью, однако назвать их исключительно утилитарными вещами невозможно в силу цельного художественного решения. Это были своеобразные акцентные изделия, созданные во многом для придания интерьеру квартиры особого настроения, для организации пространства вокруг себя. В качестве примеров использованы изделия завода ЛФЗ и художников В.М. Городецкого, А.А. Лепорской, артели «Прогресс», завода ЛЗФИ, а также других предприятий.

В построении маршрута по экспозиции было решено отдать предпочтение свободному передвижению, словно по комнатам в квартире. Поскольку одной из главных целей выставки было создать ощущение нахождения керамики в реальных интерьерах, было решено отказаться от дополнительных пояснительных экспликаций в выставочном пространстве, чтобы не снижать эмоциональное воздействие экспозиции [1, с. 80].

Предпочтение было отдано живому общению зрителей с куратором и мастерами-керамистами, чьи работы были представлены на выставке.

Во время кураторских экскурсий зрители получили возможность не только зрительно познакомиться и оценить художественную керамику, но также соприкоснуться с ней тактильно, чтобы в полной мере

прочувствовать предметы. Ощущения от разности фактур, матового и глянцевого покрытия, соприкосновения с формой и ощущение её в своих руках не менее важны в знакомстве с керамикой, чем визуальная оценка силуэтов, пластики и цветового решения. Этому уделялось большое внимание, поскольку керамика в реальных интерьерах не может быть исключительно выставочным, неприкосновенным объектом. Кроме того, восприятие керамики не только визуально, но и тактильно помогает лучше прочувствовать художественный образ и авторскую идею.

На выставке «Дело в глине» для художественной и интерьерной керамики средствами экспозиционного дизайна кураторами была сделана попытка «воссоздать» привычную среду обитания — интерьеры жилого дома, и результатом данной попытки явился некий симулякр, сценарий, который предлагался зрительскому восприятию как уже свершившийся правдивый факт. Такие междисциплинарные проекты на стыке искусства и дизайна играют большую роль в развитии художественной керамики в России и способствуют росту статуса этого вида искусства от утилитарно-прикладной вещи до самостоятельного художественного произведения.

Список литературы

1. Воробьева Н. Н. Дидактическая концепция временной выставки Государственного Эрмитажа «“Античный фасон” русского Императорского фарфора второй половины XVIII века» из цикла «Поднесение к Рождеству» //Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2013., с. 68-92.

2. Гусарова Ю. В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011.

3. Майстровская М.Т. Музейная и выставочная экспозиция: проблемы современного уровня качества // Музейные тетради крымской музеологической школы. Коктебель, 2017 , с. 66-79.

4. Черейская М. Г. Керамика в современной квартире / М. Г. Черейская, В. С. Серебренников. – Л., 1969.



Рис. 1. Торшер, выклеенный черной изолентой



Рис. 2. Зона кухни



Рис. 3 Зона гостиной



Рис. 4. Ванная комната



Рис. 5. Пример компоновки «мебели» из модульных подиумов



Рис. 6. Работы Б.Г. Крейцера. Сосуды. Ленинград, 1987. Из фондов УРМИИ





Рис. 7. Холодильник ЗиЛ, выклеенный изолентой

Рис. 8. Витрина с фарфором 1950-60 гг. Частная коллекция

Краткосрочное обучение керамике: на перекрестке проблем арт-рынка и образования

Short-dated apprenticeship of ceramics: intercrossing of art-marcet and education

Палевская Елена Михайловна
Кандидат искусствоведения,
Центр традиционной тульской керамики,
г. Тула, директор.
palevskaytm@gmail.com

Фрейверт Людмила Борисовна
Кандидат философских наук (эстетика),
Центр традиционной тульской керамики,
г. Тула, искусствовед эксперт
lbf1956@yandex.ru

Palevskaya Elena Mikhailovna
Candidate of art history,
The Center of Traditional Tula ceramics,
t. Tula. Russia, the director
palevskaytm@gmail.com

Freivert Lyudmila Borisovna
Candidate of philosophical csiences (aesthetics),
The Center of Traditional Tula ceramics,
t. Tula. Russia, the art-expert
lbf1956@yandex.ru

Аннотация: В статье в качестве товаров на арт-рынке рассматриваются различные мастер-классы по керамике. Это средство для углубления интереса к искусству и расширения аудитории. В Центре традиционной тульской керамики используется изучение образцов и требование «делай как я», т.е. метод подсадничества. Здесь проводятся занятия с аутистами. Наиболее успешные из них состоялись как профессионалы-ремесленники и как творческие личности.

Ключевые слова: мастер-классы по керамике, внеакадемическое обучение керамике, ремесленная традиция, традиционная тульская керамика, обучение керамике людей с аутизмом.

Abstract: In the article different ceramical master-classes (workshops) are considered as products of art market. It is tool for development of interest in art and increasing of auditory. Foundation of apprenticeship in the Center of Traditional Tula Ceramics are reseaching of examples and “podsadnocestvo” (Russian) – the rule “do the same with me”. Our teachers works with autists. Some pupils are sexessful as handcraftsmen and creative individual.

Keywords: ceramics masterclasses (workshops), non-academical apprenticeship of ceramics, handcrafted tradition, traditional Tula ceramics, apprenticeship of ceramics for pipple with autism.

Вязкость материала, с которым работает керамист, является как бы символическим отображением взаимоотношений между различными проблемами, которые актуальны для современной керамики (contemporary и modern), их взаимосвязанности, взаимопереходности и невозможности решить одну из них, не учитывая остальные.

Проблема контактов художников с представителями арт-рынка, с заказчиками, потребителями, зрителями и проблема профессионального творческого образования обнаруживают общее поле. В число товаров на арт-рынке входят не только произведения и проекты, музейно-выставочные и маркетинговые концепции.

Последнее время большой популярностью пользуются различные мастер-классы и краткосрочные курсы, в том числе и по керамике. Тема активно обсуждается в интернете. Ряд авторов считает такие мастер-классы едва ли не профанацией. Понятно, что за одно занятие ничему научиться нельзя, и конечный результат будет либо аттракционом-спектаклем, где профессиональный керамист «делает вид, что он ничего не делал», либо на выходе получается «маловысокохудожественное» изделие. Короткие блоки занятий тоже ориентируются на узкий круг приемов и по определению не могут дать устойчивых навыков.

Если товар востребован на рынке, в нашем случае керамический мастер-класс или краткий курс (а ведь его не рекламируют звезды по телевизору!), значит, он удовлетворяет какие-то потребности адресной аудитории, от острого интереса к искусству до праздного любопытства.

Негативная оценка такого рода деятельности понятна с точки зрения керамиста-профессионала. Но ее результатом и продуктом является не только и не столько само керамическое изделие. Это «море эмоций» и получение уникального опыта, запечатленного во всем психофизическом аппарате. Здесь мы даже не рассматриваем такие объективно присутствующие факторы как действие мелкой моторики рук на состояние мозга человека.

Подтверждение важности личного двигательного опыта и контакта с неподатливым инструментом мы находим, например, в своих «Жизненных

правилах для музыкантов» Р. Шумана. Он писал: Если ты проходишь мимо церкви и слышишь, что в ней играют на органе, войди и послушай. Если тебе посчастливится самому сесть на органную скамью, то испытай свои маленькие пальцы и подивись этому всемогуществу музыки» [1].

Может быть, для кого-то, пусть одного из сотен, единичное «испытание маленьких пальцев» превратится в профессию или устойчивое хобби. Для других этот личный опыт может стать частью понимания, что керамика и искусство в целом – тяжелый, далеко не всегда благодарный и достаточно «пыльный» труд. Поэтому экологическая ниша для керамических мастер-классов и существует.

Закономерно, что у профессиональных керамистов, работающих в сфере высокого искусства, отношение к проведению таких мастер-классов часто бывает резко негативным. Но здесь опять хочется вспомнить Шумана: «Если бы все хотели играть первую скрипку, нельзя было бы составить оркестра. Уважай поэтому каждого музыканта на его месте» [1]. Да и среди посетителей керамических мастер-классов не так мало людей, чей интерес к искусству может углубиться. Среди них – будущие посетители музеев и выставок, определенные категории профессионалов, меценаты и коллекционеры а также родители, отдающие детей в художественные школы и кружки.

Частью современного арт-рынка является и художественное образование и обучение во всех его разнообразных формах. Разумеется, человек, получивший серьезное академическое образование, имеет определенные стартовые преимущества. Но не секрет, что оно не гарантирует профессиональной востребованности и успешности. Профессионал-керамист, в биографии которого академическое образование отсутствует, также далеко не экзотический персонаж.

Современная художественная практика порождает много «академизмов». Владение традиционными, академическими приёмами расширяет диапазон возможностей, но не гарантирует высокого уровня мастерства в какой-то избранной, возможно, узкой, сфере, тем более, не входящей в академический лексикон. Художники, и керамисты в том числе, открывают для себя новые техники, материалы и способы работы с ним. Одновременно в процессе поиска национальной культурной идентичности идет возрождение традиционных ремесленных, фольклорных и близких к ним форм.

Обращаясь к истории керамики, мы должны помнить, что сообщество керамистов старше сообщества академиков. Большинство мастеров-керамистов прошлых эпох не имели, да и не могли иметь академического образования. Основой было обучение «вприглядку», изучение образцов и требование «делай как я», т.е. метод подсадничества. Веками и тысячелетиями научение мастера-художника было ориентировано на выполнение конкретного набора операций, то, что мы сейчас называем «узкой специализацией».

Возможность оттачивать мастерство в ограниченном диапазоне способствовало повышению качества исполнения. Что касается собственно художественного уровня, чистоты стиля – здесь за отдельного мастера «думает» устойчивая традиция, на протяжении ряда поколений шлифовавшая художественную форму и приемы ее создания. Эта традиция не совпадает с академической, а часто и противоречит ей.

Кроме того, академическая художественная традиция связана с классической философско-эстетической традицией, предполагающей существование единого, вневременного и всечеловеческого идеала красоты. Для современной же эстетики ключевыми, вероятно, будут, понятия не прекрасного и возвышенного, а выразительного и интересного. Это помогает современному человеку с пониманием отнестись к новому и неизвестному, к тому, что отличается от привычного, а, следовательно, к национальному и этническому своеобразию и разнообразию. И, конечно, интересоваться своей народной культурой.

Данные тенденции особенно сильно проявляются и в рассматриваемой области. Опыт Центра традиционной тульской керамики говорит о том, что большой популярностью пользуются мастер-классы по так называемой неолитической керамике (мастер А.А. Палевский), выполняемой, естественно, без гончарного круга. А наличие известной неправильности усиливает эффект рукотворного, ощущения живых человеческих рук.

Археологические раскопки последнего десятилетия на территории Тулы (в том числе Заречье, бывший поселок Гончары) еще раз подтвердили выводы о больших масштабах керамического производства: «Раскопки 2014-2015 годов окончательно установили, что производство керамических изделий в Туле в XVII-XVIII веках было массовым и сопоставимо по значению и масштабам с производством оружия (справка-отчет Тульской археологической экспедиции ГВИПМЗ “Куликово поле”)» [2, с. 21].

Сейчас уже достаточно широко известно, что Тула была также центром изготовления всех видов изразцов: рельефных и гладкорасписных. В настоящее время усилиями мастеров Центра традиционной тульской керамики восстановлена утерянная в начале XX века традиция изготовления гладкорасписных изразцов (мастера Е.М. Палевская и Н.О. Худова) [там же, с.23]. Как и в прошлом, среди мастеров, работающих в этом жанре, подавляющее большинство не имело широкого академического образования. Но их опыт и мастерство находятся в русле того, что можно условно назвать «фольклорным» или «ремесленным» академизмом: его требования не менее жестки и обязательны к выполнению.

Фольклорный характер этих требований выражается в том, что эти нормы были приняты не только ремесленниками, но и сообществом потенциальных пользователей, широкими слоями населения.

Сегодня эти нормы функционируют иначе. Для современного человека это поиск корней, подтверждение или обретение национальной идентичности, развитие интереса к культуре других народов. Попытка погружения в другой культурный мир – своего рода «карнавальный» опыт, который помогает, по возвращении из образа, иначе прочувствовать свою культуру.

Среди потребителей и заказчиков, а также кураторов, есть особые группы лиц, чье существование также влияет на деятельность современного керамиста. Это люди с ментальной инвалидностью, их родители и родственники, сопровождающие их профессионалы, а также сотрудники выставок, музеев искусства аутсайдеров.

Мастер-классы прописаны таким больным по медико-психологическим показаниям, а их творчеством интересуются разные люди, включая организаторов продажи их работ.

В Центре традиционной тульской керамики проводятся занятия с аутистами. Они изучают традиционное ремесло своего края, а наиболее одаренные из них работают как профессионалы в различных стилистиках, включая остро современные, а их работы успешно продаются. При этом аутисты успешно социализируются как профессионалы-ремесленники и как творческие личности [3, с. 26]. К тому же они в отдельных случаях способны сами участвовать в качестве помощника или второго преподавателя, и их востребованность является уже не только профессиональным, но и жизненным «мастер-классом» для людей с ограниченными возможностями здоровья.

Среди посетителей мастер-классов или коротких циклов занятий также есть лица с ментальной инвалидностью. Конечный результат этого обучения, естественно, не претендует на статус совершенного произведения, но для автора и его близких это важное материальное свидетельство уникального пережитого опыта, как и для здорового человека.

Список литературы

1. Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов. URL: www.classiclmusicnews.ru (дата обращения 27.09.2019).

2. Палевская Е.М., Худова Н.О. Традиционные художественные керамические промыслы как ресурс для реабилитации людей с аутизмом. Методические рекомендации. – Тула, 2018.

3. Фрейверт Л.Б., Палевская Е.М. Керамическое искусство аутсайдеров (аутистов) – составляющая экологического ресурса современного общества. Проектная культура и качество жизни. 2019. № 8, с. 26-32.

Творческая и профессиональная проблематика современного отечественного авторского стекла в контексте художественной деятельности. Художник и арт-рынок

Creative and professional issues of modern author's Russian glass in the context of art activity. The artist and the art-market.

Шахова Ольга Владимировна
Представительство Венецианских Световых Фабрик,
Бренд-амбассадор.
sololuce@yandex.ru

Shakhova Olga Vladimirovna
Representative office of the Venetian Lighting Companies
Brand-ambassador.
sololuce@yandex.ru

Аннотация: Проблематика современного авторского стекла в России содержит в себе на сегодняшний день ряд проблем, препятствующих развитию и становлению авторского художественного стекла в стране как явления в целом. Стекольные заводы, сокращая производственные ресурсы, не спешат осваивать новые формы и отделки, оставляя без должного внимания наработки и идеи, предлагаемые художниками. Отсутствие у самих художников возможности экспериментировать вне стен завода и работать с материалами должного качества, в зародыше душит их потенциальные творческие способности, снижая качественный уровень исполнения. Отсутствие как такового рынка потребления, поддерживает опасения заводов в необходимости освоения новых технологий и привлечении к творчеству молодых малоизвестных художников.

Ключевые слова: художественное стекло, авторское стекло, студийное стекло, художники по стеклу, проблематика авторского движения, художник и арт рынок, культурное наследие.

Abstract: The problems of modern author's glass in Russia today contain a number of problems that hinder the development and formation of author's art glass in General. Glass factories, reducing production resources, dont hurry to master new forms and finishes, leaving without due attention the developments and ideas offered by artists. The lack of opportunities for artists themselves to experiment outside the factory and work with materials of proper quality, reducing the quality level of performance and their potential creative abilities. The lack of a consumer market just supports the concerns

of factories about the need to develop new technologies and attract young unknown artists to their work.

Keywords: art glass, author's glass, Studio glass, glass artists, problems of the author's movement, artist and art market, glassblowing, cultural heritage.

Историю отечественного художественного стеклоделия невозможно рассматривать линейно и последовательно. Отрасль, не единожды оказывавшаяся на пике своего развития, в настоящее время переживает совсем не луч¬шие вре¬мена. Из некогда 7 существовавших государственных стекольных заводов по производству уникальных, художественных образцов изделий из стекла и выпуска серийных изделий разного назначения остались работать на частные инвестиции лишь три: Гусевской Хрустальный завод, артель им. Бахметьева и Дятьковский Хрустальный завод (Мальцов/Авдеев). Должность художника завода, специалиста, обеспечивающего строгий контроль за выработкой и внедрением адекватных современности творческих решений, прекратила свое существование. Художники и выпускники профильных ВУЗов (МГХПА им. С.Г. Строганова, ГХПА им. А.Л. Штиглица) вынуждены организовывать собственные цеха по изготовлению и обработке художественных изделий из стекла. Но главной проблемой, с которой сталкиваются все поколения художников – это отсутствие площадки для продажи своих уже готовых высокохудожественных произведений из стекла.

Проблематика современного авторского стекла содержит в себе на сегодняшний день три ключевые составляющие, тормозящие, а правильнее будет сказать, препятствующие становлению авторского художественного стекла в стране как явления в целом.

Возможность творить и применять на практике. Успех художника, возможность раскрыть всю силу его дарования, связаны с умением почувствовать задачи, которые ставит перед искусством эпоха [1, с. 19]. Сегодня наша эпоха не ставит задач, лишая тем самым художника возможности творить. Как и в 40е года, предметы изготавливаются из учета их утилитарного назначения, а форма разрабатывается технологом исходя из особенностей производственного процесса, художественное назначение вещи, ее декоративное предназначение, играющее ведущую роль в воспитании вкуса потребителя, не учитывается. Предмет «украшается» мастерами в попытках замаскировать его невзрачные формы и отсутствие творческой мысли.

Европейские производители подходят к процессу творческого развития отрасли совершенно иначе. С регулярным постоянством профильные журналы пестрят заголовками об очередной коллоборации европейских

производителей художественных изделий из стекла с дизайнерами мирового уровня. Так в 2000 году Баккара (Baccarat), одна из старейших стекольных мануфактур Франции, привлекает к сотрудничеству американского дизайнера Барбару Бэрри (Barbara Barry) (1) для разработки новой коллекции Tranquility. В 2012 году Венини (Venini), престижный Венецианский бренд, специализирующийся на обработке высокохудожественного стекла, выполнил проект La boccia Kingyo (Аквариум для рыбки) (2), чья форма и окраска вдохновлены пластичной формой красной рыбки и пышным движением ее плавника. Это сотрудничество, инициированное в 2012 году, является поводом для встречи и культурного обмена между традициями обработки стекла. В 2016 году чешская мануфактура Мозер Кристал (Moser Crystal) запустила новую коллекцию бокалов по эскизам Константина Гайдая (3). На создание коллекции KUPOLA дизайнера вдохновил Собор Василия Блаженного на Красной площади. Впоследствии эта коллекция бокалов была выставлена в Государственном историческом музее, а позже стала частью основной коллекции отдела «Стекло и фарфор» Государственного исторического музея на Красной площади.

На сайтах производителей публикуются вакансии для студентов профильных ВУЗов, приглашающие пройти учебную практику с реальной возможностью последующего трудоустройства. Так же компании проводят регулярные конкурсы промышленного дизайна, авторитетное жюри которых, беспристрастно и компетентно определяет ценность даже нереализованного проекта-концепта, как с позиции искусства дизайна, так и с точки зрения промышленной перспективы объекта. Номинированные работы запускаются в массовое производство, обеспечивая тем качественный профессиональный и художественный рост отрасли и, что не менее важно, изменение ассортиментной линейки производителю, а молодому, начинающему художнику надежную творческую и техническую базу для дальнейшей успешной профессиональной работы в области дизайн проектирования или же самостоятельной студийной работы.

Но самым главным и, кажется, непобедимым фактором, препятствующим развитию авторского стекла являются производственные ресурсы, отсутствие которых в зародыше душит потенциальные творческие возможности, сказываясь так же и на качественном уровне исполнения. «Специфика условий творчества ведущих советских художников заключалась в том, что они создавали уникальное авторское стекло в условиях заводского производства. Они же проектировали образцы для массового тиражирования. Поэтому в уникальных произведениях при всей индивидуальности художественного решения неизбежным было влияние сложившейся узнаваемой заводской традиции, присутствие её типичных

черт. Заметим, что только с начала 1980-х годов некоторые художники ушли с заводов в «свободное творчество» [2, с.56]. Для качественного творческого роста художника жизненно важно проводить большую часть своего времени на производстве. Только наблюдая за работой мастера-выдувальщика, художник может вникнуть постепенно в суть процесса обработки стекломассы, приобрести должные технические знания, что бы уметь изменить на ходу декоративные свойства вещи. Так же как и Мастер-стеклодув в свою очередь только учится видеть глубинный замысел художника, эстетическую функцию вещи, создавая ее в первую очередь как творец, а потом уже как ремесленник. [3, с. 324]. Сегодня заводские смены слишком дорогие, что бы молодой художник мог оплатить возможность поэкспериментировать, поработать со своей идеей. Основные работы студенты делают в рамках Международного симпозиума по художественному стеклу в г. Никольск (Пензенская область), который собственными силами организовывают и проводят художники Фокины. Для некоторых это единственная возможность поработать с горячим стеклом и познакомиться, обменяться опытом с профессиональными художниками по стеклу из разных городов и стран.

И третий, фактор, усугубляемый дороговизной и сложностью производственных возможностей – это неразвитый, отсутствующий рынок потребления. «Новые авторские произведения продолжают пополнять фонды знаменитой кладовой. Собранная на заводе коллекция представляет огромный интерес для знатоков и ценителей отечественного декоративно-прикладного искусства» [4, с. 3]. Таким текстом сопровождаются иллюстрации в каталоге выставки «Магический Хрусталь», 2019 год. Многочисленные профильные и тематические выставки, проводимые союзом Художников, государственными музеями и парками лишь дают возможность представить авторские работы зрительской аудитории, которая в виду отсутствия насмотренности, общего культурно-образовательного уровня не в состоянии по достоинству оценить глубину мысли и остроту творческого замысла. Обеспечить покупку даже одного выставочного образца ни одна из перечисленных структур не в состоянии ввиду отсутствия должного государственного финансирования на закупки новых выставочных образцов. Внутренние торгово-розничные пункты продаж ориентированы на сувенирную продукцию массового потребления.

Достаточно перспективным на первый взгляд видится возможность выставлять художественные работы по стеклу в частных арт галереях Москвы. Но, для организации подобной выставки от художника требуется не менее 10, а лучше 15 тематических работ, отражающих его мировоззрение и транслирующих творческие планы на ближайшее будущее.

Создание качественного, творчески раскрепощенного, не стесненного производственными обстоятельствами портфолио критически дорого. Тем более для начинающего художника. И мы опять вынуждены возвращаться на исходную точку, к выше описанным, ключевым составляющим, препятствующим становлению авторского художественного стекла в стране как явления в целом.

Примечания

1. Барбара Бэрри (Barbara Barry) — звезда американского дизайна, покорившая своим уникальным стилем целую вереницу звезд и продюсеров всемирной фабрики грез. Ее называют Коко Шанель в мире интерьерного дизайна, определяя ее стиль как абсолютную элегантность. В 2000 году Baccarat привлекает к сотрудничеству американского дизайнера Барбару Барри для разработки новой коллекции. Так была создана Tranquility, коллекция, пронизанная чувственностью и невинностью.
2. Хидетомо Кимура (Hidetomo Kimura) – дизайнер аквариумов с волшебной атмосферой и футуристическими формами, подчеркнутыми цветными световыми играми и очарованием морской флоры и фауны. Venini, престижный Венецианский бренд, специализирующийся на обработке стекла, выполнил проект La boccia Kingyo (Аквариум для рыбки), чья форма и окраска вдохновлены эластичной формой красной рыбы и пышным движением ее плавника. Это сотрудничество, инициированное в 2012 году, является поводом для встречи и культурного обмена между традицией обработки японского стекла kingyobachi и Венецианским искусством
3. Константин Гайдай – российский модельер, дизайнер головных уборов и одежды. В 2016 году для чешской мануфактуры Moser Crystal создал коллекцию хрустальных бокалов KUPOLA, вдохновленный Собором Василия Блаженного на Красной площади. Впоследствии эта коллекция бокалов была выставлена в Государственном историческом музее, а позже стала частью основной коллекции отдела «Стекло и фарфор» Государственного исторического музея на Красной площади.

Список литературы

1.Павлинская А. Борис Александрович Смирнов. – Л., 1980.
2. Казакова Л.В. Художественное стекло XX век. – М., 2001.
3. Качалов Н.Н. Стекло. – М., 1959.
4. Каталог «Магический хрусталь», Выставочный проект «Современные художники России». – СПб., 2019.

Круглый стол «Россия - Япония: разговор на языке глины. Сложности перевода» 21.11.2019

Текст выступлений участников круглого стола подготовлен к публикации А.С.Бугровской и О.Б.Павловой

Организаторы:

Лаврентьев Александр Николаевич, д. иск., проректор МГХПА им. С. Г, Строганова по научной и международной работе;

Бугровская Ангелина Сергеевна, к. иск., доцент кафедры «Художественное стекло» МГХПА им. С. Г. Строганова;

Воробьева Дарья Николаевна, к. иск., доцент кафедры теории и истории декоративного искусства и дизайна МГХПА им. С. Г. Строганова, ст.н.с. Государственного института искусствознания.

Участники круглого стола:

Татьяна Владимировна Пунанс – художник-керамист, куратор музея-заповедника «Царицыно», куратор Международного керамического симпозиума высокого огня в Гаврилов - Яме;

Анна Алексеевна Егорова – кандидат искусствоведения, с.н.с Государственного Музея Востока;

Виктор Юрьевич Николаев (Москва) **–** художник-керамист, старший преподаватель МГХПА им. С.Г. Строганова, куратор Международного керамического симпозиума высокого огня в Гаврилов - Яме;

Екатерина Анатольевна Базлова (Москва) **–** художник-керамист, преподаватель АХПК им. В.М. Васнецова;

Геннадий Сурков (Москва) **–** ведущий технолог "Лаборатории Керамики";

Александр Мирошниченко (Харьков) **–** художник-керамист.

Лаврентьев А.Н.: Тема керамики оказывается у нас двухмерная, долгоиграющая, т.к. только сейчас закончилась выставка. Всё это складывается в очень интересный букет новых взглядов на традиционные старые технологии и материалы.

Воробьева Д.Н.: Мы уже второй раз поднимаем в МГХПА им. Строганова тему художественного взаимодействия России и Японии. Впервые она актуализировалась два года назад, когда проводилась конференция «Современное искусство Востока». В Строгановке была секция по керамике, и к этой секции мы с Ангелиной Бугровской и Татьяной Пунанс сделали российско-японскую выставку керамики «Коллаборация» в галерее «Тоннель». Это была большая четырехдневная международная научная конференция, и в последний день мы запланировали выставку, завершающую это событие. Мы внесли в нее элемент игры. Мы не представили

зрителям подписи к работам. На входе мы раздавали метки (красные кружки), которыми надо было отметить работы авторов японцев. Количество меток соответствовало количеству японских произведений. И лишь после того, как зритель отмечал нужное количество произведений, ему давался в руки свиток с названиями работ и именами художников.

Бугровская А.С.: На афише была представлена работа японской художницы Юмико Оно. Интересно, что тематика ее фарфора – советская. Эта тема давно завораживает художницу. Она обогатила своё образование здесь в России, в Художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица на кафедре керамики в магистратуре. Во время магистерской практики на фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова Юмико смогла погрузиться в мир советского керамического искусства, интересовавшего ее и до приезда в Россию.

Воробьева Д.Н.: Вот здесь на фотографиях можно увидеть количество проголосовавших за каждую работу. Мы все это снимали специально в последний день.

Бугровская А.С.: Эспозицию открывали работы Дарьи Орочко (Москва) и Ивана Беляева (Вологда). У нас получилась достаточно широкая география: Санкт-Петербург, Москва, Вологда, Псков и, конечно, Япония.

В проекте приняли участие японские мастера Такао Кано, Тетсуя Танака, Юмико Оно, Харуюки Матцумото, Джун Каваджири. Большинство работ японских художников были выполнены на международном симпозиуме в Гаврилов-Яме и обжигались в ноборигаме, вместе с русскими участниками симпозиума. Схожие изобразительные средства, обусловленные обжигом, породнили работы мастеров разных национальных школ. Однако, как показал наш эксперимент, «японский почерк» остался неповторим и узнаваем.

Особенно привлекала внимание работа японского мастера: совершенно тончайший фарфор, напоминающий скорлупу.

Мы собрали в экспозиции работы русских художников, выполненных в восточной стилистике. Например, работы Людмилы Крутиковой также много получили «японских меток».

В проекте приняли участие как совсем молодые, но яркие и талантливые художники, так и известные мастера: Михаил Копылков (Санкт-Петербург). Владимир Петров, Наталья Полторацкая, Татьяна Пунанс, Людмила Крутикова, Марина Степанова-Ланская, Татьяна Зубова, Ирина

Чирикова, Наталья Хлебцевич (Москва), Марина Акилова (Псков). В экспозиции выставки были представленны созвучные японской эстетике работы Виктора Николаева (г. Москва, МГХПА им. С.Г. Строганова) и даже русская интерпретация техники «золотого шва» в его исполнении.

Воробьёва Д.Н.: Все метки ставили преимущественно участники конференции, специалисты по керамике, специалисты по восточному искусству, а также преподаватели и студенты Строгановки – люди, специализирующиеся на искусстве, погруженные в искусство, было очень интересно, насколько узнаваемы профессиональным сообществом работы японцев. В результате, большее количество меток «заработали» не японские художники.

И надеюсь, сегодня мы с интересом продолжим тему взаимодействия России и Японии, японского влияния на отечественных керамистов, которая была поднята на этой выставке. Слово предоставляю Анне Егоровой.

Егорова А.А.: Спасибо. Надо сказать, что определить, кто именно был идейным вдохновителем этого стола, довольно сложно, потому что, как всегда, эта идея родилась спонтанно. Родилась она на просторах Интернета, потому что здесь присутствует Александр Мирошниченко, художник-керамист, с которым мы в комментариях начали выяснять, а что же мы, каждый из нас, как практик и как теоретик, подразумеваем под определенными терминами, которые к нам пришли с Востока. Японская керамика подарила миру огромное вдохновение и технологии, что, наверное, не менее важно, и что определяет стилистику работ керамистов, которые пробуют в том или ином виде разные японские технологи на другой земле. В общем, вопрос, который меня взволновал в дискуссии с Александром, с Татьяной Пунанс, с моими коллегами – это вопрос о том, как трансформируется японская традиция, как она интерпретируется современными мастерами, можем ли мы, действительно, называть работы, использовать японскую терминологию на международной арене, и что мы под этими терминами подразумеваем. Это вопрос не для одного разговора, не для одного Круглого стола. Но я бы сегодня хотела для «затравки», для того, чтобы объяснить, почему я так к этому отношусь критически и внимательно, я бы хотела вам представить просто очень быстрый «пробег» по всем терминам. Итак, вы все прекрасно знаете, что такое керамика раку. Я думаю, что это один из самых популярных брендов японской керамики, который существует в мире и любой керамист приблизительно знает,

что это такое, приблизительно. Более того у нас несколько лет назад в Санкт-Петербурге и в Москве была роскошная выставка пятнадцати поколений мастеров Раку, и мы имели возможность увидеть развитие этого стиля и этой технологии на протяжении нескольких веков: с конца XVI века по начало XXI-ого. Вот здесь, на этом слайде, я бы хотела обратить ваше внимание на работу первого Раку, Тёдзиро, она была на выставке, вторая чаша – это XVII век, Раку Доню, который наследовал традиции раку, и вот работа раку XV-ого из семьи, теперь это уже экс-глава мастерской, потому что буквально этим летом он передал бразды правления своей мастерской своему старшему сыну Ацундо, который тоже приезжал в Россию. Мы его все видели, и он тоже наследует керамическую традицию Раку. Когда мы говорим «раку», мы можем, как историки искусства, подразумевать, что керамика Раку (с большой буквы) – это керамика, которая сделана в мастерской семьи Раку. И это будет очень добросовестный и правильный ответ на вопрос, что же такое керамика Раку. Но вот уже параллельно с живущими мастерами Раку (с большой буквы) у них появлялись апологеты, имитаторы и продолжатели их традиций, причём сами выдающиеся мастера. Вот, например, слева, Хонъами Коэцу – это мастер, который прославился не только в керамике, но и в керамике тоже; он учился у Раку, брал у них глину, обжигал у них в печах и очень близко подошел к их традиции. Эта его чаша [на слайде] называется Фудзи. И попозже, в начале XVIII века, Огата Кэндзан – также прославленный керамист – говорят, что получил в руки секреты мастеров семьи Раку, и начал пытаться повторять, уже на своих производственных площадях и печах, по возможности, те эффекты, которые возникали при обжиге в семье Раку. А требования были достаточно понятными: это красные и черные свинцовые глазури, бугристые. Эта «бугристость» совершенно понятно, как появлялась: все эти предметы подвергались быстрому охлаждению, причём воздушному охлаждению. Обжигались и до сих пор обжигаются в маленьких печах, очень похожих на горшки, на сосуды, и затем быстро вынимались из печи на максимуме температуры и выставлялись на воздух, слегка прикрывались какими-то сосудами (капсюлями) для того, чтобы остывали естественным образом. Вот такую же технологию, вероятно, пытались повторять и японские мастера. Хуже становится в XIX-начале XX века, когда Бернард Лич, которого вы здесь видите [на слайде], британский керамист и художник, приезжает в Японию учиться у наследников Кэндзана. И он перенимает те секреты и те технологии, которые хранились в семье Кэндзана на протяжении нескольких веков и явно уже отличались от первоначальных технологий Раку. Бернард Лич пишет книжку, которая является во многом библией керамистов

всего мира: её читают, переводят; но, к сожалению, на русский язык она до сих пор не переведена. В этой книжке он излагает основы обжига раку, после чего, огромное количество британских, американских, французских мастеров начинают по книжке Бернарда Лича, опирающегося на Кэндзана, обжигать «раку». Вы чувствуете, как всё это запутывается? Но и это еще не конец, потому что Пол Солднер, который считается отцом-основателем американского раку, читая Бернарда Лича, знакомясь с работами японских мастеров в Соединенных Штатах Америки (а это было уже в 50-х годах), не очень доверяя Личу (и, наверно, он был прав), начитает искать способы создания эффектов, каким-то любыми другими или неизвестными, или известными технологическими приёмами. И вот эта идея опускания горячего предмета из печи в опилки или в листву, или в газету, эта идея, которая родилась и была апробирована Полом Солднером, не имеет никакого отношения к тому, что делается в доме Раку. Это уже новая изобретенная традиция. Более того, идём дальше, появились «нейкед»-раку, т.е. «обнаженные» раку Дэвида Робертса, которые также обжигаются принципиально другим способом. Но по его представлениям (я пытаюсь от иронии как-то себя удержать, потому что это нормальный процесс), но в его представлении эти «обнаженные» раку – это тоже Раку. По каким критериям он назвал это раку, мне трудно восстановить, хотя это можно почитать в Интернете: рассуждения о том, что да, какие-то технологические моменты (быстрое охлаждение, создание быстрой восстановительной среды после обжига), такие элементы позволяют ему говорить, что это тоже раку, но такие специфические раку. И мы в результате имеем огромную вариативность технологий и огромную вариативность эффектов эстетических, которые по разным причинам начинают называться раку. Я с собой, мало того, что принесла фотографии: вот эти раку-обжиг в мастерской Александра Гладкого в Санкт-Петербурге [на слайде], и вот две работы; потом, когда свет будет зажжен, когда не нужен будет проектор, вы посмотрите вот эти две работы, которые были куплены во время этого обжига. Эта чашка – вот она в центре стоит, вот – перевернутая. То есть это то, что сейчас во многих мастерских в России, Украины, Белоруссии и у других наших соседей, и во Франции, многих мастерских Англии, создается как керамика раку, как наследница американского раку и как далекий мысленный привет японскому Раку. Ну и поскольку с этого именно и начался когда-то наш разговор с Александром, такую же историю можно рассказать практически про каждую знаменитую японскую керамическую традицию, потому что есть масса технологических и территориальных традиций в Японии. Вот так называемая керамика «сино»: тоже очень яркий пример того,

насколько она разная в Японии, по разным причинам, и насколько очень по-разному она трактуется за рубежом. Вот чаша конца XVI – начала XVII века: эталонная чаша сино – собственно, та чаша сино, с которой началось исследование этого вида – это первое. Вот второе – попытка возрождения утерянных технологических традиция сино в XX веке. Като Токуро, который жизнь свою положил на то, чтобы реконструировать забытую технологию производства керамики сино. Но мы уже видим разницу. И вот это третье – самый последний пример. Люсьен Кунс, который сейчас делает такие сино. Если мы начнем искать связь между этим первым и этим третьим, она, безусловно, найдется: мы находим здесь белые глазури, здесь пористость, которая создает определенный эффект, очень часто в местах пор выступают оксиды железа, потому что, как правило, очень железистые все глазури и сама керамическая масса. Но, тем не менее, мы чувствуем, что это вещи, которые, расходясь по миру, начинают сильно изменяться. Я уверена, что все керамисты, которые здесь присутствуют, знают книгу Джона Бритта «Высокотемпературные глазури». Хорошая книжка: там все формулы написаны, какие глазури, как составляются. Вот у меня, например, к нему не то, что нет доверия – есть доверие, я уверена, что те глазури, которые он предлагает в своей книге и та рецептура, которую он там печатает, дают эффекты, близкие: у него там есть сино-глазурь, раку-глазурь. Наверняка, это даёт внешний эффект, но что мы будем считать традицией? Технологию? Внешний вид? Эстетические принципы? Я ответа на этот вопрос не имею, и именно поэтому я влилась вот в эту идею и с удовольствием поддержала мысль собраться здесь практиками и теоретиками и поговорить о том, если мы отталкиваемся каким-то образом, вдохновляемся японскими вещами и японской стилистикой, то где эти пределы, границы употребимости терминов, всего этого материала. Вещи «сино» я тоже принесла. Насколько я вижу, Александр тоже сидит не один. У меня есть вещи разного качества и разного достоинства. Часть из них сделана в XX веке, одна – более старенькая. Вот, когда зайдет разговор, я надеюсь, можно будет просто, кому будет видно, показать «руками». Вот с чего всё началось, вот какова предыстория всех этих сложных взаимовлияний. Теперь я с радостью передам слово Татьяне Пунанс, которая, наконец, к нам присоединилась.

Пунанс Т.В.: Наверно, все участвующие в дискуссии поделятся своими переживаниями, как они дошли до «японской» жизни. Но самое главное, мне кажется, нужно сказать, что, когда мы говорим о японских переживаниях, мы не пытаемся стать японцами. Это очень важно. Мы с

коллегой ездили по Японии, по Шигараки (Сигараки). Ездили с центр керамический, и он тревожно всё время на меня смотрел и спрашивал: «Ну, мы же не должны теперь также работать?». То есть впечатление настолько колоссально сильное, что, кажется, мы теперь должны тоже самое немедленно делать, то есть это единственная правда. На самом деле, конечно же, нет. Мы должны это знать, это переварить, должны взять какие-то интересные делали, но японцами становиться никто не требует. Во-первых, это невозможно. Поэтому такие попытки всегда печальны или несколько неловки. Человек, видевший сакуру, думает, что через какие-то мазки кистями он немедленно стал Японцем. Поэтому весь мир сидит под впечатлением, использует эти технологии для своего какого-то рассказа и повествования. Это, наверно, самая правильная история. И, к сожалению, страна очень закрытая и дорогая, но вообще, единственный путь прорвать эту блокаду – это просто поехать в Японию, что и делают все керамисты мира, когда они начинают в разном возрасте этим заниматься, для них первое и самое важное – это поехать в Японию либо туристом, либо в резиденцию, любыми другими способами: дрова подносить, как угодно, но увидеть это своими глазами, а не чужими трасформированными, «испорченными телефонами». Это, наверно, очень важно. И здесь я могу опираться не только на свой опыт, а прежде всего на опыт построенной нами ноборигамы: печи, которая несомненно является японской, тут уж трудно с этим спорить. И я думаю, что Японцы, которые к нам приезжают, они движимы только единственным интересом: как это? В непонятных степях ярославской области стоит ноборигама, это уже абсурд. И для нас это было очень долгое изменение, переодевание одежд, потому что самое неправильное, что можно решить, что такие вещи как ноборигама, анагама, и вообще всё то, что было сказано – это волшебная таблетка. Сейчас мы туда засунем побольше керамики, покидаем какие-то дрова, и вот – всё, вот с этого момента – красота! Как раз наоборот. Это болото. Чем больше ты в это погружаешься, тем больше ты не знаешь. Прекрасные слова, что знание – бесконечно. И ты начинаешь проникаться уважением к этому сложному организму чувств, знаний. И понимаешь, что ты вообще не смеешь даже пытаться рассуждать в этих траекториях, но, тем не менее, мне кажется, что керамисту необходимо пройти через живой огонь, любыми способами попасть в такие места. Они есть в Европе, и в Азии тоже много таких возможностей, чтобы понять, а что ему лично дают вот эти вещи, потому что мы в яме проводим с каждой группой перед началом работы такие «комсомольские собрания» часа на три. Мы даём людям задание домашнее: посмотрите, что делать с этой ноборигамой. Резидентам: топить

будите или чтобы побольше вошло? Самое главное, что за этим стоит философия и какие-то самоограничения. Несмотря на свой большой опыт встреч с этими печами, я именно этим летом попала во Францию на гигантскую ноборигаму. Я даже в какой-то степени испугалась, увидев эти размеры. Интуиция мне подсказала, что надо купить какую-нибудь глазурьку в цивилизованном месте, в Париже. Я купила глазурьку синенькую. И точно. Когда мы приехали на место, французы нам сказали, когда мы спросили, а где же у вас ведра с глазурью, давайте нам сюда: «Какие глазури? Никаких глазурей. Печь работает. Нам глазури не нужны». То есть это лишний раз показывает, что увлечённые люди впадают в нужные крайности. Если они используют эту технологию ограничения, то они ограничивают себя полностью, по-честному. То есть ни глазури, ни термопары, если кто понимает, о чем идет речь, пятидневный обжиг без термопары – это серьезное переживание. То есть они получают от этой технологии чистую эссенцию. Мы, конечно, покрасили своей синенькой глазурью. Но дело в том, что это не противоречие, это никак не ограничение, а наоборот расширение возможностей и, возможно, кто-то из этих людей, который что-то попробовал, он остаётся с этой технологией навсегда. А кто-то говорит, у нас такие случаи тоже были, когда их печки выходят такие вещи: «А где вообще мои красненькие, зелененькие? Так бедно? Это так убого». Но недаром есть «северные японцы», скандинавы, которые сразу родились такими же с японскими «градусниками», для них ни бедно, ни убого, но на другом уровне. Наверно, нам сложно удержаться с нашей любовью к цвету и декоративности. Не всем прописана ноборигама, я вот к чему. То есть не надо думать, что мы тут сидим и агитируем, чтобы все немедленно бросили свои «красненькие и зелененькие» и пошли красить в ноборигаме. Это просто одно из знаний, и знание прекрасно. У нас есть тоже практики, которые добавят эту историю. То есть печь не сделает за вас, если не сделано, печь, она просто предложит вам, и то – это могут быть довольно жесткие предложения. Но она предложит, а дальше – вы уже выбираете, подходит вам или нет, и в принципе, мне тоже очень много людей пишет о том, что ну ладно, хорошо, но как нам научиться вашим дровяным обжигам. Мы делаем уже, наверно, пятнадцатый обжиг в нашей ярославской области, и я не могу сказать, что мы хоть чему-то научились. Я думаю, что это годы и десятилетия. Вот Александр Мирошниченко он лучше нам расскажет. Он один на один с печью. Александр Мирошниченко, Украина. Расскажите, Александр, какая у Вас печь.

Мирошниченко А.: У меня печь не имеет отношение к конструкциям японских печей. Я хотел бы сказать, что я никогда не стремился имитировать японские вещи. Не знаю названий глазурей национальных: я читал какую-то литературу, но никогда не стремился воссоздавать эффекты и называть свои работы какими-то японскими названиями, то, о чём вначале шла речь. Меня больше интересовал технологический процесс внутри керамики. И когда я начал заниматься керамикой, я, естественно, использовал готовые глазури, готовые пигменты, готовые глины. Но чем больше ты занимаешься керамикой, тем больше хочется понимать, что же там происходит внутри всего этого. Даже не для того, чтобы контролировать, а это осознание процесса даёт более комплексное понимание этих всех вещей. Когда ты начинаешь работу, не когда ты развернул целлофановую валюшку и отрезал кусок готовой глины, а когда ты взял лопату и пошёл копать в поле. И в этот момент происходит начало работы. Естественно, для меня дровяной обжиг – это момент, когда я о нём узнал, стал идеей такого же контроля над процессом, понимания этого процесса. Когда ты это делаешь вручную, рубишь дрова, потом кидаешь, смотришь в глазок, как там всё плавится. И с глазурями точно всё также: то есть просто химия, какие-то вещества, которые ты понимаешь, как образуются эти стекловидные покрытия, как внутри печки, если это японская анагама, или в этом обжиге без глазури, как взаимодействует этот дым, пепел с черепком и с температурой, почему это происходит. Когда ты об этом читаешь, ты не даешь для себя этих названий, терминов японских, возможно где-то японцы прошли все этапы, и они назвали всё своими именами, распределили по категориям, у них это систематизировано, но, когда ты это делаешь, ты об этом не знаешь, и для тебя это не сильно имеет большое значение, эти термины. В этом есть определенная путаница, потому что во многом, допустим, в связи с каким-то бумом или популярностью японской тематики или керамики раку было положенно начало этому процессу. Допустим, лет десять-пятнадцать назад, что такое раку никто вообще не знал.

Пунанс Т.В.: Нет, знали.

Мирошниченко А.: Ну, это были единичные случаи.

Пунанс Т.В.: Но когда я приехала в Москву с «чернушками» этими мне все коллеги даже говорили: «Зачем тебе это нужно? Дышать дымом, и это чёрное: фу, гадость». Этот процесс, он снова происходит.

Мирошниченко А.: Японскую керамику я перенял от моего учителя, который делал чайные пиалы, чайники, я через него это перенял, тоже опосредованно. Через несколько поколений это перешло. Естественно есть изначальная Япония, о которой вы говорите. Это чаша моего учителя. В связи с этим бумом многие увлекаются и воспринимают это поверхностно. И любой начинающий керамист, слепив кривую чашу, обязательно назовёт её ваби-саби. И ему кажется, что любая серенькая неровная штука – это ваби-саби обязательно. Непонимание термина, ни философии, ни всех других вещей, которые стоят за этим термином изначально. И получаются какие-то суррогаты. Аналогии и смыслы: ваби-саби – это стало уже стилем в интерьере или ещё чем-то, много всего. Я связан с Японией технологически. Когда я понял, что такое глазурь и из чего она состоит, мне стало интересно делать самому из каких-материалов, которые могут окружать меня. Это тоже японский такой подход. Естественно в XVI веке, когда это всё создавалось, у них не было магазинов, или они не могли заказать на Али-экспресс все материалы. Они находили какие-то камни, смешивали, пробовали, экспериментировали, что-то получалось. Сейчас мы можем уже всё это понять, проанализировать: химический анализ есть, наука. И можно понимать, что, если я возьму кусок гранита и смешаю его с пеплом, то у меня получится то-то, или глину с тем-то и тем-то. И получится разное. Прямого отношения к Японии это не имеет, естественно. Оно имеет отношение в принципе подхода, что ты не покупаешь готовое, а сам это всё находишь, смешиваешь, это тоже всё процесс создания керамики, не менее важный, чем окончательное – сесть за круг и сгончарить эти вещи.

Егорова А.А.: Спасибо, очень интересно. Можно я чуть-чуть добавлю. Я, слушая Вас, для чего мы здесь и собрались, начинаю думать вперед и мне кажется, что Вы сказали совершенно замечательную вещь, что сейчас некое стремление к «японскости», в том числе в керамике, и не только в керамике (мы это наблюдаем во многих искусствах), оно как бы раздваивается на два направления. Первое – это то, что часто начинается у непрофессиональных керамистов и у профессиональных тоже появляется, это желание делать самому. То есть самому найти глину, с этой глиной работать самому, а не получить готовую посылку. Самому работать с глазурями, на свой страх и риск пробовать, экспериментировать. И собственно, дровяной обжиг, ямный обжиг, который сейчас тоже становится очень популярным – это тоже такое возвращение к контролируемому процессу. Мы понимаем, что он контролируется очень условно: это не электрическая печь, в которой результат более или менее стабилен. Это такое желание

человека разговаривать с материалом, иметь с ним дело непосредственно. Внимание к материалу особенное, которое можно называть японской чертой, действительно. И второе направление – это эстетическое. Да, мы хотим, чтобы у нас было ваби-саби, не знаем, что это, не знаем, как этого достичь, но можем попытаться. Вот в этом плане, и Татьяна говорила об этом, и Александр, очень хорошо вспоминаю лекцию господина Раку Китидзаэмона, который рассказывал о своих мучениях. Он человек с европейским образованием. Мы все едем в Японию смотреть керамику, а он учился во Франции, у него французское художественное образование. Он рассказывает, что вернулся обратно в Японию, и отец ему сказал, что ну всё, хватит уже заниматься ерундой, давай уже принимай мастерскую и начинай работать. Он начал работать самостоятельно, как керамист, и понял, что ему никак не нащупать ни философии, ни что ему теперь делать. У него огромный опыт, он видел всю керамику на свете, но он не может никак сам найти свой собственный язык. И тогда он сказал: «Я понял, что, особенно декоративно-прикладное искусство, это приращивание средств художественной выразительности. А ваби и саби – это отминусование средств художественной выразительности. Когда я для себя перевернул эту систему, мне стало легко и радостно жить и очень тяжело работать, потому что нужно преодолеть некое сопротивление человеческое: вычитать, вычитать и прийти к той самой простоте, которая нас совершенно поражает в японских изделиях». И вот, мне кажется, что стремление к Японии – это стремление во многом к обогащению западного технологического мира и новых технологий и, возможно, некоторое душевное, духовное стремление к расширению своего опыта.

Николаев В.Ю.: Ну, конечно, я полностью согласен. И вообще наша керамика по-другому развивалась, по своему другому пути. И мы, конечно, этой технологией очень интересуемся: в первую очередь керамикой высокого огня, в которой у нас не было нужды долгие и долгие столетия. И конечно, обладание керамикой высокого огня несет за собой большие возможности, чем мы использовали до сих пор. Мы пользуемся готовыми материалами, готовыми красителями, готовыми глазурями. И когда я столкнулся с таким обжигом, я тут же подумал, что целое направление от нас скрыто, потому что не было никакой информации до определенного времени, сейчас её полно. Мы, конечно, в этом смысле сильно отстали в технологическом смысле от Японии. Конечно, китайцы были первыми. Последняя поездка в Китай навела меня на мысль, что японцы, воспользовавшись технологией, придуманной китайцами, пошли другим путём,

своим культурным, потому что в Китае в этих дровяных обжигах наличие золы на изделиях являлось браком, я у японцев – наоборот. Они всё перевернули наоборот и используют именно эту силу природы, которая даёт много золы и неповторимый эффект. Ну и конечно, я всё время говорю, когда у нас бывают симпозиумы, нам сложнее проводить обжиги высокого огня, потому что наличия под ногами подходящих материалов, я имею в виду глину, у нас нет. Поэтому приходится её заказывать, создавать эти смеси, которые выдержат этот огонь, ну и глазури, конечно. В этом смысле мы вообще сильно отстаём от Европы и от Азии, потому что в технологическом смысле наши художники, к сожалению, и я в том числе, не так грамотно и не так свободно можем обращаться с материалами, из которых глазури делаются. Хотя, начав этим заниматься, выяснилось, что это не так-то и сложно. Керамика – вообще искусство бесконечных «пробников», поэтому нужно пробовать. Можно, понимая физические и химические процессы, которые происходят с теми или иными материалами, создавать простейшие и очень красивые глазури.

Базлова Е.А.: Мне после всего сложно говорить, потому что мы, наша группа, максимально далеки от японских технологий. Мы практикуем восстановительные обжиги, основанные на опытах Ваулина. Мы используем глазури, купленные в магазине. Мы ими еще пока не наигрались. Перебираем, как аборигены бусики. Но я могу сказать, что Виктор Юрьевич (Николаев) говорил, что у нас, керамистов, проблема с глазурями и с составлением этих глазурей. Но это просто две разных образовательных территории – технологи отдельно учатся, керамисты учатся отдельно. И только сейчас, в последних десятилетиях, технологическая часть стала проникать к керамисту, потому что ему это необходимо.

Николаев В.Ю.: Да, этого сильно недостаёт.

Базлова Е.А.: Да, элементарные знания химии важны. Когда на факультете керамики учитесь, думаете: «Зачем мне нужна эта химия раз всё уже готово?». Точно такой же процесс и с обжигами происходит. Когда мы окунулись в дровяные обжиги, мы поняли, сколько художественных приёмов прошло мимо нас, что срочно нужно наверстывать все эти интересности. И мы достаточно активно практикуем. Достаточно много обжигов делаем за сезон. Мы пытаемся всё это фиксировать. Конечно, вопрос в том, что повторить точно такой же предмет никогда не возможно. Я думаю, это единственное, что роднит нас с японцами в данном случае.

Пунанс Т.В.: Готовность к неожиданностям – она же прекрасна. Это самодисциплинирует.

Николаев В.Ю.: Это подарок каждый раз.

Базлова Е.А.: Мне кажется, что самая большая проблема – это то, что у нас разведены эти два процесса. И общий весь цикл: выкопать глину, обработать её для того, чтобы она была пригодной для изготовления чего-либо, потом готовить глазури, потом – выяснить график обжига какой-то, то есть выяснить, как обжечь эту глазурь, чтобы сделать всё изделие полностью до конца. Это всё-таки у нас не идёт в образовательном комплексе.

Пунанс Т.В.: Вам, как художнику, этот язык, что даёт. Для чего он Вам нужен? Зачем?

Базлова Е.А.: У нас появились какие-то новые идеи. На основе этого языка мы делаем новые работы. И, естественно, каждый раз, когда художник видит какие-то новые краски, новые впечатления, он начинает работать с новой технологией. Вообще, она затягивает. Дровяной обжиг – он затягивает, потому что, когда Вы топите печку, вы следите за каждой секундой этого обжига, Вы туда постоянно суёте нос. Независимо от того, что у Вас там стоит и независимо от термопары. У нас тоже были опыты и без термопары. Но даже если есть термопара, Вам всё равно любопытно, что же там происходит каждую секунду, и что потом на выходе у Вас получилось, исходя из каждой секунды. И этот анализ, он тоже очень любопытен и интересен. Мы пытаемся анализировать каждый наш обжиг, приводим в какую-то систему.

Бугровская А.С.: У меня тоже небольшой опыт участия в высокотемпературном обжиге в ноборигаме, так как занимаюсь и теорией, и практикой. Мне бы хотелось такую мысль озвучить, что в увлечении японской метафизикой, наверно, керамистам повезло больше всего, потому что есть этот инструмент прочувствования японской философии. Ведение такого обжига – это большая физическая аскеза. Это аскеза, потому что ведение многодневного высокотемпературного дровяного обжига в ноборигаме сложно физически и действительно требует серьезного погружения в процесс, эмоциональную настройку на стихию, на огонь. Это требует понимания, наверно, не просто процесса, а самой метафизики

керамического материала, его места в мире, в жизни человека, в культуре, глубокого смысла выполнения подобной практики. Очень глубокое происходит прочувствование. Образы начинают другие рождаться, отношение к материалу другое – как к большей ценности. Он практически превращается в сокровище после этих долгих тяжелых трех дней обжига. И еще хочется вместе с Виктором Юрьевичем (Николаевым) и Татьяной Владимировной (Пунанс) коснуться темы предыстории современного возрождения дровяных обжигов в России. В МГХПА им. С.Г. Строганова увлечение дровяными обжигами возникло гораздо раньше, в 1990-е годы, когда преподавал Петров Владимир Семенович.

Николаев В.Ю.: В 1980-е скорей даже.

Бугровская А.С.: Когда состоялась поездка Вашей группы в Кассельский университет. Правильно? Расскажите, пожалуйста, об этом опыте.

Николаев В.Ю.: Нет, до этого был другой опыт. До этого был первый международный симпозиум студентов и выпускников, совсем молодых, в Рамони. И был как раз первый опыт. Я первую печку там построил, не зная ничего, то есть, не видя никаких примеров. Я её такую сочинил. И были студенты из Германии, которые построили тоже. Две было печурки небольшие. Мы на этих печурках сделали симпозиум и прекрасную выставку. Это был самый первый опыт. После этого мы попали в Кассель. Я увидел профессиональные печи. Я до этого был неравнодушен к этим дровяным обжигам. Но не было материала и никакой литературы. А тут я увидел это всё воочию, и тут мы совсем погрузились и захотели узнавать все больше и больше, потому что мы, естественно, участвовали в обжиге. И обжиги там были и газовые, и электрические, и дровяные. И можно было экспериментировать с этим живым огнем, каким хочешь способом. И всё, и я приехал из этой поездки с совершенно другими знаниями, иным мышлением. И опять же я увидел, как это всё конструктивно выглядит, как оно работает, потому что там была одна огромная печь, которая тоже топилась трое суток. В обжиге этом мы также участвовали. И что это так, в общем-то, не сложно, я в этом убедился на практике. Ну и, вернувшись, конечно, эта мысль всё время не оставляла, что, почему же у нас вообще ничего нет. Ну и были дальше какие-то опыты на фестивалях, когда можно было построить небольшую печку, дровяную, и в технике раку. Это всё довольно делается быстро. Но мне казалось, что это не так серьезно. А чтобы построить полноценную, нормальную печь, естественно, на это нужны

деньги, на это нужно место. И несколько опытов таких у меня было. Такие одноразовые, как я их называю, симпозиумы. Когда находился некий спонсор, который покупал материалы, строилась печка, проводился симпозиум, и всё – на следующий год денег никто не давал, и всё это забрасывалось. Это было несколько раз. В конце концов, мне это надоело, и я подумал, что всё, такое чудо не случится. Но случился этот Гаврилов-Ям, всем известный, нашумевший везде. Пока это всё держится благодаря спонсору. Благодаря месту. Нас там всегда рады видеть. Но, к сожалению, мы очень сильно зависим от денег, поэтому обжиги у нас, как в старых китайских печах только раз в год. То есть можно в Китае, заплатив деньги, поучаствовать в обжиге. То есть обжечь работы в китайской печи огромной, естественно за деньги, раз в год они прожигают. У нас, к сожалению, получается так же. Такая печь дровяная, нельзя утверждать, что она одна на всю нашу страну. Есть еще, есть частные, но та, куда можно позвать людей, и вместе поработать, пока это единственное, к сожалению, место у нас, что, конечно, печалит, потому что даже участие в дровяном обжиге один раз, в общем, немножечко меняет мышление керамиста, любого: молодого, не молодого – не важно. Все всегда воспринимают это как чудо.

Егорова А.А.: Простите, а можно, у меня вопрос-уточнение. Меня очень заинтересовала история с китайской печью. Это что? Постоянно действующий коммерческий проект, по которому любой керамист из любой страны мира может отправить в Китай свой предмет?

Николаев В.Ю.: Да, на территории музея их (печей) там несколько.

Егорова А.А.: Это современное или модифицированное старое?

Николаев В.Ю.: Нет, это модифицированное старое, причём по классической технологии. Всё по-взрослому. Где как раз керамика обжигается под себя. Печи настолько огромны, что обжиг проводится раз в год, но не все и не только раз в год, там и поменьше размером есть. Но у них есть такая услуга, такая коммерческая акция, я не знаю, скорей всего, изделие можно изготовить и там, потому что их массы: фарфор, полуфарфор, который как раз и подходит для этого.

Егорова А.А.: Это Цзиндэчжэнь?

Николаев В.Ю.: Да. И конечно, когда приезжают японцы к нам на симпозиум, а они бывают у нас каждый раз, они с удовольствием обжигают. В Японии сегодня сложнее с этими дровяными обжигами, и они с удовольствием едут туда, где можно поучаствовать в дровяном обжиге, потому что, во-первых, древесина безумных денег стоит, а дров уходит на один обжиг безумное количество, и во-вторых, экологи выдвигают очень жесткие правила, потому любой дым во многих местах недопустим.

Егорова А.А.: Я хочу сказать, что из двух красных и черных раку, они обжигаются в разных печах, красные – очень дымные. И семья Раку была вынуждена печи для обжига красных раку вынести за пределы Киото. В Киото, в старой резиденции они обжигают только черные, а для красных у них за городом «дача», до которой они возят изделия, потому что на них очень, даже не экологи, а всякие пожарные службы влияют.

Николаев В.Ю.: Да у нас тоже приезжают пожарные, потому что особенно ночью это, конечно, выглядит устрашающе: двухметровый язык пламени вырывается из трубы.

Егорова А.А.: Красные раку – это обжиг изделия с красными глазурями. У меня на картинке были традиционные черные, традиционные красные. Они по-разному обжигаются. И красные – более дымные.

Николаев В.Ю.: У них же вообще другая технология: они углём обжигают, не дровами. Они похожи больше на чугунные горны. И конечно, это прерванный обжиг, потому что они потом всё это вынимают и остужают, что нельзя сказать о технологии раку, которую сейчас используют очень широко везде в Европе и у нас, это очень модно.

Егорова А.А.: Вот прямо перед вами стоят две раку: сделанные по американской технологии, сделанные в Санкт-Петербурге. Раку, которые не Раку.

Николаев В.Ю.: Но вот это немного не то.

Пунанс Т.В.: А у нас была такая анекдотическая история, что мы думали, что раку – это раку и даже прочитали, что раку – это дровяной обжиг. И всё складывалось хорошо, пока я не оказалась в Японии по другому поводу у больших печей, и когда шеф Комамото спросил, ну чтобы Вам еще

такое придумать. И я ему сказала, а не построить ли нам тут, чтобы отдохнуть от этих гигантских печей, по шесть дней которые топятся, печечку раку. Она на меня посмотрел, чудовищными глазами. И я подумала, что же такое произошло: неужели он, японец, не знает, про то, что есть такое вот раку. И несколько было таких случаев, когда совершенно была не понятна реакция. Потом случилась эта выставка в Москве, а потом мы тут же оказались в Киото. И у нас стало «отмываться это стекло»: как минимум – разница температур, ну и постепенно, после Вашей лекции, всё встало на свои места. А как же быть с искусствоведческой терминологией, которая в этикетках везде, каталогах и так далее? Что с этим делать?

Егорова А.А.: Вы знаете, я, со своей научной точки зрения, могу сказать, что это вообще процесс очень тяжелый. Вы говорите про «отмывание стеклышка». «Коптиться» оно моментально, оно очень быстро закоптилось, причем у нас еще проблема в том, что, уже звучали правильные слова о том, что мы, во-первых, отстаём и от Запада, и от Востока, и в том, что нам куча всего приходит через переводы с английского. Переводы у нас Бог знает какие. Я всегда студентам говорю, что вот самый яркий пример качества перевода с английского американского на русский, с японского, это то, что мы все радостно называем японский меч: потому что японский меч – это не меч. Меч – это прямое обоюдоострое холодное орудие. А изогнутый, однолезвийный предмет – это не меч, это шашка, это сабля. Но мы получили слово «soard» через англичан, так и перевели. Вот это же происходит с технологиями, с керамикой. И оно «закоптилось» моментально в какие-то короткие периоды открытости. Что можно делать? Что нужно делать? Идти малыми шагами. Отстаивать ясность. Я не за то, что вдруг всем запретить пользоваться словом «раку» или «сино», и это невозможно. Но я отстаиваю ясность, чтобы мы все дружно себе отдавали отчёт в этой разнице. И постепенно распространяли это знание. У нас не очень правильное знание распространилось о Японии, не то. Надо как-то депопуляризировать эту тему и начинать с того, что очень, буквально миллиметровыми шажочками обратно открывать связь Японии и остального мира и японские какие-то вопросы эстетики и технологии, понемножечку развенчивая эти крошечные мифы, потому что, мне кажется, это освободит художников. Может, придумать новые названия.

Николаев В.Ю.: Потом, при использовании любых технологий ты имеешь право на ошибку.

Ерошенко Т.А.: Никто же не говорит, что это именно японское, не пишет с большой буквы «Раку».

Егорова А.А.: Нет, «никто» – это не правда. Много чехарды с этикетажем.

Ерошенко Т.А.: Да, мы знаем это из американских материалов, но используя это, никто не претендует на японское авторство.

Николаев В.Ю.: Прошлая конференция был года три-четыре назад в Санкт-Петербурге, там прибалтийцы на полном серьезе опять же претендовали назвать технику «прибалтийским раку». Это смешно. И они историю какую-то придумали.

Егорова А.А.: Мы же не можем запретить. Любое самоощущение достойно быть. Хотят они раку, или не хотят, мы не можем это запретить. Вопрос в том, чтобы знание не рассеивать, чтобы люди знали. Керамисты, которые делают раку Солднера, чтобы они не связывали себя с японской традицией, не потому что просто нельзя, а потому что это их освободит. Нельзя отнимать у них это право.

Николаев В.Ю.: Просто для общего развития, что это – так, а это – так.

Егорова А.А.: Мне кажется, что, если человек перестает себя привязывать крепко к традиции даже так интеллектуально и фанатически, то, наоборот, руки-то освобождаются. Он перестает слепо копировать или пытаться копировать.

Вопрос: Сколько кубометров дров уходит на обжиг в ноборигаме, примерно?

Николаев В.Ю.: 11-12 м2. Она довольно прожорливая. Опять же, смотря, чего Вы хотите. Не обязательно стремиться на 1 300, можно и поменьше дать. Это от времени зависит. Может быть несколько обжигов, у нас не было такой возможности. Тут по-разному.

Вопрос: Вот сейчас ходят по рукам вещи. Можно поконкретнее рассказать, что, где?

Николаев В.Ю.: Вот именно эта чашка, которую Вы сейчас держите, – летом обжигалась во Франции. Это ангоб с фарфором, с кварцем, некая субстанция, чтобы помазать и посмотреть, как огонь поведет себя. Это было сделано расчётно. Вот тарелки там есть, глазурованные, – это зольные глазури. Берется зола от предыдущего обжига, химический состав у золы может быть разный, смотря какие дрова, что Вы сожгли. Может быть глина, зола, пигменты. Полевой шпат, кварц, зола и глину добавляют обязательно, потому что остальные элементы, они не пластичны, они не будут держаться на поверхности. 5-6 % глины надо обязательно добавлять. Можно просто взять легкоплавкую глину, например, из пензинской глины прекрасная коричневая глазурь. Этот ангоб при высокой температуре превращается в глазурь. Еще в дровяном обжиге очень важно, что там всё время меняется газовая среда: восстановительная, окислительная. И восстановительную среду делают нарочно несколько раз после 1000 градусов. До 1000 градусов редукцию делать плохо, губительно, потому что углерод, который въедается в черепок, его потом оттуда ничем не вынешь – до 1000 градусов. После 1000 градусов делается сознательно несколько редукций. Без редукции не получаются глазури. Если обжечь зольную глазурь в электропечи или в газовой, просто окислительной, то получается некрасиво, а за счёт этих редукций, получается по-другому.

Ерошенко Т.А.: В газовой просто достигнуть такой температуры сложнее.

Николав В.Ю.: Да, много используются газовых обжигов, но зольная глазурь, настоящая, «породистая», к тому же зола летит во время обжига, и чем большее её улетит на изделие и плавиться, то тем больше она дает неповторимый эффект.

Ерошенко Т.А.: А можно спросить? Все говорят, что это корейская, японская технология. А кто был первый?

Николаев В.Ю.: Китайцы. Те же японцы серьезно начали керамикой заниматься в XVII веке, после войны с корейцами.

Егорова А.А.: Это предтеча ноборигам, которые пришли в Японию. Китайцы вообще считают сами, что они керамику делают с первого тысячелетия до н.э.

Николаев В.Ю.: Даже не с первого, я бы поспорил, даже с третьего. В музеях я видел третье тысячелетие до н.э.

Егорова А.А.: Это отдельный вопрос, это отдельная дискуссия. Но к вопросу о происхождении печей: конечно, японские печи, ноборигама, они основаны на китайских образцах, которые через Корею пришли в Японию. Пришли они, в основном, на протяжении второй половины XVI века.

Николаев В.Ю.: После войны Японии с Кореей. До этого ни кузнечное дело, ни керамика серьезно в Японии не были развиты.

Егорова А.А.: Вы тут не правы, я бы с Вами поспорила, потому что всё-таки кузнечное дело было известно в Японии гораздо раньше. С XI века уже ковались те самые мечи, о которых мы уже говорили, катаны. XIV-XV века – эпоха сражающихся провинций Японии, эпоха междоусобных войн, они все были прекрасно этим обеспечены. А вот печей-то, ноборигам, многокамерных «взбирающихся», действительно, не было вплоть до того, пока корейцы не были принудительно переселены на территорию Японии. И на Кюсю, на южном острове, впервые появляются эти печи где-то в самом начале XVII века, 1605-е - 1610-е гг. Это действительно так. Но, как мы уже сказали, правильно здесь прозвучало, что японцы всё берут с континента, но только они настолько это адаптируют своим потребностям, эстетике, особенностям своих материалов, философия тридцать пятая в этом списке. У них очень специфические глины, не такие, как в Китае. У них нет такого количества дров, как в Китае. Цзиндэчжэнь себя выжег. Япония наполовину себя выжгла как раз на мечах и керамике, и на фарфоре позднее. Принципиально разная сырьевая база. Поэтому японцам приходилось, в первую очередь, приспосабливаться к своей сырьевой базе, а уже потом подтянулась эстетика с философией. Они, как Марксизм-Ленинизм нас учил, и правильно учил, на счет базиса и надстройки. Всё очень типично. Базис – это материалы, сырье, технологии. А дальше уже начинаются этика, эстетика и философия.

Вопрос: Можно вопрос на эту тему? А вот айну со своей веревочной керамикой? Как они?

Егорова А.А.: Это ямный обжиг, точно также как неолитические японские обжиги. Я думаю, что это автохтонно. Я не буду сейчас

утверждать, боюсь сказать, может кто-то из коллег-керамистов знает. Я просто знаю, что сейчас ямный обжиг тоже пользуется популярностью.

Николаев В.Ю.: Все древние технологии популярны. Все к ним повернулись.

Егорова А.А.: Мне кажется, это автохтонно появляется по всему миру от Японии до Южной Америки, до айну. Здесь влияние не очень прослеживается.

Николаев В.Ю.: Японцы, моё домысление, перевезли мастеров, построили печи и дали имена. В Китае они не назывались, потому что не одной конструкции печи делались, их несколько. Или, может быть, мы просто не знаем, как они назывались. А японцы дали свои имена, потому что анагама – это на раку, ноборигама – это ри. Потому что все знают эти конструкции по их названиям.

Егорова А.А.: Потому что европейцы узнали это на японском материале. Если бы узнали на китайском материале, то мы сейчас бы с Вами здесь говорили по-китайски, используя китайские термины.

Николаев В.Ю.: Ну, тут тоже можно поспорить. Тогда Великий шёлковый путь был через Европу, Япония к керамике еще вообще не приступала.

Егорова А.А.: Япония была самым восточным пунктом Великого шёлкового пути. Да, там была керамика довольно примитивная.

Николаев В.Ю.: Печи довольно высокотемпературные в Европе тоже появились, это было очень развито, особенно при наступлении капитализма, когда торговать начали очень активно. Нужна была тара для того же вина, керамическая посуда, эта тара нужна была в огромных количествах, и её изготавливали в Европе в огромных объемах. Это отразилось на конструкции печи и технологичности, кроме фарфора, конечно.

Бугровская А.С.: У меня такой вопрос возник: поскольку здесь присутствует множество художников, которые имели опыт работы с огненными технологиями и практикуют их постоянно, скажите, пожалуйста, что вам это дало? Как изменило ваше отношение к материалу?

Николаев В.Ю.: То, что это можно сделать, – это победа над собой, над своими страхами.

Мирошниченко А.: Тут вопрос использования материалов, которые есть. Это не вопрос усложнения труда, наоборот упрощения. Ты топишь печь, у тебя остаётся пепел. Ты его используешь как флюс, и ты абсолютно понимаешь, что происходит, когда это плавится. Ну не абсолютно, конечно. Не понимаешь, скорее. Пытаешься понять. И, например, когда у меня первый опыт получился более-менее, как я считал, удачным, то я посмотрел, пощупал руками эти вещи и понял, что до этого я занимался подготовкой к вот этому. То, что я делал раньше, это было просто разминкой или еще чем-то. То было – не керамика, а вот это – керамика. Это начинает быть похоже.

Пунанс Т.В.: А Вы обжигаете естественным путем? В электрике? Кнопочкой?

Мирошниченко А.: Конечно, обжигаю. Вот это как раз та чашка, с которой я начал. Это гранит в железе, который в Крыму я наковырял от скалы. Я его вмешиваю в глиняную массу в качестве утолщителя как шамот. В процессе обжига он плавится. Если это порошок просто намазать без добавления чего-то, то это будет просто темно-коричневая металлизированная глазурь, как оксид железа.

Вопрос: А температуры какие?

Мирошниченко А.: 1280 примерно.

Вопрос: А что у Вас за печи и сколько часов Вы обжигаете?

Мирошниченко А.: Печь обратного пламени. Самая простая конструкция. Ничего замысловатого там нет. 12 часов примерно я обжигаю печь. Она маленькая, в ней 300 где-то литров. Можно за 9 часов обжечь. Но за эти 9 часов не получится, например, тот эффект, который в анагаме преследуется, когда изделие просто без глазури в печке находится и запекается за счет времени и температуры, и пепла образуется глазурный слой. Там у меня, конечно, не получается. У меня получается вот такая грубая чашка: она стояла прямо в топке и покрылась, поскольку там самое горячее место, и больше всего на неё летело пепла, она заглузоровалась снаружи

пеплом. Те вещи, которые стоят в определенном месте, на них появляется этот эффект. Если топить сутки, то он будет в два раза больше. Уменя целей таких нет.

Базлова Е.А.: То есть ты ставишь себе художественную задачу и делаешь соответственно этой задаче. А не просто так, это не самоцель. А цель – достижение художественного образа. Для меня лично, это так.

Николаев В.Ю.: Здесь можно честно сказать, что ты эту керамику обжег. Ты её обжигаешь сам. Кнопочкой, горелкой ты не участвуешь физически в этом. Первый раз это вот прям так. Повышает самооценку.

Леонов Е.Ю.: Поставили печку во дворе и обжигали несколько дней подряд и с тех пор началась какая-то другая процедура. И была построена маленькая для обжига, а вторая – побольше, для восстановления. Потом после этого я строил много еще печей. Ну а сейчас в музее Абрамцево я построил какую-то печь, хотел бы пообсуждать и поговорить еще и с вами об этом, чтобы это не было конференцией ноборигамы. В тоже время хочется поговорить и об высокотемпературном обжиге.

Николаев В.Ю.: Ну, может, она небольшого объема? И для каких целей?

Леонов Е.Ю.: Да, небольшого.

Пунанс Т.В.: Вы скажите свое мнение. Зачем нам это надо?

Сурков Г.: Я могу сказать вещи, которые всем присутствующим не понравятся. Вот меня учили материализму как раз очень хорошо, поэтому я каждый раз, когда слышу про многодневные дровяные обжиги в печах, я разу спрашиваю: «Где взяли денег?» Если Александр занимается в своей печи, наверняка, он делает керамику, которая имеет коммерческий спрос. И просто хотелось бы тоже напомнить, что вся керамика в Японии, все шесть древних печей работали исключительно на обеспечение конкретных потребностей Японии. Лет 100 подряд в Европу поставлялась продукция, пока Китай не мог. У нас потом появилось орито, сацума, путами и так далее, ну и также потихонечку и заглохло, Китай включился. Так что всегда, будучи материалистами, должны знать, что на первом месте у нас всё-таки – это потребности людей. В той же книжке Бернард Лич пишет, как японцы определяют, красивая это вещь или нет. Очень просто. Она

удобна: функциональность и удобство вещи. Понятно, что японцы, наверняка, при этом подразумевают что-то своё, нам понять не очень удобно. Но то, что на первом месте функция, это однозначно. То, что рядом с дровяными китайскими и японскими печами гектары битых черепков, вот Вам и выбор. Тут художник работает судьёй, он берет тысячу горшков, которые обожглись. И, как художник, выбирает то, что получилось красиво: три горшка, еще пятьсот можно продать, как ширпотреб, а остальное идет в бой. Вот, собственно говоря, по-моему, здесь кроются истоки эстетики ваби. Случайные крохи: из тысячи горшков два. И поэтому, я считаю, что сейчас, сегодня, в XXI веке, уже скоро начнётся третье десятилетие XXI века, дровяные печи, дровяной обжиг, ну и не только дровяной обжиг, такой примитивный, скажем, обжиг по технологии, которая использовалась 20 тысяч лет назад от сегодняшнего дня, как изобрели газ и электричество, это всё-таки уже область какой-то немного элитарной эстетики. Область именно художников. Но художники в итоге, спросите самих себя, или вы уже спрашивали, вы на чём зарабатываете. На дровяных печах? На обжигах?

Леонов Е.Ю.: Это сложный провокационный вопрос.

Сурков Г.: Это не провокационный вопрос. Разумеется, это расширяет сознание. Разумеется, дает очень мощную пищу творчеству и так далее. Но при этом я бы никогда не забывал, что стоит впереди, что позади. Всё-таки потребности XXI века и развивающейся эстетики XXI века, которая сейчас благодаря Интернету стала всеобъемлющей. Вот это вот на первом месте. И здесь, прежде всего, производство, промышленники. Прежде всего, санитарно-техническая керамика, строительная керамика, архитектурная керамика, фарфор, посуда и всё прочее, плитка. Вот они – это локомотив. И на этот локомотив, разумеется, работают художники, которые составляют подавляющую часть присутствующих в этом зале. Я, как технолог, хотел бы сказать, что проблема того, что художники очень поверхностно знакомы с технологией, к сожалению, чувствуется. Сколько я этим занимаюсь? 20 лет. Вот 20 лет я её и чувствую. Вот сейчас только, наконец, в конце 2019 года уже появились серьезные основания говорить о том, что мы можем создать базу для обеспечения всех желающих всеми нужными материалами, например, своих собственными глазурями: натриевыми, калиевыми, полевыми шпатами, костяной золой, крупным рутилом и т.д., и т.д., чтобы сначала художники могли взять, а потом и мастерские, которые делают посуду.

Николаев В.Ю.: Делали авторские глазури.

Сурков Г.: Не то, чтобы авторские, но делали глазури, которые отличают одну мастерскую от другой. Почему они обязательно должны быть авторские? Есть Сюн Прит, у которого всё опубликовано.

Николаев В.Ю.: Так можно, они просто так называются.

Сурков Г.: Хорошо, пусть будет так. Кроме того, понятно, чтобы сделать это, нужно хоть немножко ориентироваться в глазурной химии, хоть немножко проходить какие-то реальные практики в этом. У Вас есть любая, совершенно плоская какая-нибудь глазурь. И как из нее, с какими добавками, сделать что-то, напоминающее вот такую вещь. Я не говорю, что это будет зольный эффект 100%, но похожий и для мастерской авторской керамики вполне себе допустимый. Я вас уверяю, что трудно говорить о том, что дровяная печь создаёт какие-то уникальные эффекты. Если бы, например, плиточной промышленности было поставлено задание получить такой эффект, и туда было бы влито миллиард долларов, то вы бы получили бы неотличимую вещь от любого дровяного эффекта. Мы просто с вами нищие по сравнению с этими старшими ребятами. Художественная керамика – это настолько маленькая верхушечка. Правда, я надеюсь, что именно она двигает весь уровень всего остального. Спасибо.

Пунанс Т.В.: Могу сказать, что на обжиге в Дании в авторской печи гигантской, Эмблы, приезжают коллекционеры, посмотреть, поклониться художникам, отдать свою дань, во-первых, привести им всякие вкусные вещи, посмотреть на процесс, а потом к открытию печи приехать первыми, разобрать самые сливки.

Комментарий: Слишком мало в России таких печей. Слишком малый срок – два года.

Пунанс Т.В.: Но когда-то это случится: не при нас, так потом.

Николаев В.Ю.: Работы дровяного обжига, для тех, кто понимает, конечно, они стоят в пять-шесть раз дороже газового.

Егорова А.А.: А знаете, у меня родилась мысль для нашего будущего круглого стола, для следующей встречи. Вообще взаимоотношение

галеристики и керамики. Вот, например, японские керамисты не испытывают никаких проблем с демонстрацией и продажей своих работ. И не только. Просто о чём знаю, о том пою. Огромное количество керамических галерей в Японии. Великолепные выставки, прекрасные продажи, которые позволяют японским мастерам топить дровяные печи, сколько они хотят. Или ездить по всему миру и набираться опыта у европейских керамистов. Это всё прозрачно. Мне кажется, была бы очень интересной тема именно перспектив галерей и сотрудничества галеристов с керамистами.

Николаев В.Ю.: В Москве нет ни одной подобной галереи.

Егорова А.А.: Люди не могут хотеть того, чего они не знают. И когда у людей появится куча денег, если они не будут знать, что бывает такое, они не будут вкладывать в это деньги. Начинать надо уже сейчас. Я понимаю, что можно назвать это идеализмом, но если мы хотим построить нормальную систему арт-рынка в стране, к сожалению, мы будем сидеть пока, да, в очень стесненных условиях, но нам нужно готовить это для дальнейшего. Мы должны сейчас объяснять людям, что та самая керамика может быть невероятно привлекательная инвестиционно, не говоря о том, что это уже может быть привлекательно эстетически, кому-то может новый мир открыть, человек жить по-новому начнёт. Мне кажется, что это проблема экономики, безусловно, но задача от этого не меняется: распространение информации.

Комментарии: Я же не отрицаю эту задачу, я просто объясняю, что это, может быть, действительно, идеалистично.

Егорова А.А.: Был необыкновенный всплеск в эти благословенные предкризисные годы. У нас была куча денег на руках у людей, и люди с ними делали всё, что угодно. Сорили куда угодно. Вкладывались в самые идиотские проекты. Почему-то никто не захотел вложиться, например, в керамику. Почему? Потому что они не знали, что в это можно вложиться.

Николаев В.Ю.: Чтобы это всё жило, нужно этим заниматься. Желающих не шибко много, потому что приходится сталкиваться со всякими трудностями.

Пунанс Т.В.: Здесь надо еще сказать, что, как Вы сказали, что это не только ради обжига, это ради консолидации, ради того, чтобы быть ближе

к катарсису, я не побоюсь этого слова. Я, как человек более организаторского интереса, каждый раз поражаюсь, как люди счастливы, когда они осваивают печь. Просто сам обжиг в процессе – это как будто ребенок родился. Мужики огромные плачут, они уходят в кусты, чтобы побыть с этим один на один. Для них это абсолютное счастье, они приезжают другими людьми. Поэтому, конечно, мне кажется, керамисту нужно делать всё возможное, чтобы пройти через это переживание. Может быть, оно потом дальше не станет технологией, но он может сказать себе: «Я это знаю. Я это пережил». Масса есть примеров, когда люди это оставили.

Николаев В.Ю.: Некоторые смотрят и говорят: «Ну что за идиотизм. Бегают с этими палками, ночами не спят. Поставил в печку. Включил. Точно знаешь, что у тебя получится. А тут – вообще ничего. Какие-то дебилы, вообще». Человеку нравиться другая техника, технология. Ничего в этом нет такого. Необязательно каждому как в армии служить.

Пунанс Т.В.: Ну и, конечно, что Вы сказали про «не знают». Когда мы всё это затевали, присутствовали на фестивале, мы дали клятву, что каждый год у нас будет, как минимум, два японца. Два – потому что одному совсем тяжко. Знаете, наблюдение даже за этими существами инопланетными даёт колоссальное количество разных раздумий. Например, каждый раз один из наших самых смешных японцев в некоторый момент пошёл куда-то вдаль с деревянной дощечкой и глиной. Мы очень боялись, потому что нельзя уходить в русской деревне просто так с какой-то доской и глиной, с хвостиком. Оказалось, что она пошел, чтобы найти ямку естественного происхождения, от кротов, в ямке отмять пиалку, потом эту пиалку принести и обжечь в ноборигаме. То есть, можно сказать, дурак какой-то. Но это настолько искренне и сильно, что все замирают в этот момент. Или, когда перед зажжением печи просим всегда прочитать молитву, показать нам, как они собирают жертвенный алтарь. Он серьезно на меня смотрит и спрашивает: «А какое у вас в России самое популярное дерево?». Я почувствовала себя нашкодившей школьницей. Я говорю: «Береза». Он пошел к этой березе. Естественно, все стояли. Он пошёл к этой березе, поклонился ей. XXI век. Эти люди нас учат смирению, чистоте, отношению к проблемам. Я металась, а японец говорит: «Мы вообще по прямой никогда не ходим». И пошёл себе. Жизнь моя стала другой. Поэтому, конечно, чем больше таких миксов, тем больше пользы. И он тоже получил очень много в России. Конечно, эта проблема изоляции и незнания существует. К сожалению, очагов очень мало. Надеемся, что и поездки и туда, и сюда немного

расширят сознание, потому что стыдно. Когда мы с Виктором Юрьевичем были в Токономи, нас сводили друзья в двухлетнее училище. И там стояла чистенькая, ладненькая, новенькая, с иголочки анагама, небольшая, чуть выше человеческого роста. И нам рассказывают про эту анагаму: а еще каждый первый курс приходит и ломает её. Мы схватились за сердце: «Какой ужас!»

Николаев В.Ю.: А рядом стаяла печь, которая прошла обжиг. И нам сказали, что, оканчивая школу, эта группа строит свою печь, делает обжиг своей работы без подсказок. И это является их дипломной выпускной работой. Приходит первый курс, эту печку ломает и через два года строит свою. И вот эта такая программа.

Комментарий: А что с терминами будем делать?

Егорова А.А.: А мы пришли к прекрасному выводу: со временем это разрешиться, надо чаще встречаться.

Бугровская А.С.: Дорогие коллеги, хочется подытожить: у нас будет еще целый день конференции, и мы продолжим разговаривать о керамике и стекле. Всех завтра ждём с нетерпением. Спасибо большое.

Именной указатель авторов

Агафонова Анастасия Юрьевна, кандидат искусствоведения, профессор, и.о. заведующего кафедрой Монументально-декоративной живописи, Московской государственной художественно-промышленной,академии им. С.Г. Строганова, секретарь секции Декоративное искусство ТСХР, Москва, Россия.

Алиева Рена Интизар кызы, старший преподаватель кафедры «Художественное стекло», Московская государственная промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Андрианова Анна Владимировна, реставратор керамики в ГИХЛ Музей-заповедник Абрамцево. Член СХР, МСХ.

Астраханцева Татьяна Леонидовна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник НИИ РАХ.

Афиногентова Анна Валерьевна, доцент кафедры «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Базлова Екатерина Анатольевна, преподаватель композиции в АХПК им. Васнецова, филиал Московской художественно-промышленной академии им.С.Г. Строганова. Член СХР, МСХ.

Барсукова Наталия Ивановна, доктор искусствоведения, профессор Национального института дизайна (Москва), кафедра гуманитарных дисциплин, директор «Музея керамики Юрия Новикова» (Сочи).

Башинова Юлия Николаевна, Осинская школа искусств, искусствовед, преподаватель высшей категории, директор.

Бердник Дарья Васильевна, Магистрант, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, г. Москва.

Богданова Виолета Вячеславовна, доцент кафедры «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, кандидат педагогических наук.

Бугровская Ангелина Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Художественное стекло» Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Ван Вэй, преподаватель Китайской центральной академии изящных искусств, г. Пекин, Китай.

Воробьева Дарья Николаевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГИИ, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Доцент кафедры «Истории и теории декоративного искусства и дизайна» Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Воронова Мария Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры социально-гуманитарных наук и истории искусств Сибирского Государственного института искусств им. Д. Хворостовского г. Красноярск,

Гусарова Юлия Васильевна, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена кандидат искусствоведения, доцент кафедры художественного образования и декоративного искусства.

Данилюк Ярослава Игоревна, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, кафедра художественного образования и декоративного искусства, Санкт-Петербург.

Дудина Анна Александровна, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, Аспирант, факультет «Искусство реставрации». Кафедра «Художественная керамика».

Ерошенко Татьяна Александровна, художник по керамике, член Союза художников России, председатель ИРОО "Творческое объединение художников-керамистов", автор и художественный руководитель проекта "Байкал-КераМистика".

Зиновеева Марина Михайловна, директор Музея Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, кандидат искусствоведения.

Ивлиева Ольга Александровна, хранитель фонда современного стекла, старший научный сотрудник отдела «Музей керамики» ГБУК города Москвы «Музей-усадьба «Кусково».

Капустин Михаил Юрьевич, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица, доцент кафедры художественной керамики и стекла.

Карякина Екатерина Юрьевна, аспирант, Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова.

Китаева Галина Васильевна, искусствовед, независимый исследователь.

Коновалова Наталья Евгеньевна, научный сотрудник, хранитель коллекций керамики, фарфора, стекла, Рыбинский музей-заповедник. Г. Рыбинск.

Краснова Елена Анатольевна, профессор кафедры «Художественная керамика», Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского.

Криволапова Галина Анатольевна, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, старший преподаватель кафедры «Художественное стекло».

Куличков Сергей Владимирович, кандидат технических наук, доцент, Дальневосточный федеральный университет, г. Владивосток, Кафедра: «Материаловедения и технологии материалов, профиль: Технологические приемы и дизайн художественных изделий».

Лаврентьев Александр Николаевич, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Ли Бинь, факультет изобразительных искусств Педагогического университета Внутренней Монголии (г. Хох-Хот).

Любич Анастасия Викторовна, специалист экспозиционно-выставочной деятельности Удмуртского республиканского музея изобразительных искусств, художник-керамист.

Ляхович Екатерина Викторовна, аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена.

Магеррамов Махар Сахиб оглы , художник, Азербайджан, г. Гянджа.

Майстровская Мария Терентьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, в.н.с. НИИ РАХ г. Москва.

Матько Евгений Евгеньевич, доцент кафедры Монументально-декоративной живописи, Московской государственной художественно-промышленно, академии им. С.Г. Строганова, почетный член Российской академии художеств, председатель секции Декоративное искусство ТСХР.

Москалёва Анастасия Евгеньевна, старший научный сотрудник Государственного музея-усадьбы «Архангельское», хранитель коллекции стекла.

Нарусова Элла Кирилловна, магистрант, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, г. Москва.

Павлова Ольга Борисовна, соискатель, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Палевская Елена Михайловна, кандидат искусствоведения, Центр традиционной тульской керамики, г. Тула, директор.

Пастухова Светлана Юрьевна, ГОАОУ «Траектория», ФГБОУ ВО «ЛГПУ имени П.П. Семенова Тян-Шанского».

Познякова Виктория Евгеньевна, студент Тульского государственного университета, г.Тула, Институт горного дела и строительства, кафедра «Городское строительство, архитектура и дизайн».

Семенова Екатерина Александровна, соискатель учёной степени кандидата наук, преподаватель кафедры «Художественная обработка стекла», факультета МДиПИ, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.

Столярова Екатерина Карленовна, ст. преподаватель кафедры археологии исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, кандидат исторических наук, доцент, Москва, Россия.

Тан И, аспирант, МГАХИ им. В. И. Сурикова.

Трощинская Александра Викторовна, доктор искусствоведения, профессор, главный хранитель Музея Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова.

Усан Елизавета, преподаватель, кафедра «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Филиппова Анна Александровна, преподаватель спецдисциплин в МБУ ДО ДШИ №2 г. Хотьково. Член СХР, МСХ.

Фрейверт Людмила Борисовна, кандидат философских наук (эстетика), Центр традиционной тульской керамики, г. Тула, искусствовед эксперт.

Хлебцевич Наталия Юрьевна, художник, член IAC, член МСХ, профессор Московской государственной промышленной академии им. С.Г. Строганова.

Чжао Цзянлин, кандидат искусствоведческих наук, преподаватель Китайской центральной академии изящных искусств, г. Пекин, Китай.

Чистякова Ольга Анатольевна, доцент, заведующий кафедрой «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова.

Шахова Ольга Владимировна, Представительство Венецианских Световых Фабрик, Бренд-амбассадор.

Шушлякова Елена Алексеевна, старший преподаватель кафедры «Художественное стекло», Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова.

Юмико Оно, Художник, г. Кобе, Япония.

Современная российская керамика
Взаимодействие направлений
декоративного искусства: керамика и стекло.
Художественная идентичность
и интернациональный контекст

Материалы международной научной конференции

Редакторы-составители: А.В.Бугровская
и О.Б.Павлова.
Верстка: О.Б.Павлова

Подписано в печать 12.12.2020

Тираж 500 экз.