

УДК 738.84

DOI: 10.24411/2686-7443-2021-11005

Страйста-Бурлак Юлия Игоревна, студент. Санкт-Петербургский государственный университет, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9, 199034. straystaburlak@gmail.com

Straysta-Burlak, Iuliia Igorevna, student. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. straystaburlak@gmail.com

ПЕРВЫЕ КЕРАМИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ ПОЛЯ ГОГЕНА (1886–1887): СТИЛИСТИЧЕСКАЯ И ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ СПЕЦИФИКА

PAUL GAUGUIN'S FIRST CERAMIC SERIES (1886–1887): STYLISTIC AND ICONOGRAPHIC ASPECTS

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению первой керамической серии Поля Гогена (1886–1887), чьи особенности впервые в отечественной историографии получают подробное осмысление. Анализ серии происходит по трем основным группам, которые предлагаются автором в соответствии с иконографическими и стилистическими особенностями произведений, — это предметы, созданные по формам Шапле (где Гоген выступил в качестве дизайнера готовых моделей), керамические скульптуры с бретонскими мотивами, а также горшки и вазы, оформленные Гогеном посредством иконографического цитирования других художников. В процессе рассмотрения предметов 1886–1887 гг. становится очевидным, что керамическое творчество Гогена имеет тенденцию к развитию скульптурных характеристик. Кроме того, устанавливается связь скульптур с гончарными традициями доколумбовой Америки, Японии и Китая, а также с европейским керамическим искусством Средневековья и Нового времени. Отдельное внимание уделяется иконологии изделий. Статья призвана служить исследовательской базой для анализа скульптур последующих периодов гончарной деятельности Гогена, чье подробное рассмотрение, в совокупности с обращением к предметам 1886–1888 гг., позволит составить полноценное представление о стилистической эволюции керамических изделий художника.

Ключевые слова: Гоген; керамическая скульптура; грес; каменная керамика; французское искусство; Шапле; иконографическое цитирование.

Abstract. The focus of the article is on the Paul Gauguin's first ceramic series (1886–1887). For the first time in Russian historiography, the author studied its features. The analysis of the series has three parts according to the iconographic and stylistic features of the artworks. These are the revision of objects created featuring Chaplet's forms (there Gauguin acted as the designer of ready-made models); ceramic sculptures with Breton motifs; and pots and vases decorated by the master with iconographic citations of other artists. In the process of examining objects from 1886–1887, the trend for the development of sculptural characteristics in Gauguin's ceramic art became apparent. In addition, the author established a connection between Gauguin's sculptures and the pottery traditions of pre-Columbian America, Japan, and China, as well as European ceramic art of the Middle Ages and the Modern Era. The article can serve as a basis for the analysis of artworks from following periods of Gauguin's ceramic activities. Together with a reference to the objects of 1886–1888, their detailed consideration provides a complete picture of the stylistic evolution of Gauguin's ceramic sculpture.

Keywords: Gauguin; ceramic sculpture; grès; stoneware; French art; Chaplet; iconographic citation.

Поль Гоген создавал свои керамические скульптуры с 1886 по 1895 гг. За этот весьма продолжительный отрезок времени мастер, по разным оценкам, исполнил от 90 [17, р. 153] до 350 изделий [36, р. 13], многие из которых, однако, были утрачены в процессе бытования. В настоящий момент исследователям известно лишь немногим свыше 60 работ художника [13, р. 178]. Они находятся в музейных и частных коллекциях Америки и Европы и поражают зрителя неординарностью своего художественного решения.

Ввиду ряда особенностей керамических скульптур, созданных в разные годы, искусствоведы выделяют четыре периода керамической деятельности Гогена [14, р. 217; 28, р. 13]. Так, первая группа керамики относится к зиме 1886–1887 гг. (сюда также входят несколько более ранних работ — весны и октября–ноября 1886 г.), когда художник создал 55 изделий под началом Эрнеста Шапле. Далее следует серия произведений 1887–1888 гг., выполненных мастером после поездки на Мартинику. Третий период следует за утверждением эстетики синтетизма¹ в творчестве Гогена и относится к 1889–1890 гг. Наконец, четвертый и последний этап представляет керамику 1893–1895 гг., которая была создана Гогеном после первого путешествия на Таити.

Скульптуры, выполненные в отдельные периоды, различны как по своей иконографии, иконологии и стилистике, так и по технико-технологическим характеристикам.

Стоит сказать, что абсолютное большинство керамических изделий Гогена было выполнено в 1886–1888 гг. Созданные до сложения синтетической концепции, они позволяют проследить процесс становления художественных воззрений мастера, в том числе отразившихся на его живописном методе. Всего за год керамической деятельности Гоген прошел путь от оформления готовых моделей Шапле до исполнения полноценных скульптур из глины. Вместе с тем именно в сфере гончарного искусства, которая служила Гогену своего рода экспериментальной площадкой для испытания наиболее «диких», неординарных идей, впервые проявилось его «аскетическое отрицание прогресса», стремление «уйти к утраченной первоначально-стихийной сфере творчества» [Цит. по: 9, с. 211].

В данной статье будут рассмотрены предметы, относящиеся к первой керамической серии. Анализ их технико-технологической, иконологической и иконографической специфики представляется принципиально важным, так как в 1886–1887 гг. Гоген не только сформировал оригинальное отношение к гли-

няному материалу, но и определил пути дальнейшего развития своего керамического искусства. Представленные изыскания, выступая в качестве исследовательской базы для изучения последующих периодов гончарной деятельности Гогена, являются первым шагом к осмыслению стилистической эволюции его керамического искусства, ставшего для художника воплощением силы инстинкта и природного естества.

Новые прочтения гончарной деятельности Гогена видятся весьма актуальными ввиду существующего всплеска внимания к его декоративному искусству в Америке и Европе. В то же время отечественные исследователи, сосредоточившись на живописных и графических произведениях Гогена, редко заходят дальше краткого упоминания его керамических практик. В частности, в России до сих пор не опубликовано ни одного специального исследования, посвященного стилистическому анализу керамической скульптуры французского мастера. Таким образом, данная статья, основанная на материалах, собранных в музеях и научных библиотеках Копенгагена и Парижа, призвана заложить основы для заполнения лакуны, существующей в отечественной историографии.

Приступая к описанию керамической скульптуры Гогена, стоит сказать, что начало его керамической деятельности положила встреча с Феликсом Бракмоном. В мае 1886 г. художник писал Метте: «Гравёр Ф. Бракмон познакомил меня с керамистом [Э. Шапле], который планирует создать несколько художественных ваз. Заинтересованный моей скульптурой, он упросил меня сделать совместно с ним несколько работ в соответствии с моим вкусом, а полученные деньги поделить пополам. Возможно, это будет важным вложением в будущее. Обэ работал на него в прошлом. И, что не менее важно, этими горшками он обеспечивал себе жизнь» [Цит. по: 33, р. 88]. Согласно письму, Гоген заинтересовался возможностью керамической деятельности в надежде на экономический успех кампании, предложенной Шапле. Однако «денежные заботы» (о которых он, впрочем, не мог не упомянуть в послании требовательной супруге), вне всякого сомнения, волновали Гогена не сильнее, чем вопросы искусства [2, с. 73].

Прирожденный декоратор, он начал уделять внимание прикладным практикам с начала 1880-х гг. Ко времени первых гончарных опытов он уже был знаком с технологией создания вееров, а также возможностями гипса, дерева и мрамора и, конечно, не утерял интереса к освоению новых материалов. Вместе с тем имеющее столь древние корни керамическое искусство не могло не привлекать Гогена своей близостью к первобытной традиции. Во всяком случае, эту мысль подтверждает письмо художника Эмилю Шуффенекеру от 14 января 1885 г. В нем, провозглашая искусство «выражением величайшего интеллекта», Гоген в то же время рассуждал о примате чувства над рассудком, утверждал совершенство простых форм и выступал за свободу и «бездумность» творчества [2, с. 71]. Отказываясь от завоеваний цивилизации в пользу «арханзирующей аскезы» [9, с. 211], он «стремился воскресить декоративное искусство в том чистом виде, в каком оно существовало раньше» [Цит. по: 8, с. 103].

Поэтично рассматривая стилистическую эволюцию керамической скульптуры Гогена, нельзя не упомянуть не дошедшую до наших дней вазу из «Натюрморта с профилем Лавалья» (1886, частная коллекция) (Илл. 1). Выполненная весной 1886 г., она является одним из наиболее ранних известных произведений художника в данном материале [36, р. 18]. Очевидно, для Гогена это изделие имело особую ценность. Мастер не только поместил скульптуру в центр натюрморта с изображением своего друга, словно осмысливая предмет в качестве идола, а затем перенес ее диковинные формы в «Портрет женщины с пучком» (1886, Художественный музей Бриджстоун, Токио), но также личным письмом попросил супругу сохранить изделие в своей коллекции, «если не удастся продать его за хорошую цену (100 франков)» [24, по. 137].

Судя по картинам и наброску, сделанному Гогеном в письме Метте, утерянный сосуд имел довольно большой размер и был создан из каменной керамики посредством скульптурной лепки без машинного вмешательства [36, р. 18]. Его абстрактная свободная форма кажется весьма органичной и напоминает цветок на своеобразной ножке, из глубокого отверстия посреди которой вываливается гибкий язык³ [12, р. 98]. Столь необычные очертания предмета трудно поддаются интерпретации. Ве-



Илл. 1. Поль Гоген. Натюрморт с профилем Шарля Лавалья. 1886. Холст, масло. Художественный музей, Индианаполис. Источник: Официальный сайт музея искусств Индианаполиса. URL: <http://collection.imamuseum.org/artwork/82261/> (дата обращения 22.12.2020)

роятно, только приступив к освоению керамического материала, Гоген беззастенчиво испытывал его механические свойства и эстетические возможности. С другой стороны, нельзя забывать, что художник не имел профессионального образования, и его скульптуры — это результат экспериментаторской художественной деятельности, не скованной академическими представлениями о внешнем виде изделия и ходе керамического производства.

Ваза из «Натюрморта с профилем Лавалья» была создана на полгода раньше зимней керамической серии. Своей вызывающей формой она «задала тон» последующим 55 предметам, многие из которых были «слишком художественными, чтобы их продать»⁴ [24, по. 46]. По всей видимости, сосуд так же был выполнен в мастерской Шапле, что во многом определило используемый для его создания материал — красно-коричневый грес — и положило начало длительному сотрудничеству Гогена с известным керамистом.

Вернувшись из Бретани в Париж в ноябре 1886 г., художник приступил к созданию своей первой керамической группы. Все входящие в нее изделия были выполнены из каменной массы [13, р. 178], чей красно-коричневый цвет достигался путем добавления в керамическое тесто оксида железа. Благодаря особенностям материала, художник мог придавать керамике целый спектр оттенков (от желтого до черного), лишь изменяя степень окисления и концентрацию солей металла [36, р. 18]. Вероятно, именно этот фактор обусловил изменение цвета более поздних изделий первой группы, чей оттенок стал теплее и глубже [17, р. 18].

Важно заметить, что, несмотря на идентичность материала, изделия первой керамической серии отличны друг от друга по целому ряду характеристик. Это позволяет нам разделить предметы 1886–1887 гг. на следующие группы:

1. Изделия, созданные по формам Шапле (Гоген выступил в качестве дизайнера готовых моделей);
2. Керамические скульптуры с бретонскими мотивами, полностью исполненные Гогеном;
3. Предметы, оформленные Гогеном посредством иконографического цитирования других художников⁵.

Все изделия первой керамической серии имеют средний размер: их высота варьируется от 13 до 27 см. Вместе с тем каждое из них представляет собой своего рода горшок или сосуд и, даже имея крайне необычную форму, может быть использовано в бытовых целях [36, р. 18].

Рассмотрим подробнее каждую из выделенных групп.

1. Изделия, созданные по формам Шапле

Вероятно, свое сотрудничество с Шапле Гоген начал с украшения уже готовых моделей известного керамиста. Такими представляются две схожих по форме вазы: с рельефно выделяющимися гусями и овцами. Оба предмета были созданы на гончарном круге и получили клейма компании «Хэвиленд энд Ко» [17, р. 35], которые впоследствии пропали с керамических изделий Гогена. Мотивы животных были взяты художником из альбома с бретонскими зарисовками. Вместе с тем самый крупный образ овцы встречается на одной из его картин — «Бретонской пастушке» (1886, Художественная галерея Лэнг, Ньюкасл-апон-Тайн) [36, р. 154–155], а изображения гусей напоминают об увлечении мастера иллюстрациями Р. Калдекотта⁶, о художественной манере которого Гоген говорил: «Вот он — настоящий дух рисования» [38, р. 33]. Рельефы дополняет растительный орнамент, соответствующий веяниям Ар Нуво. Выполненный в технике сграффито⁷ и имеющий весьма декоративный характер, он отсылает к керамическим поискам О. Деллаерша и А. Даммуза (который так же на протяжении нескольких лет сотрудничал с Шапле [13, р. 122], работая над оформлением его моделей).

С использованием моделей Шапле, по всей вероятности, также были выполнены две жардиньерки прямоугольной формы. Одна из них находится в Музее современного искусства «Пти-Палле» в Женеве, другая — в частной коллекции в Париже. Оба изделия были украшены выгравированными или выполненными в низком рельефе бретонскими сценами, которые затем были по-

крыты шликером и глазурями разных цветов [17, р. 30]. Несмотря на то, что жардиньерка из Женевы была сильно повреждена во время Второй мировой войны, она все еще сохраняет две стороны и дно нетронутыми. Наличие на боковых стенках сильных подтеков глазури наталкивает на предположение об «учебном» характере данного предмета. Вполне вероятно, задуманные цвета также приобрели иное звучание при обжиге [36, р. 151].

Вторая жардиньерка, ныне находящаяся в Париже, напротив, практически не имеет дефектов. Лишь незначительная трещина проходит у бедра обнаженной девочки [36, р. 156], чей образ был позаимствован Гогеном из выполненного им в 1882 г. деревянного рельефа «Туалет» (1882, Музей современного искусства, Страсбург), изображающего, по мнению А. Дорра, «Еву в становлении» [26, р. 62]. Важно заметить, что именно благодаря этой композиции Гоген оказался привлеченным к занятиям керамикой: на последней выставке импрессионистов ею восхитился Ф. Бракмон, который, познакомив художника с Шапле, положил начало их плодотворному сотрудничеству. Вероятно, он и предложил Гогену использовать композицию для декора предмета из глины, чем натолкнул его на мысль переносить на стенки керамических скульптур и иные мотивы с уже созданных деревянных рельефов и живописных произведений [28, р. 11]. Так или иначе, на другой стороне жардиньерки (Илл. 2) мастер изобразил маленькую пастушку с коровой, впервые появившуюся на полотне «Бретонская пастушка» (1886, Художественная галерея Лэнг, Ньюкасл-апон-Тайн). Эта пастушка выглядит старше девочки, перенесенной из рельефа «Туалет», и «уже осознает свою сексуальность». Однако, согласно рассуждениям Дорра, обе героини вызывают искушение и предвосхищают грехопадение, а сама жардиньерка знаменует начало заинтересованности Гогена темой библейского греха в сопоставлении с силой бретонских верований [26, р. 62].

Интересно, что в данном предмете Гоген постарался избежать применения глазурей, заменив их рельефом из барботина⁸. Подобное решение могло быть продиктовано неудачей в



Илл. 2. Поль Гоген. Жардиньерка. 1886–1887. Частично глазурованный грес. Частная коллекция, Париж.
Источник: Официальный сайт Института искусств Чикаго.
URL: <https://archive.artic.edu/gauguin/> (дата обращения: 21.12.2020)

предыдущем опыте работы с глазурями (подтеки на женеvской жардиньерке) и желанием избежать излишних трудностей при обжиге [36, p. 156]. Кроме того, глиняное тесто, использованное при создании данной жардиньерки, — мелкозернистое, бледно-желтого оттенка — нехарактерно для изделий Гогена последующих периодов. Подобный материал встречается только в ранних предметах, созданных по моделям Шапле, — например, в уже рассмотренных вазах с гусями и овцами [17, p. 23].

Еще одной вазой, в основу которой, скорее всего, легла форма Шапле, является так называемая «Брюссельская ваза» (1886–1887, Королевский музей изящных искусств, Брюссель). Ввиду высокого качества сосуда, столь сложного с технико-технологической точки зрения, исследователи долгое время относили его к 1888–1889 гг. — более зрелому периоду керамического творчества Гогена. Однако ранний серийный номер, штамп фирмы «Хэвиленд» на дне сосуда и изготовленная на гончарном круге форма, наравне с использованием живописного сюжета 1886 г., свидетельствуют о создании вазы в мастерской на Бломе.

На стенках изделия Гоген процарапал «маленькую бретонскую идиллию» [17, p. 26]. В связи с особенностями работы с грес ему пришлось упростить рисунок: он отличается ясно выделенными контурами и четким разграничением на цветовые плоскости. Подобная «примитивизация» вскоре стала характерной и для живописи Гогена, ввиду чего исследователи делают вывод [19] о решающей роли керамических практик в формировании его художественного метода — клуазонизма, впоследствии преобразовавшегося в синтетизм.

В целом, оформленные глазурями белого, синего, зеленого, коричневого и лососевого оттенков изделие представляет собой яркий пример метода «эмалированное клуазоне» [36, p. 158]. Он мог быть почерпнут художником как в японском искусстве — Гоген в своем сочинении «Прежде и потом» искренне восхищался вазами клуазоне, исполненными японскими крестьянами [3, с. 197], — так и в работах Дильзаша, вазах Гексамера и Даммуза. Вместе тем подход, использованный при создании изделия, сравним с техникой керамиста Т. Дека, разработавшего метод, именуемый им перегородчатой эмалью [45] (название было заимствовано у одного из видов китайских ваз). «Перегородчатая эмаль» Дека предполагала нанесение на керамическое изделие рельефного рисунка и последующее заполнение образовавшихся углублений посредством эмалей [43, p. 100].

Рассматривая иконографию сосуда, нельзя не заметить, что украшающая его сцена была перенесена с картины «Четыре бретонки» (1886, Новая пинакотекa, Мюнхен)⁹. Более того, будучи «экономным» в образах, Гоген использовал стоящую справа девушку, по меньшей мере, еще в одном керамическом предмете — «Горшке с изображением бретонки» (1886–1887, частная коллекция) этого же периода¹⁰. На другой стороне сосуда также помещена фигура пастушки. Она лежит на земле и, задрав голову, смотрит на растущие справа от нее ветви деревьев, чьи очертания отсылают к японским гравюрам.

К группе предметов, выполненных в коллаборации с Шапле, также стоит отнести «Кувшин» (1886–1887, Музей декоративных искусств, Париж). Со слов керамиста, изделие было «полностью сотворено руками Гогена» [цит. по: 17, p. 46]. Однако исследователи находят основания полагать, что обжиг все же был выполнен ментором художника [36, p. 145], который впоследствии оценил художественные особенности изделия и, оставив его в личной коллекции, выставил на Всемирной выставке 1900 г. рядом с одной из своих работ [17, p. 46]. «Кувшин» имеет вполне традиционную, часто использовавшуюся в мастерской на Бломе форму с ручкой и кромкой. Вероятнее всего, после покрытия глазурью сосуд был обожжен в бескислородной среде, ввиду чего произошел процесс восстановления оксида железа, и изделие приобрело металлический блеск. В качестве декора Гоген использовал обращенную к нам спиной бретонку с расставленными руками — наиболее характерный образ первого керамического периода.

Рассмотрев группу произведений, созданных при участии Шапле, отметим, что Гоген, несмотря на высокую оценку вклада ментора в развитие керамического искусства, впоследст-

вии высказывал некоторую критику в его адрес, обвиняя в излишнем украшательстве и отсутствии индивидуальности¹¹ [45]. Желая освободить керамическое искусство от веяний прогресса, Гоген вскоре перестал ориентироваться на метод работы Шапле. Он отказался от применения гончарного круга и классического орнаментального декора и пришел к технике, которая происходила из древней традиции изготовления керамики грес. Следуя технологии, процветавшей во Франции, Англии и Германии в XVII в.¹², Гоген приблизился к осуществлению «цели освободить искусство от зависимости от школ, академий и посредственного вкуса, вновь придать ему величие первого акта творения» [цит. по: 9, с. 213].

Техника художника заключалась в следующем. Формируя сосуд, он скручивал из керамического теста валики, а затем накладывал их друг на друга или, зашпильвая куски глины пальцами, делал так называемые «налепы». Полая форма предметов была обусловлена их прикладным назначением и методом декорирования. Держа одну руку внутри изделия, другой Гоген создавал его художественный облик, в том числе нередко обращаясь к скульптурной лепке [35]. Созданные без участия Шапле предметы 1886–1887 гг. были исполнены Гогеном в свободной манере. Художник практически не использовал глазури, предпочитая им более простые в обращении ангобы, или оставлял скульптуры монохромными, добиваясь эффекта первобытности.

2. Керамические скульптуры с бретонскими мотивами

Для оформления первой керамической серии в основном использовались бретонские мотивы — идиллические пейзажи с пастушками и мальчишками, присматривающими за стадами овец и гусей. По всей видимости, сразу после группы, созданной по моделям Шапле, Гоген исполнил «Жардиньерку с Бретонкой» (1886–1887, Музей Пти-Пале, Париж) (Илл. 3), чьи очертания еще близки традиционным утилитарным формам, а декор вновь апеллирует к методу клуазонизма. Тот же принцип оформления был использован для «Вазы с изображением бретонки» (1886–1887, частная коллекция) (Илл. 4). Несмотря на неуклюжесть по форме, она является аналогом «Брюссельской вазы» и сохраняет присущую ей локальность цвета и четкость контуров [17, p. 50]. Впрочем, заменив гончарный круг художественной лепкой и избрав вместо глазури матовые ангобы, Гоген смог отойти от стилистики произведений Шапле, а также добиться пастельной приглушенности тонов и особой фактуры керамической поверхности¹³.

Одним из наиболее характерных иконографических элементов первого керамического периода можно назвать уже упомянутую (в связи с «Кувшином», созданным при участии Шапле) бретонку с расставленными в стороны руками. Она появилась сразу в семи керамических сосудах 1886–1887 гг. и впоследствии была использована для декорации деревянных сабо — традиционной бретонской обуви.

Рассматривая группу предметов, объединенных мотивом бретонки, нельзя не задуматься о значении образа, который, судя по всему, являлся немаловажным для художника. Впервые девушка с вытянутыми руками появляется в альбоме с набросками Гогена, сделанными в 1886 г. в Бретани [36, p. 141]. Поза пастушки, образующая собой форму креста, наталкивает на сопоставление с распятием — сюжетом, нередко используемым Гогеном в живописных произведениях 1889–1890 гг. Неклассическую интерпретацию христианского образа — вместо Христа изображена девушка, которая, в довершение всего, повернута к зрителю спиной, — можно объяснить конфликтом Гогена с этой религией. С каждым годом все сильнее разочаровываясь католических догмах, мастер «раскрывает концепцию творческого гения, избранника, возвысившегося над толпой» и «творящего свою вселенную» [6, с. 180], через религиозные сюжеты. Кроме того, согласно сведениям Э. Бернара, во время пребывания в Бретани в 1888 г. Гоген часто навещал средневековую кальварию (или голгофу), расположенную около небольшой церкви неподалеку от Понт-Авена [49, p. 476]. Вполне возможно, художник был знаком с памятником уже в 1886 г. и, впечатлившись лаконичностью и суровой простотой средневе-



Илл. 3. Поль Гоген. Жардиньерка с бретонкой. 1886–1887. Неглазурованный грес. Музей Пти-Пале, Париж. Источник: официальный сайт Музея Пти-Пале. URL: <https://www.petitpalais.paris.fr/en/oeuvre/jardiniere> (дата обращения 21.12.2020)

Илл. 4. Поль Гоген. Горшок с изображением бретонки. 1886–1887. Частично глазурованный грес. Частная коллекция. Источник: Официальный сайт аукционного дома «Кристис». URL: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/paul-gauguin-1848-1903-bretonne-et-chef-5493604-details.aspx>. (дата обращения: 04.06.2020)



кового креста, решил перенести его контуры в предметы своего искусства. В таком случае «распятую» девушку в национальном костюме можно трактовать как своеобразное воспоминание о бретонском мотиве. Решение заменить изображение Христа женской фигурой, в свою очередь, объясняется отношением Гогена к бретонкам: он считал их воплощением природы, женственности и духовности [46, р. 318].

Французская исследовательница К. Андреани улавливает сходство избранного мотива с фигурами распятого Христа из лакированной керамики, созданными в XVII в. в Северной Италии и французской области Мэн. Обладая информацией, что Гоген часто посещал Музей Севра¹⁴, Андреани обозначает возможность воздействия на мастера керамических сосудов Бове (XVI в.) с декором в виде маленьких голов, расположенных вдоль каймы и вызывающих ассоциации с формой креста [12, р. 120].

Рассмотрим керамические предметы Гогена с «бретонским распятием» более внимательно. Наиболее интересным примером служит глазурованная «Ваза, декорированная тремя



Илл. 5. Поль Гоген. Ваза, декорированная тремя бретонками. 1886–1887. Глазурованный грес. Частная коллекция. Источник: Официальный сайт аукционного дома «Кристис». URL: https://www.christies.com/lot/lot-paul-gauguin-vase-aux-trois-bretonnes-vetues-6233537/?from=salesummary&intobjectid=6233537&sid=9c36258b-499c-40a1-a747-66f1708ce004&lid=1&sc_lang=en (дата обращения 22.12.2020)

бретонками» (1886–1887, частная коллекция) (Илл. 5). Снизу она оформлена фризом из трех пастушек, чьи руки расставлены в разные стороны. Наряды девушек, выполненные в аккуратном низком рельефе, раскрашены голубым ангобом с золотыми штрихами. Основное тулово вазы практически не отмечено декором, однако обнаруживает небольшие выцарапанные крестики, которые также могут иметь отношение к теме распятия. Громоздкая, симметричная форма изделия с тяжелой квадратной рукояткой, контрастирует с большинством предметов из первой керамической серии Гогена. Вероятно, при создании его формы мастер руководствовался керамикой стиля Суэ, зародившегося в Японии в V в. (периода Кофун (300–710)) и обнаруживающего предметы аналогичной конструкции. В этой связи интересен тот факт, что неглазурованная керамика Суэ считается предшественницей стиля Бидзэн [27], глиняные изделия которого, будучи широко представленными на Всемирной выставке 1878 г., произвели особенное впечатление на французских керамистов [21, р. 1; 13, р. 92].

Как известно, помимо японской культуры, на Гогена оказывало влияние искусство Перу. Его демонстрирует «Ваза с ручкой в виде стремени» (1886–1887, местонахождение неизвестно) и «Горшок, декорированный тремя бретонками» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), чья круглая форма с характерной рукояткой встречается в керамических предметах перуанского района Наска [36, р. 142]. Украшенные «бретонским распятием», они имеют свободные, неидеальные очертания, что подтверждает мысль В. Хофмана о том, что искажение форм представлялось Гогену необходимым в качестве «эквивалента неизрасходованной витальности, жизненной силы» [цит. по: 9, с. 219].

Другим источником форм для скульптур с бретонским «распятием» является классическое искусство⁵. Так, «Ваза с медальоном» (1886–1887, Музей дизайна, Копенгаген), имеющая грубую цилиндрическую форму и неглазурованную поверхность, своим декором отсылает к итальянскому «Кувшину для питья» (XVIII в., Музей Севра) [39, р. 47]. Выполненный из фа-

янса, сосуд, подобно «Вазе с медальоном», украшен вертикально поставленной полусферической чашей, образующей нишу, которая изнутри и снаружи оформлена процарапанными линиями, масками, раковинами и птицами в рельефе [20, р. 90]. Иным примером обращения к «классике» может служить «Двойной горшок» (1886–1887, частная коллекция). Его родство с предметами античного и возрожденческого искусства прослеживается оригинальной консоли S-образной формы, которая, будучи своеобразной нишей для изображения бретонского «распятия», была использована Гогеном в качестве связующего элемента верхней и нижней частей изделия. Подобную консоль художник мог наблюдать в оформлении фаянсовой «Солонки» из Сен-Поршера (XVI в.), выставленной в Лувре [39, р. 46]. По словам Э. Гарнье, солонка представляет собой изделие «с шпильками, которые украшены изящно вырезанными капителями», и нишей, «вмещающей маленькую скульптуру» [30, р. 214]. По всей видимости, способ размещения фигуры в нише, неоднократно использованный Гогеном в предметах второго периода керамической деятельности, впервые появился именно в рассматриваемом сосуде [39, р. 46].

Примечательно, что керамические произведения Гогена, грубые и примитивные по своему характеру, оказываются в своих деталях родственными утонченным изделиям предшествующих эпох. Впрочем, данное сходство не удивительно: мастер, вне всякого сомнения, был хорошо знаком с произведениями древности, Средневековья и раннего Нового времени по коллекции своего опекуна Г. Ароза, а также по популярной во второй половине XIX в. «Истории керамики» А. Деммина (для которой первый, в довершение всего, изготавливал фототипические пластинки) [39, р. 45].

Особую группу изделий первой керамической серии образуют сложносоставные горшки, обыгрывающие форму горна. Это три неглазурованных сосуда свободной моделировки — «Горшок с бретонской пастушкой на крышке» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), «Двойной сосуд с бретонкой, овцой и гусями» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 6) и «Горшок, декорированный фигурой бретонки» (1886–1887, Музей дизайна, Копенгаген). Все предметы состоят из нескольких отсеков (от двух до пяти), связь между которыми осуществляется посредством декора и замысловатых округлых ручек.

Следует заметить, что использование в керамических изделиях формы горна не является уникальным. Его примерами могут служить предметы античного, перуанского и японского искусства (в частности, уже упомянутого стиля Суэ периода Кофун). В этой связи интересно предположение К. Грея, полагающего, что вдохновением для подобных произведений могли



Илл. 6. Поль Гоген. Двойной сосуд с бретонкой, овцой и гусями. 1886–1887. Неглазурованный грес. Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген. Источник: Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Double_vessel_by_Paul_Gauguin,_Ny_Carlsberg_Glyptotek_MIN_3548.JPG (дата обращения 21.12.2020)

послужить китайские каменные вазы, которые выставлялись в галерее С. Бинга, а также появлялись в периодических выпусках его журнала «Художественная Япония»¹⁶ [36, р. 20]. Так или иначе, керамические скульптуры мастера не демонстрируют и следа влияния Востока или каких-либо других культур. Следуя своему художественному видению, Гоген до неузнаваемости трансформировал заимствованные формы и придал им удивительный, фантастический облик.

В качестве декора рассматриваемых сосудов художник использовал небольшие скульптуры бретонков. На их примере интересно рассмотреть феномен игры в творчестве Гогена. Забавляясь с фигурками, словно они куклы, мастер создал для них особую керамическую вселенную, новую систему координат. В керамическом мире Гогена иногда необходимо держаться за ручку сосуда, чтобы не упасть (так делает девушка из «Двойного сосуда с бретонкой, овцой и гусями»), а иногда — отправиться пасти овец на тихую лужайку («Горшок с бретонской пастушкой на крышке»). Если же глиняные бретонки устали, кукловод позволяет им отдохнуть, и девушки для удобства облокачиваются на «склон» сосуда («Горшок, декорированный фигурой бретонки»). Смеем предположить, что подобное «заигрывание» являлось для Гогена еще одним методом символического отражения действительности, где, сопоставляя земную и керамическую реальность, художник указывал на зависимость человеческого поведения от среды, в которой он пребывает.

Стоит отметить, что большая часть изделий с бретонскими мотивами имеет декор, выполненный в рельефе или технике граффито. Наиболее простыми изделиями Гогена представляются «Горшок, декорированный видом Понт-Авена» (1886–1887, частная коллекция), «Кувшин» (1886–1887, Музей Пти-Пале, Париж) и «Горшок в форме чаши с двумя ручками» (1886–1887, местонахождение неизвестно). Первый из них неброско оформлен процарапанным пейзажем, заимствованным из полотна «Поле Лоллишон и церковь в Понт-Авене» (1886, частная коллекция) [49, р. 280–281]. Второй интересен формой, апеллирующей к японским кувшинам для саке (токкури), и декором ручки, представленной в виде барана. Последний, судя по имеющимся данным, является уникальным примером неукрашенной керамической скульптуры¹⁷.

Антонимичным описанным изделиям представляется «Кувшин с тремя ручками» (1886–1887 (?), Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 7)¹⁸ — редкий пример глазурованного грес 1886–1887 гг. Несмотря на то, что своими технологическими и стилистическими особенностями он отсылает к предметам второго периода керамической деятельности, исследователи склонны относить сосуд к ранним гончарным опытам художника. Подобную атрибуцию они объясняют номером 47 на дне сосуда (который, впрочем, процарапан в манере, нехарактерной для Гогена), а также схожестью глазурованного покрытия «Кувшина с тремя ручками» с «Брюссельской вазой» [36, р. 135; 17, р. 26; 28, р. 32]. Зеленоватая глазурь, местами имеющая коричнево-черные переливы, характерна для переходного состояния железосодержащего состава стекловидного покрытия, где основная, имеющая зеленый оттенок поверхность находится в восстановленном состоянии, а вкрапления, окрашенные в черный и коричневый цвета, являются продуктом окисления гексацианоферрата [36, р. 13, 135]. Такой тип глазури часто использовался Гогеном в 1887–1888 гг., и, вероятно, был впервые испытан именно в «Кувшине с тремя ручками», ввиду чего покрытие выглядит несколько неровным.

По мнению А. Дорра, иконография кувшина — на нем изображена бретонка, сидящая под деревом, — имеет ключевое значение для символического осмысления искусства Гогена. Исследователь считает, что именно в этом сосуде эротизм его бретонских произведений в полной мере приобрел «драматический и сардоническо-морализаторский» характер [26, р. 64]. Так, маленькая пастушка на кувшине изображена в процессе грехопадения: ее ноги, сложенные одна на другую, обнажены до самого паха и запятнаны кровью.левой рукой бретонская Ева срывает красное яблоко с библейского древа познания, в то время как указательный палец ее карикатурно увеличенной правой руки указывает вниз на раскаленные глубины ада: «Для падших бретонков расплатой за грех было вечное проклятие». Подобным



Илл. 7. Поль Гоген. Кувшин с тремя ручками. 1886–1887. Глазурованный грес. Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген. Источник: Wikimedia Commons, the free media repository. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Ceramics_by_Paul_Gauguin_in_Ny_Carlsberg_Glyptotek#/media/File:Vase_by_Paul_Gauguin,_Ny_Carlsberg_Glyptotek_MIN_3547.JPG (дата обращения 21.12.2020)

образом, осмысливая феномен насилия в крестьянской среде (в то же время скованной строгими религиозными догмами), Гоген создал изделие, служащее ответом наивности и ограниченности традиций бретонского народа [26, р. 64].

Остальные изделия с бретонскими сюжетами не имеют глазури. Вылепленные посредством ручной лепки, они удивляют причудливостью форм и замысловатостью декора. Особенно изящен «Горшок в форме фонтана» (1886–1887, Музей Орсе, Париж), который с одной стороны украшен пастушкой в шляпе, а с другой — одиноко стоящей крестьянкой, облокотившейся на край сосуда. Две смежные грани изделия венчают белые гуси, чьи позы переключаются с силуэтами бретонцев [47, р. 74]. Проводя данную параллель, Гоген вновь решил на «заигрывание» с каждым, внимательно рассматривающим его сосуд. Идентичность позиций бретонцев и гусей обнаруживает сходство их времяпрепровождения — перед нами сцена ухаживания мужчины за женщиной. В то же время солнечный мотив, украшающий круглую чашу в верхней части изделия, подчеркивает символическое значение фонтана как источника жизни. Так, рассуждая о сходстве человеческого и животного инстинктов, Гоген организовал в керамическом пространстве изделия целый микрокосм, идея фертильности которого сравнима с перуанской концепцией керамики Моче — *mutatis mutandis* [29, р. 224]. Схожая идея прослеживается во «Фляге Пилигрима» (1886–1887, Музей изящных искусств, Кемпер), форма которой отсылает к античным изделиям из римского стекла.

Элемент семантической игры также присутствует в «Круглом горшке с тремя отверстиями и крышкой» (1886–1887, Музей Леона Дьеркса, Сен-Дени). Своими формами он апеллирует к уже упомянутому стилю керамики Суэ, распространен-



Илл. 8. Поль Гоген. Сосуд в форме головы бретонки. 1886–1887. Неглазурованный грес. Частная коллекция. Источник: Cfile Daily [E-journal]. Exhibition Gauguin at MOMA: More Ceramics Surface. 31.03.14. URL: <https://cfileonline.org/exhibition-gauguin-moma-ceramics-surface/> (дата обращения 22.12.2021)

ному во времена династии Кофун, а декором — к излюбленным бретонским мотивам Гогена, пастушкам и овцам, выполненным в высоком рельефе. Небольшой «фокус» данного изделия заключается в шляпке на голове пастушки. Выполненная, в отличие от остальной части фигуры, на крышке (а не на основном тулове изделия), она будет снята с головы бретонки, как только мы решим открыть горшок [12, р. 24].

В связи с семантическим «заигрыванием» интересен и «Сосуд с рыбачащей девушкой» (1886–1887, Музей Орсе, Париж). Его лицевую сторону Гоген оформил бретонкой¹⁹, которая погрузила удочку в воду, а обратную — тремя белыми чепцами, зависшими в пространстве, словно рыбки в воде. Вероятно, в этой работе вновь проявилось символическое мышление художника, который подобным образом стремился визуализировать идею труднодоступности, казалось бы, очень близких вещей. С другой стороны, в рамках «Сосуда с рыбачащей девушкой» Гоген мог в очередной раз воплотить свои фантазии о существовании уникального керамического мира, где чепцы могут заменить рыбок, а деревья произрастать из глубоких вод.

Манера изображения деревьев, в свою очередь, заслуживает отдельного внимания. Не имеющие в своем облике ничего реалистичного, они напоминают деревья, фигурирующие в фресках Джотто из падуанской капеллы Скровеньи. Впрочем, подобное заимствование весьма закономерно — Гоген выказывал большое восхищение живописцами Треченто, чей рисунок еще обнаруживал связь с искусством примитивов. В частности, художник был неравнодушен к искусству Джотто, имя которого неоднократно упоминал в своих сочинениях и письмах [12, р. 111].

Стоит сказать, что Гоген, называя свои керамические изделия скульптурами, в 1886–1887 гг. зачастую создавал предметы, мало отсылающие к этому виду изобразительного искусства. Лишь «Горшок в форме мужской головы с плечами» (1886–1887, местоположение неизвестно)²⁰ и «Сосуд в форме головы бретонки» (1886–1887, частная коллекция) (Илл. 8) имеют присущие скульптурам пластические черты, а другие два предмета — «Горшок с головой, наблюдающей за овцой» (1886–1887, частная коллекция)²¹ и наполовину развитый «Горшок номер 55» (1886–1887, частная коллекция) — небольшие скульптурные образы, прикрепленные к относительно регулярным формам сосудов.

Утерянный в процессе бытования «Горшок в форме мужской головы», по всей видимости, был оформлен разноцветными ангобами без последующего глазурирования. Ввиду очевидной неуверенности лепки исследователи относят сосуд к первому керамиче-

скому периоду и считают его наиболее ранней глиняной скульптурой Гогена (в традиционном понимании скульптуры) [36, р. 132].

Другое портретное изделие — «Горшок в форме головы бретонки» — знаменует собой окончательный разрыв мастера с прежним способом создания керамических работ. Впервые художник исполнил предмет, смоделировав форму в твердой глиняной массе (до этого он начинал лепку от плоского основания). Кроме того, отверстие в затылке бретонки (которое придало скульптуре функциональное назначение) было образовано Гогеном только по завершении процесса лепки. Вероятно, изначально задумав изделие как скульптуру, Гоген решил преобразовать его в горшок, осознав опасность раскола предмета во время обжига. Его предотвращению, в свою очередь, могло поспособствовать уменьшение толщины стенок изделия [36, р. 149].

Отдельный интерес представляет композиционное решение сосуда, которое отсылает к перуанским портретным вазам²². Судя по импрессионистическому характеру лепки и особенностям декора (портрет неглазурован, однако оформлен ангобами и золотыми точками), бретонка имеет схожие черты с «Горшком в форме мужской головы». В этой связи смеем предположить, что «Горшок в форме головы бретонки» был одним из последних произведений, созданных Гогеном зимой 1886–1887 гг. [17, р. 42], и поспособствовал развитию его керамической деятельности в скульптурном направлении [36, р. 132].

3. Предметы, оформленные Гогеном посредством иконографического цитирования других художников

В 1886–1887 гг. вдохновением для скульптурных работ мастера нередко служили сюжеты современников — работы П. Сезанна, Э. Делакруа, Э. Дега и К. Коро. Однако существует одно исключение. Им является «Горшок, декорированный фигурой женщины под деревом» (1886–1887 (?), Музей Орсе, Париж) (Илл. 9), чью позу Гоген перенимает с одного из древних рельефов Боробудурского храма — «Прибытие в Надану» [17, р. 79]. Выполненная в довольно высоком рельефе, девушка отделена от коричневого фона контрастной тенью. В совокупности с расположенными справа и слева от нее деревьями фигура образует подобие ниши, в чем Х. Хирота усматривает влияние на творчество Гогена античного искусства [39, р. 46].

Важно отметить, что по причине использования художником яванского мотива — Боробудурские рельефы впервые появились в Париже на Всемирной выставке 1889 г. — датировка скульптуры является предметом споров. К наиболее раннему времени «Горшок, декорированный фигурой женщины под деревом» склонен относить Грей. Апельлируя к стилистике и форме, характерным для ранней керамической скульптуры Гогена, исследователь предполагает, что художник познакомился с яванскими рельефами еще в 1887 г. и тогда же создал сосуд [36, р. 128]. Заметим, что датировка К. Грея кажется оправданной и ввиду такого иконографического элемента, как восходящее солнце. Использованное, по меньшей мере, еще в трех изделиях этого периода, оно не появляется в работах Гогена последующих лет. Кроме того, манера исполнения деревьев, между которыми стоит девушка, также характерна для первой керамической серии и отсылает к «Вазе с фигурой танцовщицы» (1886–1887, Новая глиптотека Карлсберга, Копенгаген) и «Сосуду с рыбачащей девушкой» (1886–1887, Музей Орсе, Париж).

Впрочем, существуют и иные мнения. Так, М. Бодельсен датирует предмет 1887–1888 гг.²³, полагая, что его форма была навеяна китайской бронзовой вазой, а прическа и аксессуары изображенной — внешним видом девушек с Мартиники. Ввиду указанных особенностей искусствовед находит невозможным создание вазы до осени 1887 г. и после 1888 г. Тем не менее Бодельсен, как и Грей, считает, что Гоген приобрел фотографии с рельефами Боробудурского храма до того, как посетил Всемирную выставку [17, р. 79], и в подтверждение своей точки зрения приводит письмо Гогена Э. Бернару. В нем художник, по всей видимости, перепутав Камбоджу с Боробудуром, восхищается яванскими танцовщиками и отмечает, что «в них может быть найдено всё искусство Индии», а приобретенные им фотографии Камбоджи полностью «вписываются в его контекст» [33, р. 157].

Оспаривает мнение своих коллег Р. Бреттелл, склонный относить изделие к 1889–1890 гг. Свою датировку ученый объясняет отсутствием до 1889 г. зарегистрированных случаев использования Гогеном боробудурских мотивов. Вместе с тем в 1890 г. художником была создана небольшая гуашь с экзотической Евой (1890, частная коллекция, Париж), чья поза, вне всякого сомнения, отсылает к фигуре женщины из рассматриваемого горшка и наталкивает на мысль об исполнении сосуда в это же время [47, р. 155]. Интересно и предположение Бреттелла о том, что «этот скромный керамический сосуд был первым предметом, в котором Гоген трансформировал буддийскую фигуру в двусмысленно современную икону искусительницы»²⁴.

Для оформления остальных предметов 1886–1887 гг. Гоген в основном использовал сюжеты живописных произведений, принадлежащих его старшим современникам. Так, непосредственную связь с полотном «Жатва»²⁵ П. Сезанна обнаруживает «Ваза с лежащей фигурой»²⁶ (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), на одной из стенок которой мастер изобразил сельский пейзаж, являющийся цитированием только что упомянутой масляной картины, в технике сграффито. Интересно заметить, что Гоген уже использовал данную композицию в 1884–1885 гг. для оформления веера с «Летним пейзажем» (1884–1885, частная коллекция). Однако если тогда интерес мастера представлялся скорее учебным — еще не сформировав собственный художественный метод, Гоген будто брал у Сезанна «уроки» по работе с объемом, поверхностями, распределением света и тени²⁷ — то теперь четко прослеживается независимость Гогена как художника. Мужчина, размахивающий косой на переднем плане, и женщина, связывающая снопы сена, были превращены волей руки мастера в простые смелые контуры. Как писал Морис Денис, Гоген продолжил ту «художественную реконструкцию, которую начал Сезанн, перерабатывая идеи импрессионизма», однако делал он это «с меньшей чувствительностью и масштабностью», а также «с большей теоретической строгостью». В творчестве Гогена «мысль Сезанна стала более ясной. Приобщая ее к истокам искусства... он придал ей большую силу» [цит. по: 25, р. 271].

Над иллюстрацией «Жатвы» Гоген поместил фигуру стройной девушки с длинными, струящимися по спине волосами. В одной руке она держит позолоченную ленту для соломенной шляпы, которая, будучи расположенной на плече сосуда, находится между двумя женскими головами в чепцах, почерпнутыми из романской традиции [12, р. 32]. Способ моделировки самой девушки апеллирует к декору некоторых произведений Шапле, а также к творчеству Ж. П. Обэ — бывшего арендодателя Гогена, чья созданная в 1880 г. «Фляга в виде тыквы» обнаруживает женское изображение подобной конфигурации [10, fig. 103].

Помимо композиций Сезанна, Гоген заимствует и сюжеты Делакруа. Так, между двух ручек «Горшка с изображением Алжирского наездника по мотивам картины Делакруа» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) Гоген помещает всадника на лошади, чьи очертания, вне всякого сомнения, были вдохновлены одним из живописных произведений предшественника [28, р. 30–31]. Стоит отметить, что в отличие от некоторых современников, которые, подобно Полю Синьяку, восхищались Делакруа как колористом, Гоген видел силу художника в выразительном, энергичном рисунке, придававшем его картинам остроту и драматизм [2, с. 76]. Возможно, именно поэтому на стенку своего сосуда он перенес именно рисунок — полную экспрессию и динамику скульптурно выступающую линию. Над изображением всадника Гоген расположил сияющее солнце и лежащий на боку полумесяц. Смоделированный в характерном для 1886–1887 гг. стиле и, по всей вероятности, символизирующий Турцию, этот образ ведет нас по следу романтического увлечения живописцев второй половины XIX столетия Восточным миром [28, р. 30].

Менее очевидными являются заимствования у Э. Дега²⁸. Тем не менее образ главной героини «Вазы, декорированной женским бюстом» (1886–1887, Музей дизайна, Копенгаген) (Илл. 10) исследователи единодушно связывают с одним из его балетных рисунков [36, р. 147; 17, р. 18; 28, р. 13; 31, р. 68; 29, р. 224]. В то же время вылепленная на поверхности изделия девушка удивительно похожа на певицу из одноименного деревянного релье-



Илл. 9. Поль Гоген. Горшок, декорированный фигурой женщины под деревом. 1886–1887. Неглазурованный грес. Музей Орсе, Париж. Источник: Andréani C. *Les céramiques de Gauguin*. Paris: Amateur, 2003. P. 20

Илл. 10. Поль Гоген. Ваза, декорированная женским бюстом. 1886–1887. Неглазурованный грес. Музей дизайна, Копенгаген. Фотография автора



фа Гогена, созданного в 1880 г. (Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) [29, р. 224–225]. Словно вырывающаяся за пределы керамической стенки, танцовщица имеет те же аксессуары, прическу и даже цвет платья, что и изображенная на рельефе. Впрочем, данное сходство не вызывает противоречий: считается, что импрессионистичная «Певица» также навеяна живописью старшего современника Гогена [36, р. 2]. По бокам от девушки «в манере Дега» извивается несколько скульптурно вылепленных лент.

Подобные ленты демонстрирует еще один керамический предмет первого периода — «Ваза с танцующей женщиной, деревом и овцами» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген). По словам А.-Б. Фонсмарк, «здесь Гоген развлекался, создавая своеобразную пародию на вполне обычную для вазы форму» [цит. по: 28, р. 38]. Причем иронию ее очертаниям, по всей видимости, придают именно ленты, которые причудливо опоясывают сосуд и выглядят как ползущие по нему гусеницы или черви. С точки зрения иконографии особый интерес вызывает девушка, танцующая с платком. По мнению Грея, ее фигура отсылает к нимфам с картины К. Коро [36, р. 127], которых Гоген описывал в своем сочинении «Прежде и потом», как «веселых, страждущих любви, плоти и жизни возле плюща, обвивающего Виль-д'Авре» [32, р. 187]. Однако несмотря на то, что полотна Коро «Утро. Танец нимф» (1850, Музей Орсе, Париж) и «Деревенский концерт» (1857, Музей Конде, Шантийи) действительно обнаруживают сходные по настроению и легкости силуэтов женские образы, поза девушки со стенки сосуда из Копенгагена куда больше напоминает «Танцовщицу у фотографа» Э. Дега (1875, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва). Так или иначе, ее расцвеченная глазурями фигура в совокупности с развевающимся шарфом, пышной кроной дерева и уже упомянутыми волнистыми лентами вокруг изделия придает вазе причудливый, полный непосредственности и очарования образ, аналоги которому едва ли можно найти в керамических произведениях Гогена последующих периодов.

Таким образом, за довольно короткое время художником было исполнено 55 керамических работ в мастерской Шапле. В письме Бракмону он сообщил: «Если Вам интересно знать, я создал в печи 55 предметов, и они в хорошем состоянии. Все — маленькие плоды моих больших безумств. Вы вззоете перед этими чудовищами, но я убежден, что они Вас заинтересуют» [24, по. 116]. Однако, по всей видимости, Бракмон не был уверен в качестве работ Гогена. Так, К. Писсаро в одном из своих писем сыну ссылался на разговор с Бракмоном, в котором они обсуждали этот вопрос: «Он сказал мне, что там было несколько хороших предметов, но другие не представляли из себя ничего. В общем, он говорил, что искусство Гогена — это искусство моряка²⁹, формы для которого он черпает то тут, то там» [44, р. 131].

Завершая рассмотрение первой керамической серии художника, отметим, что все изделия 1886–1887 гг. были выполнены из керамики грес (от фр. *grès* — каменная или высокотем-

пературная керамика)³⁰, что отвечало современным тенденциям развития гончарного искусства и соответствовало представлениям Гогена о необходимости высокотемпературного обжига как придающего изделию значительный и сильный характер. Быстро отказавшись от традиционных моделей Шапле, мастер пришел к созданию предметов, которые, по-прежнему оставаясь утилитарными, удовлетворяли его неординарное художественное видение. При оформлении изделий 1886–1887 гг. Гоген, как правило, избегал применения глазури, однако охотно использовал технику сграффито, замысловатые украшения в рельефе и скульптурную лепку руками.

Украшением первой керамической серии зачастую служили бретонские сцены, перенесенные художником из уже созданных деревянных рельефов и живописных произведений. Другими иконографическими источниками явились иллюстрации Р. Калдекотта и полотна П. Сезанна, Э. Дега, Э. Делакруа и К. Коро. Адаптируя сюжеты современников к особенностям керамического материала, мастер открыл эстетические возможности смелого выразительного контура и подарил новое звучание излюбленным сценам. В процессе изучения темы очевидной становится и природа создаваемых Гогеном неординарных форм. Они были почерпнуты в гончарных традициях доколумбовой Америки, Японии и Китая, а также в европейских изделиях Средневековья и Нового времени.

Стоит сказать, что керамическое искусство Гогена во многом было направлено на поиски народного и первобытного, высвобождение чувственного и инстинктивного. Неординарные очертания скульптуры художника знаменовали собой новый этап развития моды на культурный примитивизм, зародившейся на рубеже XVIII–XIX вв. и отразившейся в философии Гердера, творчестве Бодлера (который, к слову, так же, как и Гоген, противопоставлял завоеваниям прогресса), искусстве Блейка, Сезанна, Сёра и др. Примитивное искусство стало для Гогена выразителем чистоты [5, р. 64]. В нем нашла отражение его «тоска по востоку как отрицание современной цивилизации и мечта об обетованной земле» [цит. по: 8, с. 90]. Переосмысляя сюжеты и формы, почерпнутые из древней, средневековой и современной истории, Гоген синтезировал их со своим внутренним восприятием и создавал предметы, причудливые силуэты которых не отвечали ни одной из устоявшихся традиций. Примечательно, что зачастую, разработав удачный декоративный образ, художник использовал его сразу в нескольких произведениях, превращая в своего рода дизайнерский паттерн. Подобный метод будет характерен и для следующего керамического периода Гогена, переход к стилистике которого обозначил портретный «Горшок в форме головы бретонки» (1886–1887, частная коллекция). Его скульптурная моделировка, наравне с ложной видимостью отсутствия утилитарного назначения, свидетельствовала об открытии Гогеном новых эстетических и художественных возможностей глиняного материала, предопределивших новый подход мастера к процессу создания керамической скульптуры в 1887–1888 гг.

Примечания:

¹ Характерными чертами синтетизма — художественного метода, изобретенного П. Гогеном в 1888 г. под влиянием клуазонизма Э. Бернара, японских гравюр, эстетики символизма, а также творчества В. Ван Гога, Э. Делакруа (подробнее см. [7, с. 84]) — является четкое наложение одного плана на другой, лаконичность композиции, унификация рисунка, упрощенность силуэтов, а также обобщение формы и цвета, которые, не преобладая друг над другом, создают «органический сплав».

² Столь же ранним, выполненным еще до поездки в Бретань весной 1886 г., некоторое время считался еще один предмет — «Двойной сосуд с маской женщины» (1887–1888, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), — появившийся в натюрморте «Горшки и букеты» (весна 1886). Однако его стилистика и характер глазурования куда более характерны для второго периода керамической деятельности Гогена, 1887–1888 гг. Подробнее см. [17, р. 97–98; 28, р. 50; 36, р. 18].

³ В данной связи заметим, что М. Бессонова усматривает в форме скульптуры лопнувшую почку, которая не выдержала распирающей ее внутренней силы. Подробнее см. [4, с. 94–95].

⁴ Так изделия Гогена называл Шуффенкер, о чем свидетельствует одно из писем художника Метте: «Я делаю керамическую скульптуру. Шуффенкер говорит, что это шедевры, однако, вероятно, слишком художественные, чтобы их продать. Тем не менее он думает, что, если преподнести их на выставке промышленного искусства в правильном свете, эта идея может вспыхнуть, как лесной пожар». См. [24, по. 46].

⁵ Рассмотрение изделий Гогена по данным группам представляется нам более корректным, нежели их «хронологическое» изучение. Дело в том, что многие предметы из первой серии имеют индивидуальные серийные номера, система проставления которых, впрочем, до сих пор не имеет четкого обоснования и, таким образом, лишь запутывает исследователей при датировке скульптур.

⁶ В этой связи интересно отметить заинтересованность Гогена в английских книгах для детей, популярных в Париже в 80-х гг. XIX в. (иллюстрации Р. Калдекотта, У. Крейна, К. Гринуэй). Их детали с энтузиазмом описываются в обзоре Гюисманса по итогам Салона 1881 г. Вместе с тем в перед отъездом Гогена в Бретань летом 1886 г. «Газета изящных искусств» публикует подробную статью о Р. Калдекотте, где, помимо прочего, упоминает его иллюстрации к книге Г. Блэкберна «Бретонский народ: художественное путешествие по Бретани». Занимательно, что имя Рэндольфа Калдекотта встречается также в письмах Ван Гога 1883–1884 гг. Подробнее см. [37, р. 314].

⁷ Сграффито — техника процарапывания рисунка на поверхности глины.

⁸ Барботин — цветной материал (смесь белой глины, песка и краски) для создания лепных украшений на керамических изделиях. В представлении современных керамистов, барботин — это толстый слой ангоба.

⁹ Подобные образы девушек встречаются и в рисунках Р. Калдекотта из книги «Бретонский народ» Г. Блэкберна. Вместе с тем поза развернутой спиной к зрителю бретонки отсылает к рисунку Дега из коллекции Гогена.

¹⁰ Сцена с бретонками также использована в композиции одного из вееров П. Гогена — «Веер, декорированный тремя сидящими бретонскими женщинами» (1886–1887, частная коллекция). Подробнее см. [47, р. 68].

¹¹ Несмотря на то, что подобное суждение относится к 1889 г., оно, по всей видимости, было актуально уже и в первый период взаимодействия Гогена с Шапле. Подробнее см. [34, р. 84–86, 90–91].

¹² Стоит отметить, что знакомство мастера с керамикой средневековой Европы является практически неоспоримым. Это подтверждается рисунком 1886 г., выполненном в одном из альбомов Гогена, в рамках которого художник грубо изобразил вазу в форме кольца, чьим прототипом, вне всякого сомнения, явился немецкий керамический кувшин XVI в. Кроме того, средневековая керамика была представлена в коллекции Г. Ароза и на выставке 1877 г. в новом Музее декоративных искусств. Подробнее см. [36, р. 22–23]. Также, вероятно, Гоген знал о развитии керамики в современной Англии благодаря публикациям в 1882 г. Космо Монхауса двух статей на эту тему. Нельзя забывать и о его собственной поездке в Англию в 1885 г. Подробнее см. [42, р. 443–450; 41, р. 228–233].

¹³ В этой связи интересно вспомнить еще одного художника, занимавшегося, помимо живописи, искусством керамики, — Пабло Пикассо. Он также был заинтересован в особой текстуре поверхности и даже оставлял некоторые мазки кисти без обжига для создания особого художественного эффекта.

¹⁴ Вероятнее всего, Гоген действительно не раз бывал в Музее Севра. Этому в числе прочего могло поспособствовать проживание в Севре семьи Ф. Бракмона, дом которого часто посещал художник. Подробнее см. [10; 24, по. 100, 105, 118]. Также следует помнить, что Шампфлеры — хранитель Музея Севра — был другом Бракмона. См. [22, р. 148].

¹⁵ В это понятие автор включает классическое искусство Древней Греции и Древнего Рима (античное искусство), а также искусство эпохи Возрождения (XIV–XVI вв.) и эпохи классицизма (XVII–XIX вв.), непосредственно опиравшиеся на античные традиции.

¹⁶ Заметим, что журнал выпускался с 1888 по 1891 г., что ставит под сомнение подобное предположение. Тем не менее Гоген действительно мог видеть различные китайские предметы в магазине Бинга и на организуемых им выставках.

¹⁷ К сожалению, «Горшок в форме чаши с двумя ручками» (1886–1887, местонахождение неизвестно) известен только по фотографии, которая не охватывает все его измерения. В этой связи уверенное утверждение об отсутствии на изделии декора представляется не вполне корректным. См. [36, р. 131].

¹⁸ По всей видимости, существовало еще одно изделие подобного типа — «Горшок с женщиной, моющей волосы», чье местоположение неизвестно. Подробнее см. [36, р. 134].

¹⁹ Грей не видит связи данного сюжета с Бретанью (подробнее см. [36, р. 126]), с чем, впрочем, можно поспорить ввиду крайней схожести чепцов, изображенных на сосуде, с национальным головным убором бретонского народа. Кроме того, девушка с удочкой своим силуэтом отсылает к косящим траву крестьянкам из иллюстраций Калдекотта к «Бретонскому народу».

²⁰ Стоит сказать, что сосуд известен исключительно по фотографии, и используемый для горшка образ вполне мог являться женским. Так или иначе, задранная сверху голова изображенного апеллирует к сидящей в таком же положении девушке, фигурирующей на одной из сторон «Брюссельской вазы» (1886–1887, Музей изящных искусств, Брюссель).

²¹ «Горшок с головой, наблюдающей за овцой» (1886–1887, частная коллекция) и «Горшок в форме мужской головы с плечами» (1886–1887, местоположение неизвестно) долгое время хранились в коллекции Гюстава Файе — французского художника, мецената и одного из главных коллекционеров произведений Гогена. В частности, в собрании Файе находилось, по меньшей мере, 16 керамических скульптур художника. Подробнее см. [36, р. 108–316].

²² Аналогии можно обнаружить и в античном искусстве, однако сосуды из Перу, которые, как правило, создавались посредством ручной лепки, в отличие от «идеальных» античных примеров демонстрируют более яркие иконографические совпадения. Подробнее об античных вазах см. [23, р. 148, 270–271].

²³ Сходной точки зрения придерживается З. Амишай-Майзель. Подробнее см. [11, р. 177].

²⁴ Подтверждение своей мысли Р. Бреттелл находит в фаллических очертаниях дерева, изображенного справа от женщины. Подробнее см. [47, р. 154–155].

²⁵ Полотно «Жатва», наравне с еще несколькими живописными произведениями Сезанна, некоторое время находилось в личной коллекции Гогена. Подробнее см. [18, р. 204–211; 15, р. 594].

²⁶ Второе название — «Ваза с мотивом картины “Жатва” Поля Сезанна».

²⁷ Восхищение старшим современником подтверждают и слова художника. Еще в июле 1881 г. Гоген писал К. Писсаро: «Если он [Сезанн] нашел секрет концентрированного, обостренного выражения всех своих чувств в одном единственном методе, я умоляю тебя, заставь его говорить во сне» [Цит. по: 24, по. 16]. Во многом благодаря влиянию Сезанна, Гоген отказался от идейной концепции импрессионизма и начал упрощать объемы, создавать динамичные, крупные, часто будто искаженные поверхности, разделять цветовые плоскости.

²⁸ Некоторые рисунки Дега, наравне с живописью Сезанна, находились в личной коллекции Гогена. Восхищаясь современником, он на протяжении многих лет перенимал позы с его произведений (например, позу повернувшейся спиной девушки из картины «Четыре бретонки» (1886, Новая пинакотекка, Мюнхен), а в 1884 г. в его «Натюрморте с пионами» (Национальная галерея, Вашингтон) даже появилась пастель Э. Дега с изображением танцовщицы. Подробнее см. [48, р. 162–163; 49, р. 302–303].

²⁹ Очевидно, это намек на прошлое П. Гогена, который несколько лет служил матросом.

³⁰ Для данного типа характерна высокая механическая прочность и обжиг при высоких температурах (от 1100 до 1400 °С в зависимости от состава теста, но обычно это 1180–1280 °С). Подобная технология позволяет достичь необычайной прочности предметов — отсюда и название керамики: каменная, потому что твердая, как камень. Также изделия, выполненные в технике грес, характеризуются низким водопоглощением (не более 3%) и малопористым, плотным черепком. После обжига они приобретают матовую, непроницаемую поверхность и идеально подходят для глазурования. Подробнее см. [13, р. 104; 40, р. 13].

Список литературы:

1. Буббико Дж., Крус Х. Керамика: техники, материалы, изделия. М.: Никола-пресс, 2009. 127 с.
2. Гоген П. Письма, эссе, статьи / Под. науч. ред. А. С. Кантор-Гуковской. СПб.: Азбука-классика, 2001. 704 с.
3. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом» / Сост., вст. ст. А. С. Кантор-Гуковской. Л.: Искусство, 1972. 255 с.
4. Гоген. Взгляд из России. Альбом-каталог / Под. науч. ред. М. Б. Бессоновой, сост. М. Б. Бессонова, Р. Бретелл, Ф. Кашен. М.: Советский художник., 1990. 363 с.
5. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Х. Фостер, Р. Краусс, И.-А. Буа, Б. Бухло, Д. Джослит. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
6. Лукичева К. Л. Религиозные темы в живописи символизма: новые функции и смыслы // Дух Символизма / Под ред. М. В. Нащокиной. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 178–191.
7. Орлова Ю. А. Формирование концепции натюрморта в творчестве Поля Гогена (1876–1890): дис. ... канд. искусств. 17.00.04. Санкт-Петербург, 2018. 270 с.
8. Тугендхольд Я. Французское искусство и его представители: сборник статей. СПб.: Просвещение, 1911. 350 с.
9. Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 600 с.
10. *Albis J. d', Albis L. d', Bouillon J.-P., Romanet C. Ceramique impressionniste. L'Atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873–1882.* Paris: Les Presses Artistiques, 1974–1975. 77 p.
11. *Amishai-Maisels Z. Gauguin's Religious Themes.* N.Y.; London: Garland Publ., 1985. 541 p.
12. *Andréani C. Les céramiques de Gauguin.* Paris: Amateur, 2003. 160 p.
13. *Arthur P. French Art Nouveau Ceramics. All Illustrated Dictionary.* Paris: Editions Norma, 2015. 400 p.
14. *Bodelsen M. Gauguin Studies // The Burlington Magazine.* April 1967. Vol. 109. No. 769. P. 217–227.
15. *Bodelsen M. Gauguin the Collector // The Burlington Magazine.* September 1970. Vol. CXII, No. 810. P. 590–615.
16. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics in Danish Collections.* Copenhagen: Munksgaard, 1960. 36 p.
17. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art.* London: Faber & Faber Limited, 1964. 239 p.
18. *Bodelsen M. Gauguin's Cezannes // The Burlington Magazine.* May 1962. Vol. 104. No. 710. P. 204–211.
19. *Bodelsen M. The Missing Link in Gauguin's Cloisonism // Gazette des beaux arts.* 1959. Mai–Juin. P. 329–344.
20. *Brongniart A., Riocreux D.-D. Description méthodique du musée céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres.* Paris: A. Leleux, 1845. 812 p.
21. *Ceramistes de l'Art Nouveau / S. Clerbois (ed.).* Bruxelles: Pandora, 2000. 62 p.
22. *Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire / G. et J. Lacambre (ed.).* Paris: Hermann, 1990. 256 p.
23. *Cohen B. The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases: [Catalogue].* L.-A.: J. Paul Getty Trust., 2006. 384 p.
24. *Correspondance de Paul Gauguin: Documents. Témoignages / P. Merlhes (ed.).* Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984. 561 p.
25. *Denis M. Théories. 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique.* Paris: L. Rouart et J. Watelin Éditeurs Publ., 1920. 286 p.
26. *Dorra H. The Symbolism of Paul Gauguin. Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity.* Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2007. 352 p.
27. *Edmonds R. IX. Ceramics // Japan.* Oxford University Press [Oxford Art online]. URL: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000043440> (дата обращения: 03.04.2020).
28. *Fonsmark A.-B. Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek.* Catalogue. Copenhagen: NY Carlsberg Glyptotek, 1996. 54 p.
29. *Gamboni D. Paul Gauguin: The Mysterious Centre of Thought.* London: Reaktion Books, 2014. 464 p.
30. *Garnier E. Histoire de La Céramique.* Tours: A. Mame, 1882. 576 p.
31. *Gauguin l'Alchimiste. Catalogue d'exposition au Grand Palais / C. Bernardi, O. Ferlier et al.* Paris: Éditions Rmn-Grand Palais, 2017. 328 p.
32. *Gauguin P. Avant et Après.* Paris: Les Editions G. Cres, 1923. 241 p.
33. *Gauguin P. Lettres à sa femme et à ses amis.* Paris: Grasset, 1946. 348 p.
34. *Gauguin P. Notes sur l'art à l'Exposition Universelle // Le Moderniste,* June 4 and 14, 1889. P. 84–86, 90–91.
35. *Gauguin's Process: Making Ceramics // The official YouTube channel of The Art Institute of Chicago.* URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tZeJpKNrXTM> (дата обращения: 03.04.2020).
36. *Gray C. Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963. 330 p.
37. *Hartrick A. S. Post-Impressionism, with Some Personal Recollections of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin // The Imprint* 1. May 1913. 305–318 p.
38. *Hartrick A. S. A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years.* Cambridge: Cambridge University Press, 1939. 292 p.
39. *Hirota H. La sculpture en céramique de Gauguin. Sources et significations // Histoire de l'art.* 1991. No. 15. P. 43–60.
40. *Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics.* London: Phaidon Press, 1999. 288 p.
41. *Monkhouse C. Elton Ware // Magazine of Art.* 1882. VI. P. 228–233.
42. *Monkhouse C. Some Original Ceramists // Magazine of Art.* 1882. V. P. 443–450.
43. *Peiffer J. Longwy: faïence et émaux, 1798–1998.* Metz: Serpenoise, 1998. 120 p.
44. *Pissarro C. Lettres à son fils Lucien.* Paris: Albin Michel, 1950. 522 p.
45. *Shim Chung Y. The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture // Image [&] Narrative (E-journal).* November 2008. No. 23. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> (дата обращения: 03.04.2020).
46. *Solomon-Godeau A. Going Tative: Paul Gauguin and the Invention of the Primitivist Modernism // The Expanding Discourse: Feminism and Art History / N. Broude, M. D. Garrard (eds.).* N. Y.: Icon Editions, 1992. P. 312–329.
47. *The Art of Paul Gauguin. Catalogue of an Exhibition: The National Gallery of Art, Washington, 01.05 – 31.07.1988; The Art Institute of Chicago, 17.09 – 11.12.1988; etc. / R. Brettell, F. Cachin, C. Freches-Thory et al.* N. Y.: New York Graphic Society Books, 1988. 519 p.
48. *Wildenstein D. Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonne of the Paintings (1873–1888). Volume I.* Milan: Skira editore, Paris: Wildenstein Institute, 2002. 300 p.
49. *Wildenstein D. Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonne of the Paintings (1873–1888). Volume II.* Milan: Skira editore, Paris: Wildenstein Institute, 2002. 648 p.

References:

- Abis J. d'; Albis L. d'; Bouillon J.-P.; Romanet C. *Ceramique impressionniste. L'Atelier Haviland de Paris-Auteuil 1873–1882.* Paris, Les Presses Artistiques Publ., 1974–1975. 77 p. (in French)
- Amishai-Maisels Z. *Gauguin's Religious Themes.* New York, London, Garland Publ., 1985. 541 p.
- Bodelsen M. *Gauguin Studies. The Burlington Magazine,* 1967, vol. 109, no. 769, pp. 217–227.

- Andréani C. *Les céramiques de Gauguin*. Paris, Amateur Publ., 2003. 160 p. (in French)
- Arthur P. *French Art Nouveau Ceramics. All Illustrated Dictionary*. Paris, Editions Norma Publ., 2015. 400 p.
- Bernardi C.; Ferlier O. (eds.). *Gauguin l'Alchimiste. Catalogue d'Exposition au Grand Palais*. Paris, Éditions Rmn-Grand Palais Publ., 2017. 328 p. (in French)
- Bessonova M. B. (ed.). *Gogen. Vzgljad iz Rossii. Al'bom-katalog (Gauguin. A View from Russia. Album-catalogue)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1990. 363 p. (in Russian)
- Bodelsen M. Gauguin Studies. *The Burlington Magazine*, 1967, vol. 109, no. 769, pp. 217–227.
- Bodelsen M. Gauguin the Collector. *The Burlington Magazine*, 1970, vol. CXII, no. 810, pp. 590–615.
- Bodelsen M. *Gauguin's Ceramics in Danish Collections*. Copenhagen, Munksgaard Publ., 1960. 36 p.
- Bodelsen M. *Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art*. London, Faber & Faber Limited Publ., 1964. 239 p.
- Bodelsen M. *Gauguin's Cezannes. The Burlington Magazine*, 1962, vol. 104, no. 710, pp. 204–211.
- Bodelsen M. The Missing Link in Gauguin's Cloisonism. *Gazette des Beaux Art*, 1959, pp. 329–344.
- Brettell R.; Cachin F.; Freches-Thory C. (eds.). *The Art of Paul Gauguin. Catalogue of an Exhibition*. New York, New York Graphic Society Books Publ., 1988. 519 p.
- Brongniart A.; Riocreux D.-D. *Description méthodique du musée céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres*. Paris, A. Leleux Publ., 1845. 812 p. (in French)
- Broude N.; Garrard M. D. (eds.). *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. New York, Icon Editions Publ., 1992. pp. 312–329
- Bubbiko J.; Crus J. *Keramika: tehniki, materialy, izdeliia (Ceramics: Techniques, Materials, and Wares)*. Moscow, Nicola-Press Publ., 2006. 127 p. (in Russian)
- Clerbois S. (ed.). *Ceramistes de l'Art Nouveau*. Bruxelles, Pandora Publ., 2000. 62 p. (in French)
- Cohen B. *The Colors of Clay. Special Techniques in Athenian Vases. Catalogue*. Los-Angeles, J. Paul Getty Trust Publ., 2006. 384 p.
- Denis M. *Théories. 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, L. Rouart et J. Watelin Éditeurs Publ., 1920. 286 p. (in French)
- Dorra H. *The Symbolism of Paul Gauguin. Erotica, Exotica, and the Great Dilemmas of Humanity*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press Publ., 2007. 352 p.
- Fonsmark A.-B. *Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek. Exhibition catalogue*. Copenhagen, NY Carlsberg Glyptotek Publ., 1996. 54 p.
- Foster H.; Krauss R.; Bois Y.-A.; Buchloh B.; Joselit D. (eds.). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London, Thames & Hudson Publ., 204. 704 p. (in Russian)
- Gamboni D. *Paul Gauguin: The Mysterious Centre of Thought*. London, Reaktion Books Publ., 2014. 464 p.
- Garnier E. *Histoire de La Céramique*. Tours, A. Mame Publ., 1882. 576 p. (in French)
- Gauguin P. *Avant et Après*. Paris, Les Editions G. Cres Publ., 1923. 241 p. (in French)
- Gauguin P. *Lettres à sa femme et à ses amis*. Paris, Grasset Publ., 1946. 348 p. (in French)
- Gauguin P. Notes sur l'art à l'Exposition Universelle. *Le Moderniste*, 1889, pp. 84–86, 90–91.
- Gauguin P. *Pis'ma, esse, stat'i (Letters, Essays, Articles)*. Saint Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001. 704 p. (in Russian)
- Gauguin P. *Pis'ma. Noa Noa. Iz knigi "Prezhde i potom" (Letters. Noa Noa. From the Book "Before and After")*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1972. 256 p. (in Russian)
- Gauguin's Process: Making Ceramics. *The official YouTube channel of The Art Institute of Chicago*. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=tZeJpKNrXTM> (accessed: 3 April 2020).
- Gray C. *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore, The Johns Hopkins Press Publ., 1963. 330 p.
- Hartrick A. S. *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1939. 292 p.
- Hartrick A. S. Post-Impressionism, with Some Personal Recollections of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin. *The Imprint*, 1913, 1, pp. 305–318.
- Hirota H. La sculpture en céramique de Gauguin. Sources et significations. *Histoire de l'art*, 1991, no. 15, pp. 43–60. (in French)
- Japan. Oxford University Press. Oxfordartonline.com. Available at: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000043440> (accessed: 3 April 2020).
- Hofmann W. *Die Grundlagen der modernen kunst*. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag, 1987. 546 p. (in German)
- Lacambre G. et J. (ed.). *Champfleury. Son regard et celui de Baudelaire*. Paris, Hermann Publ., 1990. 256 p. (in French)
- Medley M. *The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics*. London, Phaidon Press Publ., 1999. 288 p.
- Merlhes P. (ed.). *Correspondance de Paul Gauguin: Documents. Témoignages*. Paris, Fondation Singer-Polignac Publ., 1984. 561 p. (in French)
- Monkhouse C. Elton Ware. *Magazine of Art*, 1882, VI, pp. 228–233.
- Monkhouse C. Some Original Ceramists. *Magazine of Art*, 1882, V, pp. 443–450.
- Nashchokina M. V. (ed.). *Dukh Simvolizma (The Spirit of Symbolism)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2012. pp. 178–191. (in Russian)
- Orlova Iu. A. *Formirovanie kontseptsii natiurmorta v tvorchestve Polia Gogena (1876–1890) (Formation of the Concept of Still Life in the Art of Paul Gauguin (1876–1890))*. PhD Thesis. Saint Petersburg, 2018. 270 p. (in Russian)
- Peiffer J. *Longwy: faïence et émaux, 1798-1998*. Metz, Serpenoise Publ., 1998. 120 p. (in French)
- Pissarro C. *Lettres à son fils Lucien*. Paris, Albin Michel Publ., 1950. 522 p. (in French)
- Shim Chung Y. The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture. *Image [&] Narrative (E-journal)*, 2008, no. 23. Available at: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> (accessed: 03 April 2020).
- Tugendkhol'd Ia. *Frantsuzskoe iskusstvo i ego predstaviteli: sbornik statei (French Art and Its Figures: a Collection of Articles)*. Saint Petersburg, Prosveshchenie Publ., 1911. 350 p. (in Russian)
- Wildenstein D. *Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonne of the Paintings (1873–1888)*. Vol. 1. Milan, Skira editore Publ., Paris, Wildenstein Institute Publ., 2002. 300 p.
- Wildenstein D. *Gauguin: A Savage in the Making. Catalogue Raisonne of the Paintings (1873–1888)*. Vol. 2. Milan, Skira editore Publ., Paris, Wildenstein Institute Publ., 2002. 648 p.