

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, Universitetskaya nab., 7–9, 199034 Saint Petersburg, Russian Federation. straystaburlak@gmail.com

ИСТОКИ КЕРАМИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ ПОЛЯ ГОГЕНА

THE ORIGINS OF PAUL GAUGUIN'S CERAMIC SCULPTURE

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению истоков керамической скульптуры Поля Гогена, которая играла довольно значимую роль в творчестве мастера и оказала непосредственное влияние на формирование его художественного видения. В исследовании были использованы материалы из музеев и научных библиотек Копенгагена и Парижа, на основе которых была предпринята попытка выявить закономерности формирования художественной манеры мастера, а также обозначить связи керамической скульптуры Гогена с его жизненными обстоятельствами и личным мировоззрением. Было установлено, что на произведения Гогена повлияло как современное ему керамическое искусство, часто обращавшееся к использованию натуралистических форм и ориентировавшееся на произведения из Японии, так и воспоминания детства (коллекция перуанских ваз его матери), юности (собрание Г. Арозы), а также творчество Ж.-П. Обэ, Э. Шапле и собственный опыт работы с трехмерными объектами. В статье была продемонстрирована склонность Гогена к иконографическим заимствованиям (например, у Э. Дега, П. Сезанна и Э. Делакруа, а также у древних, в частности, перуанской и маорийской, культур) и автоцитации. На основе проведенного анализа впервые в отечественной историографии была предложена периодизация керамического творчества мастера.

Ключевые слова: Поль Гоген; керамическая скульптура; грес; каменная керамика; французское искусство; японизм; интермедальность.

Abstract. The focus of the study was on the problem of the origins of Paul Gauguin's ceramic sculpture which played a significant role in his art and had a direct impact on the development of his artistic vision. In our study, we used materials from museums and research libraries of Copenhagen and Paris. Using them, we attempted to find the consistent pattern of the development of Gauguin's artistic manner and indicate the connection between the ceramic sculpture of the master and his worldview. The study has shown that the works of Gauguin were influenced by both ceramic art of the second half of the 19th century, which often used naturalistic forms, and memories from the painter's childhood (his mother's collection of Peruvian vases) and his youth (collection of G. Arosa). Besides that, Gauguin gained inspiration from the art of J.-P. Aubé, E. Chaplet and his own experience in working with three-dimensional objects. In addition, in the article, we demonstrated the tendency of Gauguin to the iconographic borrowings (for example, from E. Degas, P. Cezanne, E. Delacroix and from ancient cultures such as Peruvian and Maori) and self-citation. On the basis of the analysis, we proposed the periodization of Gauguin's ceramic works for the first time in the Russian historiography.

Keywords: Paul Gauguin; ceramic sculpture; grès; stoneware; French art; japonisme; intermediality.

Работая над глиняными изделиями, Поль Гоген, уверенный, что «...лишь ценой самого полного овладения всеми объективными материальными элементами своего искусства художник может выразить самого себя...» [цит. по: 2, с. 35], стремился преодолеть условность видовых границ и указать на неразрывную связь, существующую между керамикой, скульптурой и живописью. Однако, несмотря на всю революционность форм керамических изделий Гогена и их важное место в его творчестве, данный аспект прикладного искусства художника мало обсуждался в отечественном научном сообществе. В настоящей статье мы стремимся пролить свет на истоки керамической скульптуры мастера.

Начало керамической деятельности Гогена пришлось на последнюю четверть XIX в. Данное время характеризовалось возрождением интереса к керамическому изделию как предмету искусства, которое произошло после периода некоторого упадка его художественной ценности, случившегося в результате индустриальной революции.

Для увеличения производства недорогих вещей, которые приобретались с большой охотой, был введен метод механической репродукции декоративных предметов и принцип разделения труда. Теперь керамические изделия всё чаще создавались не квалифицированными, обладающими художественным видением мастерами, а мало искушенными в данном вопросе ремесленниками. Вместе с тем, с конца XVIII в., находясь под воздействием историзма, французское искусство ока-

залось под влиянием целой череды различных направлений предыдущих эпох. Неоклассику сменило необарокко, а за ним последовало возрождение элементов рококо времени Луи-Филиппа. В связи с этим предметы декоративно-прикладного искусства того времени были весьма эклектичны и, представляя собой комбинацию из заимствованных старых форм, несли в себе новых художественных идей [30, р. 6]. Следует отметить, что даже такие крупные керамисты, как Теодор Дек и Жюль Зиглер, в это время, следуя моде, создавали модели для фабричного производства [12, р. 84].

Всемирная выставка в Лондоне 1851 г. наглядно показала потерю Францией лидерства в декоративных искусствах. Неудовлетворенные подобным положением дел, французские мастера встали на путь восстановления художественных начал в керамике [36, р. 139]. Они решили обратиться к натуралистичным формам, которые были продемонстрированы наиболее интересными керамическими произведениями (например, изделиями Грейнджера), представленными на выставке 1851 г., и избирали следование природе эстетическим принципом нового стиля [30, р. 7].

В этом же направлении (причём значительно быстрее, чем во Франции) развивалось и керамическое дело в Англии. Здесь появились экспериментальные мастерские, из числа которых особенно значительными можно назвать производства Элтон, Мартин, Барум и Далтон, где в 1870-х гг. для декора из-



Илл. 1. Поль Гоген. Туалет. 1882. Дерево. Музей современного искусства, Страсбург

делий начал применяться барботин, а также техника сграффито [39, р. 228–233]. На основе средневековой традиции фабрика братьев Мартин и компания Генри Далтона возродили грес [1, с. 104] — тип керамики, характеризующийся высокой механической прочностью [14, р. 104] и обжигом при внушительных температурах (1100–1400 градусов) [38, р. 13]. К слову, каменная керамика, помимо использования в средневековых мастерских англичан, являлась характерной и для северных регионов Франции (особенно это касается Нормандии), а также для произведений японского искусства, чья эстетика, по мнению исследователей, во многом и определила развитие французской керамики последней четверти XIX в.

Предметы японского искусства — творчества страны ещё далёкой от крупного промышленного производства — очень вовремя появились на европейской арене и дали импульс развитию французской керамики [12, р. 64]. Не углубляясь в рассмотрение явления японизма, отметим лишь, что проникновение предметов японского прикладного искусства в Европу началось ещё во второй половине XVI — начале XVII вв. Однако в силу многих причин оно не оказывало серьезного воздействия на деятельность французских прикладников вплоть до XIX в. В это время торговля между Японией и Западом стала свободной, и благодаря путешественникам, купцам, международным конференциям, Всемирным выставкам и статьям, посвященным искусству Японии, Европа начала узнавать культуру Страны восходящего солнца [6].

Нисколько не умоляя значения Всемирных выставок 1851 г., 1862 г. и 1867 г., а также деятельности мадам Дезуа и С. Бинга, остановимся на Всемирной выставке 1878 г., которая заслуживает отдельного внимания. Именно она во всей широте открыла миру глиняные изделия японского искусства. Люди, обманувшись простотой форм и отсутствием декора, посчитали, что перед ними предназначенная для крестьян деревенская продукция, которая не подходит для высокой публики, привыкшей к деликатному фарфору. Только опытные любители и керамисты распознали высокое художественное мастерство представленных грес [21, р. 1]. Особенное впечатление на них произвела каменная керамика Бидзэн, Сэто и Сацума [14, р. 92].

Сотворенные спонтанной щедростью движения рук гончара, изделия японской утвари этих типов имели неидеальную и часто даже неправильную форму и допускали горбатые профили [12, р. 81]. Впечатленные увиденным, французские керамисты приступили к разгадке технологии их изготовления.

Немаловажное значение для развития искусства Франции второй половины XIX в. имела и философия Страны восходящего солнца, отличительной чертой которой является мысль о единстве человека и природного мира. Причем ведущая роль в этом содружестве отдается не человеку, а природе, по отношению к которой он должен себя осознать. Данная мысль отражалась во всех видах японского искусства того времени и представлялась весьма необычной для постренессансной антропоцентричной философской мысли Европы [6, с. 10–13].

Еще одним важным аспектом эстетического мировоззрения Японии является «ваби-саби» («скромная простота»).



Илл. 2. Поль Гоген. Жардиньерка. 1886–1887. Частично глазуванная грес. Частная коллекция



Илл. 3. Поль Гоген. Кувшин с мотивами «Алжирского наездника» Э. Делакруа. 1886–1887. Неглазурованная грес. Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген

Согласно философии Дзен, «ваби-саби» включает в себя семь элементов, которым должно руководствоваться искусство, — это неправильность, простота, естественность, скудность, неочевидность, свобода, спокойствие. Всё это может быть найдено в природе, прекрасной и непостоянной [22, р. 62–72]. Таким образом, согласно японскому пониманию, отдельно взятый предмет искусства — это нечто непредсказуемое, это проявление художником себя через другую пластическую форму в момент вдохновения. Оглядываясь на произведения керамистов последней четверти XIX в. и, в частности, на работы Гогена, можно сделать вывод, что мастера, создавая свои произведения, в той или иной степени руководствовались положениями восточной философии.

Заметим, что элементы японской эстетики проникали в деятельность французских керамистов второй половины XIX в. постепенно. Первым к ним прибег Феликс Бракмон, который в 1867 г. на мануфактуре Эжена Руссо намеренно отказался от общепринятых принципов декорирования фарфоровых сервизов и в свободной манере использовал декоративные мотивы, навеянные гравюрами японцев («Японский сервиз» или «Сервиз Руссо») [12, р. 77]. В 1872 г. Ф. Бракмон начал сотрудничество с Чарльзом Хэвилендом — крупным промышленником второй половины XIX в., который в надежде привлечь новых покупателей решил изменить стиль производства и загорелся идеей использовать для украшения фарфора Хэвиленд сюжеты с полотен художников-импрессионистов [10, р. 3].

Так, Ф. Бракмон в 1873 г. стал художественным директором керамической мастерской Огой, а в 1875 г. [20, р. 139] пригласил в фирму Хэвиленд лучших специалистов производства Лорин — Альбера Даммуза и Эрнеста Шапле, получивших образование на севрской мануфактуре [21, р. 7]. Кроме того, именно Бракмон в дальнейшем рекомендовал Гогена Шапле, после чего и началась керамическая деятельность художника.

Обращаясь к личности Шапле, нельзя не сказать, насколько серьезным было его влияние на керамическое искусство Франции последней трети XIX в. Сохранив место в фирме

Хэвилендов после ухода от дел Бракмона в 1880 г., Шапле вскоре стал художественным руководителем новой мастерской на улице Бломе [11, р. 81]. Здесь в 1882 г. он разработал свой собственный вид красно-коричневой грес [14, р. 100], вдохновившись японскими глиняными изделиями на выставках 1867 и 1878 гг., а также лично познакомившись с техникой каменной керамики во время путешествия в Нормандию [18, р. 209]. В 1884 г. в его мастерской начались новые эксперименты: теперь с так называемой «пылающей грес» [14, р. 101]. Всегда ищущий новые пути развития своего творчества, в конце весны 1886 г. Шапле приступил к сотрудничеству с Гогеном, который перенял многие открытия своего ментора.

Обращаясь к исследованию керамической деятельности самого Гогена, заранее отметим, что помимо современных тенденций керамического искусства огромное воздействие на формирование его художественного языка оказали жизненные обстоятельства и личное мировоззрение.

Начать следует с того, что Гоген пришел к созданию керамических произведений не сразу. Приступив к занятиям живописью и скульптурой в 1870-е гг., он увлекся прикладными практиками в ранние 1880-е гг., а первое изделие из глины создал лишь в 1886 г. Однако столь позднее начало занятий керамической деятельностью не отрицает факт заинтересованности Гогена в глиняных предметах ещё с детских лет. В своей автобиографии «Прежде и потом» художник ностальгически повествовал о коллекции перуанских ваз своей матери [28, р. 174–175]. Их формы познакомили Гогена с искусством примитива, черты которого мы находим в творчестве уже зрелого мастера. После смерти матери Гоген оказался под опекой Г. Арозы и получил возможность познакомиться с его коллекцией керамических изделий: произведениями из французского Невера, Руана и Делфта, а также керамикой доколумбовой Америки (в том числе из Перу), Японии, Китая, Персии и Родоса, дополненной итальянскими, испанско-мавританскими и испанскими изделиями всевозможных техник [37].

Ещё один след в формировании художественного вкуса Гогена оставила деятельность скульптора и керамиста Жана-Поля Обэ, у которого с 1873 по 1877 гг. художник арендовал жилье. Обэ активно применял скульптурную лепку при создании своих изделий из керамики. Так, к примеру, его «Фляга мастера



Илл. 4. Эжен Делакруа. Алжирский наездник. 1849. Холст, масло. Частное собрание



Илл. 5. Поль Гоген. Портрет женщины с Мартиники в косынке. 1887–1888. Неглазурированная грес. Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген

в виде тыквы» напрямую отсылает к керамическим произведениям Гогена, украшенным объемно моделированными девушками [10, р. 59]. Как и Гоген впоследствии, Обэ работал на фирму Хэвиленд [30, р. 3; 46]. Существуют сведения, что именно он порекомендовал художника Бракмону.

Не проходит мимо Гогена и всеобщее увлечение Японией. Известно, что, будучи знакомым с С. Бингом, художник изучал его коллекции и покупал у него японские эстампы [6, с. 305]. Вместе с тем личное мировоззрение Гогена имело немало точек соприкосновения с японской философской традицией, которая, вероятно всего, ему была хорошо известна. Во-первых, художественное мышление мастера также основывалось на том, что «постоянный путеводитель [в творчестве] — природа», она «учитель, она даёт ... формы и законы, она источник вдохновения» [цит. по: 6, с. 274]. Во-вторых, о любви к искусству Японии говорят и строки самого мастера, посвященные японским вазам клуазоне: в них Гоген искренне восхищался искусностью крестьян Страны восходящего солнца [2, с. 197]. Впоследствии мастер сам выполнил по крайней мере одну вазу в перегородчатой технике («Ваза, декорированная бретонской сценой», 1886–1887, Королевский музей изящных искусств, Брюссель).

Гоген в принципе имел особенное отношение к культуре Японии и воспринимал ее как «стадиально предшествующую новоевропейскому» или «примитивную». Он видел в ней черты, близкие персидскому, яванскому, древнеегипетскому и средневековому европейскому искусствам [6, с. 305], в которых пытался найти новые возможности для своего творчества. «Запад прогнул в настоящее время, но все, что есть в нем мощного, может, как Антей, обрести новые силы, прикоснувшись к земле Востока» [цит. по: 2, с. 56].

Сам Гоген приступил к занятиям керамической скульптурой (мастер акцентировал внимание на том, что его керамические предметы — это именно скульптура, а не ремесленные поделки) в 1886 г. Это произошло благодаря Бракмону. На восьмой выставке импрессионистов его так восхитил деревянный рельеф Гогена «Туалет» (1882), что он решил привлечь мастера к сотрудничеству с Шапле [24, р. 10]. Сильно нуждаясь в деньгах, художник оказался крайне заинтересованным идеей керамических занятий. Он питал надежду на то, что утилитарные предме-

ты будут покупаться людьми охотнее, нежели его живопись [26]. Шапле и Бракмон также ожидали, что оригинальное художественное видение Гогена принесет прибыль мастерской. Однако тот быстро избрал свой путь и, отдав предпочтение «примитивной» технике лепки руками, начал создавать произведения «слишком художественные», чтобы их продать [23, letter 46].

Авторы двух главных трудов, посвященных керамике Гогена, К. Грей («Скульптура и керамика Гогена», 1963) и М. Бодельсен («Керамика Гогена: исследование в контексте развития его искусства», 1964), несмотря на споры в датировке отдельных произведений, вполне сошлись на том, что керамическое творчество мастера можно разделить на четыре этапа. Однако они так и не представили четкой периодизации керамической деятельности мастера, и в настоящей статье приведена хронология, которую на основе трудов предшественников вывела А.-Б. Фонсмарк — датский искусствовед, автор посвященного керамике Гогена каталога Новой Глипготеки Карлсберга.

Согласно предложенной Фонсмарк хронологии, первая группа керамики Гогена относится к зиме 1886–1887 гг. (сюда так же входят и несколько более ранних работ — весны и октября–ноября 1886 г.), когда он создал 55 изделий под началом Шапле. Далее следует серия произведений 1887–1888 гг., выполненных мастером после поездки на Мартинику. Третий период совпадает со сложением синтетического метода¹ в творчестве Гогена и относится к 1889–1890 гг. Наконец, четвертый и последний этап представляет керамику 1893–1895 гг. [24, р. 13], созданную Гогеном после первого путешествия на Таити.

К сожалению, относя керамические изделия мастера к определенному временному периоду, мы не можем с уверенностью утверждать их принадлежность к нему, а лишь строим предположение, основываясь на стилистических, иконографических и технико-технологических особенностях предметов. Проблема с датировкой произведений во многом обуславливается тем, что система, которой придерживается Гоген, нумеруя их, не вполне ясна искусствоведам. До сих пор ещё не найдено обоснованного объяснения, почему порядковый номер имеет лишь около четверти работ мастера и почему числа на горшках часто следуют не друг за другом. К. Грей выдвигает несколько гипотез. Согласно первой, существует целая серия пронумерованных изделий в дополнение к нумерованным (гипотеза представляется маловероятной, так как означает создание мастером около 350 керамических работ, что значительно превышает число известных работ). Другая версия гласит, что Гоген пересчитывает все свои горшки, однако помещает соответствующее число в общей серии лишь на некоторые из них. Третья гипотеза основывается на предположении, что некоторые произведения мастер всё же не учитывает по причине их отличности от остальных по тому



Илл. 6. Поль Гоген. Портрет-ваза бретонки. 1886–1887. Неглазурированная грес. Частная коллекция



Илл. 7. Культура Моче. Перу. Портрет-сосуд вождя. 100 г. до н.э. – 500 г. н.э. Терракота. Институт искусств, Чикаго

или иному признаку. Возможно, П. Гоген не считает горшки, которые выполняются Э. Шапле и лишь украшаются им самим [30, р. 13].

Идея же М. Бодельсен совершенно иная и представляется более убедительной. Исследователь предполагает, что художник нумерует все горшки, но некоторые числа, будучи нанесенными до глазурования, попросту стираются в процессе обжига. К сожалению, лишь иногда мастер вновь пишет номера поверх глазури золотом или наклеивает соответствующие бу- мажные этикетки [18, р. 14].

В вопросе же установления временной точки отсчета керамической деятельности Гогена исследователи, как правило, единогласны: за неё они принимают письмо мастера Метте Гоген о знакомстве с Шапле, написанное в конце мая 1886 г. Здесь следует отметить, что нам на самом деле известно, как минимум, два горшка, которые могут быть выполнены мастером до середины июня 1886 г. Однако датировка их не является точной. Так, местонахождение одного из них не установлено, и предположение о его существовании строится по написанному весной 1886 г. «Натюрморту с профилем Лавалья», где художник рассматривает сосуд диковинной формы. Другой же предмет, ныне находящийся в Копенгагене, встречается на картине «Горшки и букеты» (также весна 1886 г.) и действительно может являться одним из первых в керамической практике Гогена [30, р. 13]. Тем не менее, многие специалисты, анализируя стилистику и характер глазурования «Двойного сосуда с маской женщины», склонны относить его ко второму керамическому периоду художника (1887–1888). Появление же его на картине 1886 г. они объясняют тем, что художник мог вписать сосуд — «один из самых очаровательных» — в самый угол уже законченной картины позднее [24, р. 50]. Интересно, что в Новой Глиптотеке Карлсберга ныне находится еще один предмет, приписываемый хранителями Гогену и считающийся ими более ранним. Это «Зелёная ваза», которую искусствоведы музея датируют 1870-ми гг. Если настоящий сосуд действительно принадлежит указанному

времени и является самым ранним из известных керамических изделий Гогена, то общепринятая датировка требует пересмотра. Таким образом, можно предположить, что практический опыт в области керамического искусства мастер получил еще до сотрудничества с Шапле.

Что касается создания целой серии керамических работ, задуманной Гогеном вместе с только что упомянутым Э. Шапле весной 1886 г., то, согласно письму жене [23, letter 115], мастер планирует приступить к ним не раньше середины ноября по возвращении с Бретани [12, р. 11]. Скорее всего, он действительно возвращается в Париж в последние недели осени и сразу же приступает к работе над скульптурами из глины. Наконец, 26 декабря 1886 г. художник пишет жене: «Я делаю керамическую скульптуру. Шуффенекер 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» [цит. по: 23, letter 46]².

Впоследствии, в 1895 г. в статье, опубликованной в газете «Le soir», Гоген вспоминает о сотрудничестве с Э. Шапле, уточняя его цели. Во-первых, мастер стремится «трансформировать вечную греческую вазу (которая сейчас усложняется в связи с явлением японизма и стилем ювелиров Кристофль³)». Во-вторых, «заменить горшечника, создающего формы с помощью гончарного круга, умными руками, которые могут наделять вазу чувством, подчиняясь законам деформированной геометрии и оставаясь при этом верными характеру материала» [цит. по: 42].



Илл. 8. Поль Гоген. Овири. 1894. Частично глазурованная грес. Музей Орсе, Париж

Приступая к созданию керамических изделий, мастер, очевидно, замыслил использовать для их украшения мотивы с уже созданных живописных произведений и деревянных скульптур. Это неудивительно: Гоген оказался привлеченным к занятиям керамикой именно благодаря своему деревянному рельефу «Туалет» (1882, Музей современного искусства, Страсбург), который вызвал восхищение Бракмона. Вероятно, он и предложил художнику использовать композицию для декора предмета из глины [24, p.11]. Во всяком случае, она появилась на одной из продолговатых сторон «Жардиньерки» (1887, частная коллекция) (Илл. 1–2), относящейся к первому этапу керамического творчества Гогена. С другой стороны художник изобразил маленькую пастушку с коровой, взятую с полотна «Бретонская пастушка» (1886, Художественная галерея Лэйнг, Ньюкасл-пон-Тайн).

В целом для декора своей первой керамической серии (55 изделий) Гоген, как правило, использовал сюжеты, очерченные им в Бретани. Это идиллические пейзажи с бретонскими пастушками и мальчишками, присматривающими за стадами овец и гусей.

Также несколько произведений обнаруживают связь с полотнами П. Сезанна, Э. Дега и Э. Делакруа. Их представляют «Горшок с изображением Алжирского наездника с картины Делакруа» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 3–4), где на одной из сторон рельефно трактован всадник в динамичном движении, а также «Ваза с мотивом картины “Жатва” П. Сезанна» (1886–1887, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) и «Горшок с бюстом женщины в манере Дега» (1886–1887, Музей декоративного искусства, Копенгаген). Начиная с 1887 г., мастер обращается к образам, увиденным на Мартинике. Так появилась «Портретная голова женщины с Мартиники в косынке» (1887–1888, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген) (Илл. 5). В отдельных предметах керамической скульптуры Гогена также очевидно влияние перуанских портретных ваз (Илл. 6–7), восточных, и, в частности, китайских форм — «Ваза с тремя тыквообразными чашами, одна из которых декорирована изображением бретонского мальчика» (1887–1888, Новая глипготека Карлсберга, Копенгаген), а также мексиканских изделий из глины — «Сосуд в виде гротескной головы» (1889, Музей Орсе, Париж). На иконографию поздних керамических скульптур Гогена сильное воздействие оказывает мифология маорийцев, очерпнутая им на Таити — «Квадрат-

ная ваза с таитянскими богами» (1893–1895, Музей дизайна, Копенгаген), «Овири», (1894 г., Музей Орсе, Париж) (Илл. 8).

Как мы успели заметить, для творчества Гогена действительно свойственна автоцитация. Порою он переносил фигуры, позы и даже целые эпизоды из одного произведения в другое. Однако «его бесконечные заимствования не есть показатель бедности его фантазии. Они есть сущность его метода, сосуществующая со свободно развивающимся символическим процессом изобретения параллельных связей несопоставимого» [9, с. 169].

Стоит заметить, что заимствование Гогеном сюжетов с картин не является «плагиатом» — это всегда или игра смыслов, или переосмысление. Для художника по-настоящему важна оригинальность создаваемых им образов, о чем свидетельствует одна из его статей. В ней он утверждает, что Ж. Карьес, А. Деллаерш, А. Дальпайра успешно производят оригинальные грес, а Севр «имитирует и опошляет», создавая несовершенные предметы и лишь добавляя всё больше и больше печей [42].

Что касается технико-технологического аспекта, то подавляющее большинство известных исследователям керамических работ Гогена было выполнено в технике грес, что переводится на русский как каменная или высокотемпературная керамика. Мастер вообще выступает против «низкотемпературного» обжига, называя его «лёгким» и «коклетивым». Технология грес позволяет достичь необычайной прочности предметов — отсюда и название керамики: каменная, потому что твердая, как камень [14, p. 104]. 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 глазурирования [14, p. 395].

Состав теста для изделий типа грес может несколько отличаться. Обычно его изготавливают из плотных, тугоплавких глин с добавлением песчаника (чаще всего кварца) и оксидов железа или меди.

Известно, что, по крайней мере на начальном этапе своей гончарной деятельности, Гоген использовал красно-коричневую каменную массу, производство которой было налажено у Шапле [14, p. 101]. Подобный цвет достигался благодаря добавлению в тесто оксида железа. По этой же причине некоторые произведения Гогена — очевидно, обожженные в бескислородной среде и, следовательно, прошедшие процесс восстановления — имеют металлический блеск («Ваза с тремя тыквообразными чашами, одна из которых декорирована изображением бретонского мальчика» (1887–1888) из Новой Глипготеки Карлсберга в Копенгагене, «Кувшин» (1886–1887) из Музея декоративных искусств в Париже) (Илл. 9).

На первых порах Гоген пользовался формами, взятыми в мастерской Шапле, а также не пренебрегал использованием гончарного круга. Однако вскоре мастер отказался от всех штамповок. Определяя свои произведения как керамическую скульптуру, Гоген пытался создать предметы, которые были одновременно функциональными (и, следовательно, продаваемыми) и эстетически удовлетворяющими его как художника [42]. Следствием этой идеи явилось формирование у Гогена собственного подхода к керамике. Он начал лепить исключительно своими руками, добываясь диковинных и непривычных глазу декоративных форм.

Работая над декором своих глиняных скульптур, Гоген стремился преодолеть условность интермедийных границ и творил одновременно и как керамист, и как скульптор, и как живописец. Скульптурная лепка, глазури и эмали, барботин и граффито — вот далеко не полный перечень способов украшения керамических произведений Гогена. Интересно, что из-за технико-технологических особенностей, избранных мастером для работы с керамикой, Гогену приходилось упрощать свои рисунки: в его изделиях мы видим ясно выделенные контуры фигур и четкое разграничение на цветковые плоскости (Илл. 10). Такой метод присущ синтетизму — художественному направлению, которое начало формироваться Гогеном в Бретани в 1886 г. и окончательно сложилось во второй половине 1880-х гг. Таким образом, можно утверждать, что керамические произведения Гогена предвосхитили тенденции, которые позже утвердились в живописи художника.



Илл. 9. Поль Гоген. Кувшин. 1886–1887. Глазурированная грес. Музей декоративных искусств, Париж

Отдельно следует сказать об особенностях обжига, который использовал Гоген при изготовлении керамических предметов. Гоген придает большое значение этому этапу, считая, что вся суть керамического дела заключается в обжиге. Мастер считает что, глина, вышедшая из огня, имеет куда более сильный характер. Материал, «по мере того, как он проходит через ад», становится все серьезнее и значительнее. «Давайте возьмем кусочек глины. В его простом, сыром состоянии нет ничего интересного, но поместите его в печь, и, как приготовленный Омар, он меняет цвет. Небольшой огонь преобразует его, но не сильно. При достижении же очень высокой температуры металл, который он содержит, становится расплавленным... Качество керамики заключается в обжиге. Знаток сказал бы: это хорошо обожжено или плохо обожжено» [цит. по: 2, с. 30–31]. Вероятнее всего, данные размышления служат одной из причин выбора мастером техники грес, предполагающей плотность материала и обжиг при очень высокой температуре. Несомненно, влияют на него и современные тенденции развития керамического искусства.

Важно отметить и факт, что чаще всего мастер обжигал свои изделия только один раз, т.е. применял так называемый монообжиг. По его словам, «природа — сама художник: цвета, полученные в одном и том же огне, — всегда в гармонии», если же обжечь сначала лишь форму, а затем повторно поставить её в печь, но уже с нанесенными сверху эмалями, глазуриями и ангобом, гармония исчезает [12, р. 85]. Кроме того, Гоген считал, что «все керамические украшения должны быть сделаны в характере, аналогичном обжигу» [12, р. 88.]. Возможно, при использовании в процессе декора исключительно ангоба цвета иногда выходили слишком светлыми после обжига, и поэтому мастер подкрашивал сверху некоторые детали произведений красками и золотом. При необходимости использовать глазурь и эмали мастер сначала наносил бесцветную глазурь, а затем, смешивая и комбинируя различные оксиды, контролировал температуру обжига и добивался нужного цвета. Вместе с тем, глазурь иногда оказывалась несовершенной, что приводило к непредсказуемым эффектам на поверхности изделий, например, неровной текстуре или пузырькам. Однако художник сознательно подчеркивал неравномерное распределение глазури и ее недостатки, которые отрицало большинство современных Гогену керамистов и которые являлись для них поводом забраковать предмет [42].

Подводя итоги анализу истоков керамической деятельности мастера, отметим, что керамическое искусство Гогена с определенным рядом оговорок можно назвать творчеством заимствований. Однако керамика художника ни в коем случае не компиляция — это переосмысление форм древней, средневековой и современной истории, пропущенное через призму художественного видения мастера. Отрицая понятия «высшего» и «низшего» искусств, Гоген создавал глиняные предметы утилитарного характера, которые, однако, часто представляли даже более художественными, чем произведения скульпторов. Благодаря врожденному чувству особенностей материала мастер достиг понимания природы глины и её эстетических возможностей и вышел далеко за пределы обычного хода создания керамической скульптуры.

Позднее, в конце XIX — начале XX в., керамисты Ар Нуво использовали близкие творчеству Гогена декоративные приёмы: несмотря на то, что их интерес к технической стороне вопроса оказался куда более высоким, они так же, как и он, проявили интерес к экзотическим формам. Однако сам Гоген, занимаясь керамикой, был одинок в своих поисках. Его произведения долгое время получали безжалостные отзывы критиков и игнорировались коллекционерами [42]. Высказывание же о большом влиянии глиняных изделий Гогена на развитие прикладных практик последней четверти XIX в. и последующих столетий также является спорным. Возрождение декоративной скульптуры в эпоху модерна произошло из традиций Данте Россетти и Уильяма Морриса, а не Гогена. Примитивные формы Пабло Пикассо, будучи найденными в африканском искусстве, также, вероятно, появились обособленно от личности крупнейшего представителя постимпрессионизма (хотя тот был знаком с творчеством художника [35, р. 214]).

Влияния варварской силы Гогена отсутствует и в скульптурах Аристиды Майоля [30, р. 79]. Более того, до второй половины XX в. не существовало практически ни одной публикации, затрагивающей керамическое творчество художника. Тем не менее, выявленные особенности вовсе не являются указанием на несостоятельность керамической скульптуры Гогена. Они говорят о сложности понимания художественного видения мастера, проявляющегося в самобытных диковинных формах, и свидетельствуют об уникальности его произведений.



Илл. 10. Поль Гоген. Ваза, декорированная бретонской сценой. 1886–1887. Грес с цветными глазурями. Королевский музей изящных искусств, Брюссель

Примечание:

¹ Характерными чертами синтетизма — художественного метода, изобретенного П. Гогеном, — является чёткое 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 Здесь П. Гоген имеет в виду Восьмую выставку Союза декоративных искусств, которая должна была проходить с 13 августа по 4 декабря 1887 г. во Дворце промышленности и, которую, по оценкам, должно было посетить около 350 тысяч человек. Однако, в конечном счете, ни одна из керамических работ П. Гогена не была на ней представлена.

³ Кристофль (кристофли) — производство серебряных столовых приборов, аксессуаров для дома, ваз, столового фарфора и серебряных ювелирных изделий, основанное во Франции в 1830 г. ювелиром Шарлем Кристофлем.

Список литературы:

1. Буббико Дж., Крус Х. Керамика: техники, материалы, изделия. М.: Никола-пресс, 2009. 127 с.
2. Гоген П. Письма. Ноа Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л.: Искусство, 1972. 256 с.
3. Даниэльссон Б. Гоген в Полинезии. М.: Искусство, 1969. 280 с.
4. Кочик О. Я. Мир Гогена. М.: Искусство, 1991. 312 с.
5. Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX в.: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.04. М., 1998. 50 с.
6. Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве. Середина XVI – начало XX в. М.: Изобразительное искусство, 1996. 400 с.
7. Перрюшо А. Жизнь Гогена. М.: Радуга, 1989. 336 с.
8. Ревалд Д. Постимпрессионизм. М.: Республика, 2002. 301 с.
9. Советское искусствознание '80. Кн. 1. М.: Сов. худ., 1981. 374 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. *Albis J. d', Albis L. d', Romanet C. Ernest Chaplet, 1835–1909.* Paris: Les Presses de la Connaissance, 1976. 124 p.
12. *Andréani C. Les céramiques de Gauguin.* Paris: Amateur, 2003. 160 p.
13. *Arène P. Rapport du 3e groupe: la céramique // Revue des arts décoratifs. 1884–1885. No. 5. P. 175.*
14. *Arthur P. French Art Nouveau ceramics. All illustrated dictionary.* Paris: Editions Norma, 2015. 400 p.
15. *Atsuko U. The History of Japonisme as a Global Study // Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research.* Cambridge: Cambridge Scholars Publ., 2013. P. 70–88.
16. *Blacker J. The ABC of English Salt-Glazed Stoneware from Dwight to Doulton.* London: Stanley Paul, 1922. 243 p.
17. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics in Danish Collections.* Copenhagen: Munksgaard, 1960. 36 p.
18. *Bodelsen M. Gauguin's Ceramics. A Study in the Development of His Art.* London: Faber & Faber Limited, 1964. 239 p.
19. *Breton A. Conversations: The Autobiography of Surrealism.* Boston: Museum of Fine Arts, 1995. 264 p.
20. *Campbell G. The Grove Encyclopedia of Decorative Arts.* Oxford: Oxford University Press, 2006. 1290 p.
21. *Clerbois S. Ceramistes de l'Art Nouveau.* Bruxelles: Pandora, 2000. 62 p.
22. *Coren L. Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers.* Berkeley: Imperfect Publishing, 1994. 96 p.
23. *Correspondance de Paul Gauguin: Documents. Témoignages / Merlhes P. (ed.)* Paris: Fondation Singer-Polignac, 1984. 561 p.
24. *Fonsmark A.-B. Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek. Catalogue.* Copenhagen: NY Carlsberg Glyptotek, 1996. 54 p.
25. *Froissart-Rezone R. Reviewed Work: Félix Bracquemond et les arts décoratifs: Du japonisme à l'Art nouveau by Jean-Paul Bouillon // Studies in the Decorative Arts. 2006. Vol. 13, No. 2. P. 108–111.*
26. *Gauguin P. Lettres à sa femme et a ses amis.* Paris: Grasset, 1946. 348 p.
27. *Gauguin P. Avant et Après.* Copenhagen: Andersen, 1948. 210 p.
28. *Gauguin P. Avant et Après.* Paris: Les Editions G. Cres, 1923. 241 p.
29. *Gauguin P. Ovirî. Écrits d'un sauvage.* Paris: Gallimard, 1974. 350 p.
30. *Gray C. Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin.* Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1963. 330 p.
31. *Guitton C. Monet, Gauguin, van Gogh ... Japanese Inspirations.* Zurich: Steidl, 2014. 376 p.
32. *Hargrove J. Against the Grain: The Sculpture of Paul Gauguin in the Context of His Contemporaries // Current Issues in 19th-Century Art: Van Gogh Studies 1.* Zwolle: Waanders, 2007. P. 73–111.
33. *Hokenson J. Japan, France, and East-West Aesthetics.* Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2004. 520 p.
34. *Lostalot A. Les Artistes contemporains: M. Felix Bracquemond // Gazette des Beaux-Arts. 1884. Vol. 26, Issue 29. P. 420–426.*
35. *Madeline L. Ultra-Sauvage: Gauguin sculpteur.* Paris: Adam Biro, 2002. 224 p.
36. *Madsen S. Sources of Art Nouveau.* New York: Da Capo Press, 1976. 488 p.
37. *Mannheim Ch. Catalogue des faiences anciennes des diverses fabriques, porcelaines de la Chine et du Japon... composant la collection de M. G. Arosa (ed. 1878).* Paris: Hachette Livre-BNF, 2014. 42 p.
38. *Medley M. The Chinese Potter: A Practical History of Chinese Ceramics.* London: Phaidon Press, 1999. 288 p.
39. *Monkhouse C. Elton Ware // Magazine of Art. 1882. VI. P. 228–233.*
40. *Monkhouse C. Some Original Ceramists // Magazine of Art. 1882. V. P. 443–450.*
41. *Pissarro C. Lettres a son fils Lusien Michel.* Paris: Albin Michel, 1950. 522 p.
42. *Shim Chung Y. The Monstrous and the Grotesque: Gauguin's Ceramic Sculpture // Image [&] Narrative. E-journal. 2008. No. 23. URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Timeandphotography/shimchung.html> (дата обращения: 20.03.2019).*
43. *Siebold P. von. Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und son Neben und Schutzlandern Jezo mit den sudlichen Kurilen, Sachalin, Korea und Liukiu-Insel.* Würzburg, Leipzig: L. Woerl, 1832. 362 p.
44. *Silverman D. Art Nouveau in fin-de-siecle France: Politics, Psychology and Style.* Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1989. 415 p.
45. *Description of the vase by Chaplet // The official site of Jason Jaques's Gallery, New York. URL: <http://www.jasonjacques.com/artworks/vase16> (дата обращения: 20.03.2019).*
46. *The history of Haviland's manufacture // The official site of Haviland's Manufacture, Limoges. URL: <https://www.haviland.fr/en/histoire/> (дата обращения: 20.03.2019).*

References:

- 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 Publ., 1974–1975. 77 p. (in French)
- Albis J. d'; Albis L. d'; Romanet C. *Ernest Chaplet, 1835–1909*. Paris, Les Presses de la Connaissance Publ., 1976. 124 p. (in French)
- Andréani C. *Les céramiques de Gauguin*. Paris, Amateur Publ., 2003. 160 p. (in French)
- Arène P. Rapport du 3e groupe: la céramique. *Revue des arts décoratifs, 1884–1885*, no. 5, p. 175. (in French)
- Arthur P. *French Art Nouveau Ceramics. All Illustrated Dictionary*. Paris, Editions Norma Publ., 2015. 400 p.
- Atsuko U. The History of Japonisme as a Global Study. *Translation, History and Arts: New Horizons in Asian Interdisciplinary Humanities Research*. Cambridge, Cambridge Scholars Publ., 2013, pp. 70–88.
- Blacker J. *The ABC of English Salt-Glazed Stoneware from Dwight to Doulton*. London, Stanley Paul Publ., 1922. 243 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 Ceramics in Danish Collections*. Copenhagen, Munksgaard Publ., 1960. 36 p.
- Breton A. *Conversations: The Autobiography of Surrealism*. Boston, Museum of Fine Arts Publ., 1995. 264 p.
- Bubbiko J.; Crus J. *Keramika: tehniki, materialy, izdeliia (Ceramics: Techniques, Materials, Wares)*. Moscow, Nicola-Press Publ., 2006. 127 p. (in Russian)
- Campbell G. (ed.) *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2006. 1290 p.
- Clerbois S. *Ceramistes de l'Art Nouveau*. Bruxelles, Pandora Publ., 2000. 62 p. (in French)
- Coren L. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Berkeley, Imperfect Publ., 1994. 96 p.
- Danielsson B. *Gauguin in the South Seas*. Garden City, New York, Doubleday Publ., 1966. 336 p.
- Fonsmark A.-B. *Gauguin Ceramics in NY Carlsberg Glyptotek. Exhibition catalogue*. Copenhagen, NY Carlsberg Glyptotek Publ., 1996. 54 p.
- Froissart-Rezone R. Reviewed Work: Félix Bracquemond et les arts décoratifs: Du japonisme à l'Art nouveau by Jean-Paul Bouillon. *Studies in the Decorative Arts*, 2006, vol. 13, no. 2, pp. 108 – 111.
- Gauguin P. *Avant et Après*. Copenhagen, Pour Carit Andersen Publ., 1948. 210 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. *Oviri. Écrits d'un sauvage*. Paris, Gallimard Publ., 1974. 350 p. (in French)
- 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)
- Gray C. *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*. Baltimore, The Johns Hopkins Press Publ., 1963. 330 p.
- Guitton C. *Monet, Gauguin, van Gogh ... Japanese Inspirations*. Zurich, Steidl Publ., 2014. 376 p.
- Hargrove J. *Against the Grain: The Sculpture of Paul Gauguin in the Context of His Contemporaries. Current Issues in 19th-Century Art: Van Gogh Studies 1*. Zwolle, Waanders Publ., 2007, pp. 73–111.
- Hokenson J. *Japan, France, and East-West Aesthetics*. Madison, Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press Publ., 2004. 520 p.
- Kochik O. Ia. *Mir Gogena (The World of Gauguin)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1991. 312 p. (in Russian)
- Lostalot A. Les Artistes contemporains: M. Felix Bracquemond. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884, vol. 26, issue 29, pp. 420–426. (in French)
- Madeline L. *Ultra-Sauvage: Gauguin sculpteur*. Paris, Adam Biro Publ., 2002. 224 p. (in French)
- Madsen S. *Sources of Art Nouveau*. New York, Da Capo Press Publ., 1976. 488 p.
- Mannheim Ch. *Catalogue des faiences anciennes des diverses fabriques, porcelaines de la Chine et du Japon... composant la collection de M. G. Arosa* (ed. 1878). Paris, Hachette Livre-BNF Publ., 2014. 42 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.
- Nikolaeva N. S. *Iaponiia-Evropa. Dialog v iskusstve, seredina 16 – nachalo 20 v. (Japan-Europe. Dialogue in Art, from the Middle of the 16th Century till the Beginning of the 20th Century)*. Moscow, Izobrazitelnoie iskusstvo Publ., 1996. 400 p. (in Russian)
- Nikolaeva N. S. *Iaponiia-Evropa. Dialog v iskusstve, seredina 16 – nachalo 20 v. (Japan-Europe. Dialogue in Art, from the Middle of the 16th Century Till the Beginning of the 20th Century): Full Doctor Thesis*. Moscow, 1998. 50 p. (in Russian)
- Perruchot H. *La Vie de Gauguin*. Paris, Hachette Publ., 426 p. (in French)
- Pissarro C. *Lettres a son fils Lucien*. Paris, Albin Michel Publ., 1950. 522 p. (in French)
- Rewald J. *The History of Post-Impressionism: From van Gogh to Gauguin*. New York, The Museum of Modern Art Publ., 1956. 612 p.
- 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: 20.03.19).
- Siebold P. von. *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan und son Neben und Schutzlandern Jezo mit den sudlichen Kurilen, Sachalin, Korea und Liukiu-Insel. Würzburg*, Leipzig, L. Woerl Publ., 1832. 362 p. (in German)
- Silverman D. *Art Nouveau in fin-de-siecle France: Politics, Psychology and Style*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press Publ., 1989. 415 p.
- Sovetskoe iskusstvoznanie '80 (Soviet Union's Art Studies). Book 1*. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1981. 374 p. (in Russian)
- History of the Haviland's manufacture. *The official site of Haviland's Manufacture, Limoges*. Available at: <https://www.haviland.fr/en/histoire/> (accessed: 20.03.2019).
- Description of the vase by Chaplet. *The official site of Jason Jaques's Gallery, N.Y.* Available at: <http://www.jasonjacques.com/artworks/vase16> (accessed: 20.03.2019).