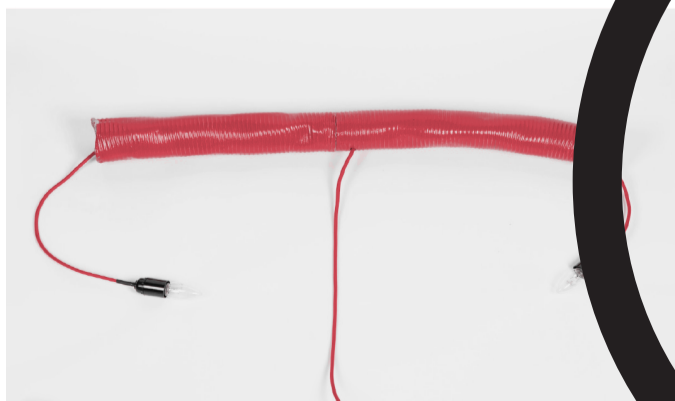
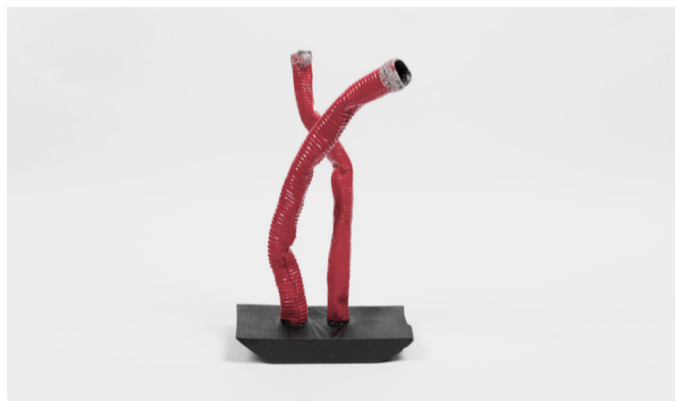
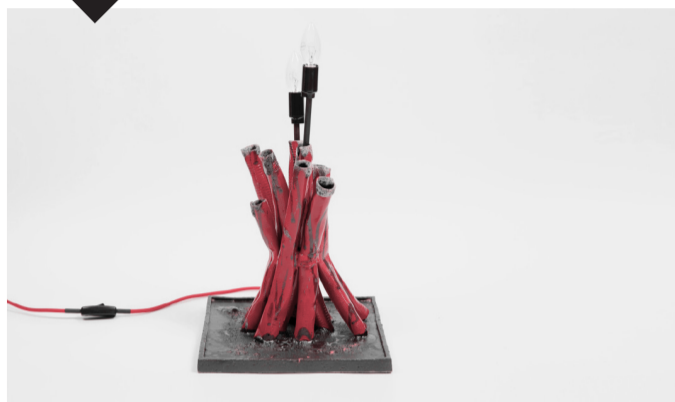


С → А2



Дарья Кротова

Серия керамических объектов с подсветкой «Маяки»

Дарья Кротова — художница, искусствовед, член Международной академии керамики (ICA/AIC). Работы Дарьи находятся в музеях, галереях и частных коллекциях в России, США, Великобритании, Франции, Бельгии, Австрии, Израиле, Швейцарии.

Серия «Маяки» объединяет две темы. В 2017 году я участвовала в проекте Третьяковской галереи «Пейзаж в переработке»: художники пластически переосмыслили пейзажи из коллекции музея с использованием материалов, которые сегодня захламляют и разрушают окружающую среду. Я выбрала работу художницы-авангардистки Ксении Эндер «Красные стволы» (1920) — мне близок этот период и образ мышления представительниц этого направления. С помощью деревянных досок, ржавого кровельного железа и пластика я «пересобрала» пейзаж в своеобразный штрихкод — олицетворение коммерциализации и виртуализации. У представительницы русского авангарда Эндер красные стволы были символом освобождения цвета от формы, отказом от предметности. Я создала объект, так же не связанный с реальностью, но собранный из предельно материальных элементов, искусственных, но отсылающих к природным — земле, осенним яблокам в траве, опавшим листьям.

Своеобразным продолжением этой темы для меня стало использование в работах гофрированных труб — и как материала, и как образа. Этот технический предмет напоминает

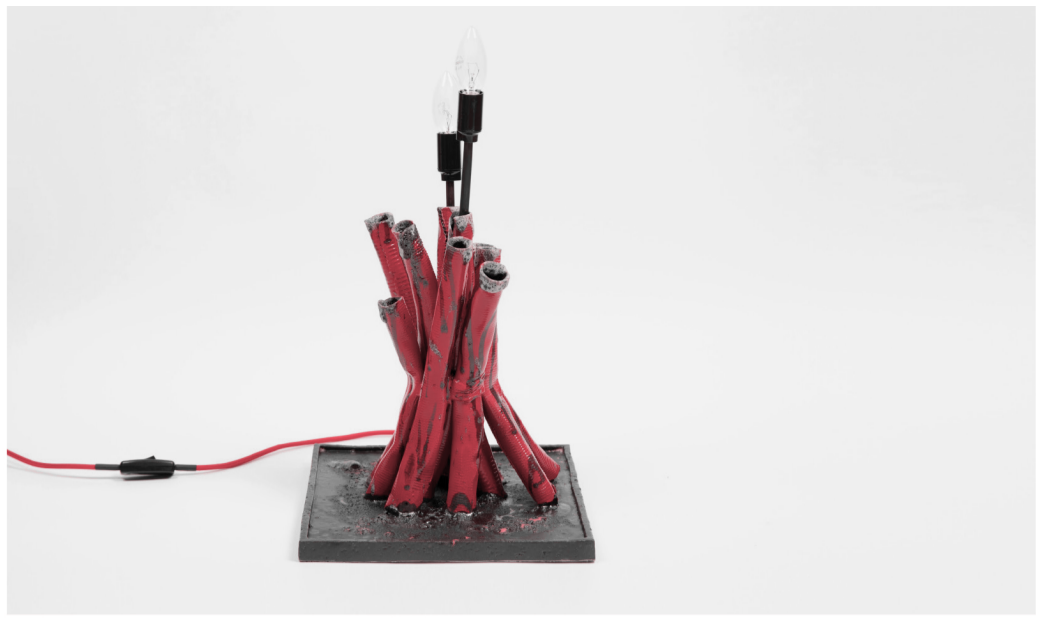
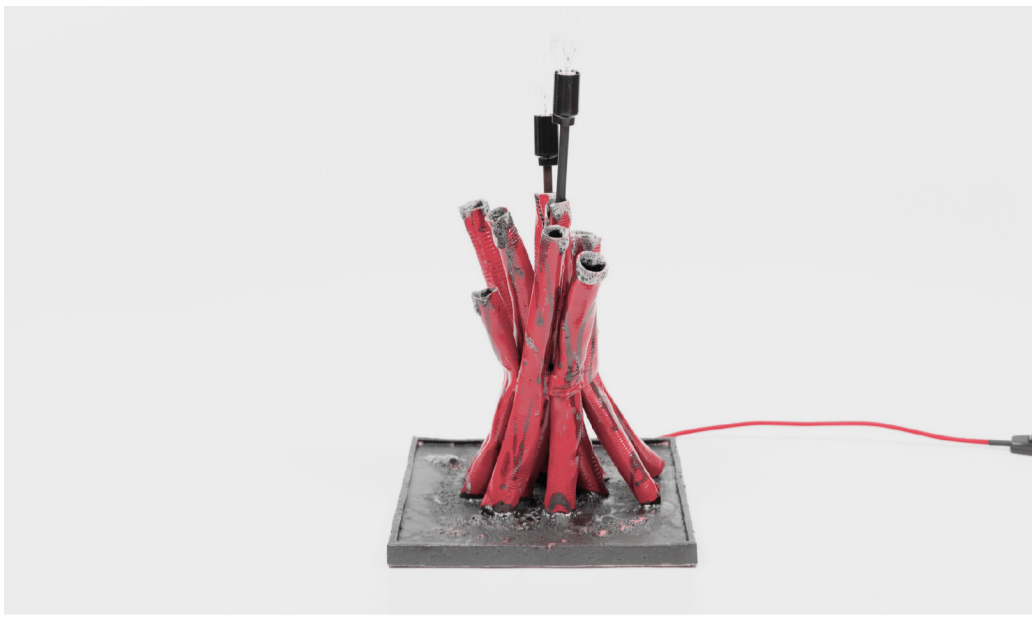
органический элемент, трахею или артерию. Сходства добавляет факт, что гофротрубами пронизан весь верхний слой земной поверхности современных городов, как тело человека — кровеносными сосудами. Я обыгрываю эту, на первый взгляд, неочевидную близость мертвого и живого — например, в фарфоровых колье в виде гофротрубы, которые на теле находятся рядом с настоящей трахеей.

В «Маяках» мне удалось объединить два образа: стволы деревьев художницы-авангардистки и гофрированные трубы. Их визуальная близость стала особенно очевидна во время моей работы в «Сводах». Вдоль моего маршрута к Дому культуры «ГЭС-2» проводился ремонт коммуникаций, и торчащие стебли гофротруб — где-то лежащие пучком проростки, где-то вырастающие букеты — выглядели как что-то органическое. Они отсылали к пейзажу Ксении Эндер, который так непредсказуемо трансформировался в декорацию нашей сегодняшней жизни.

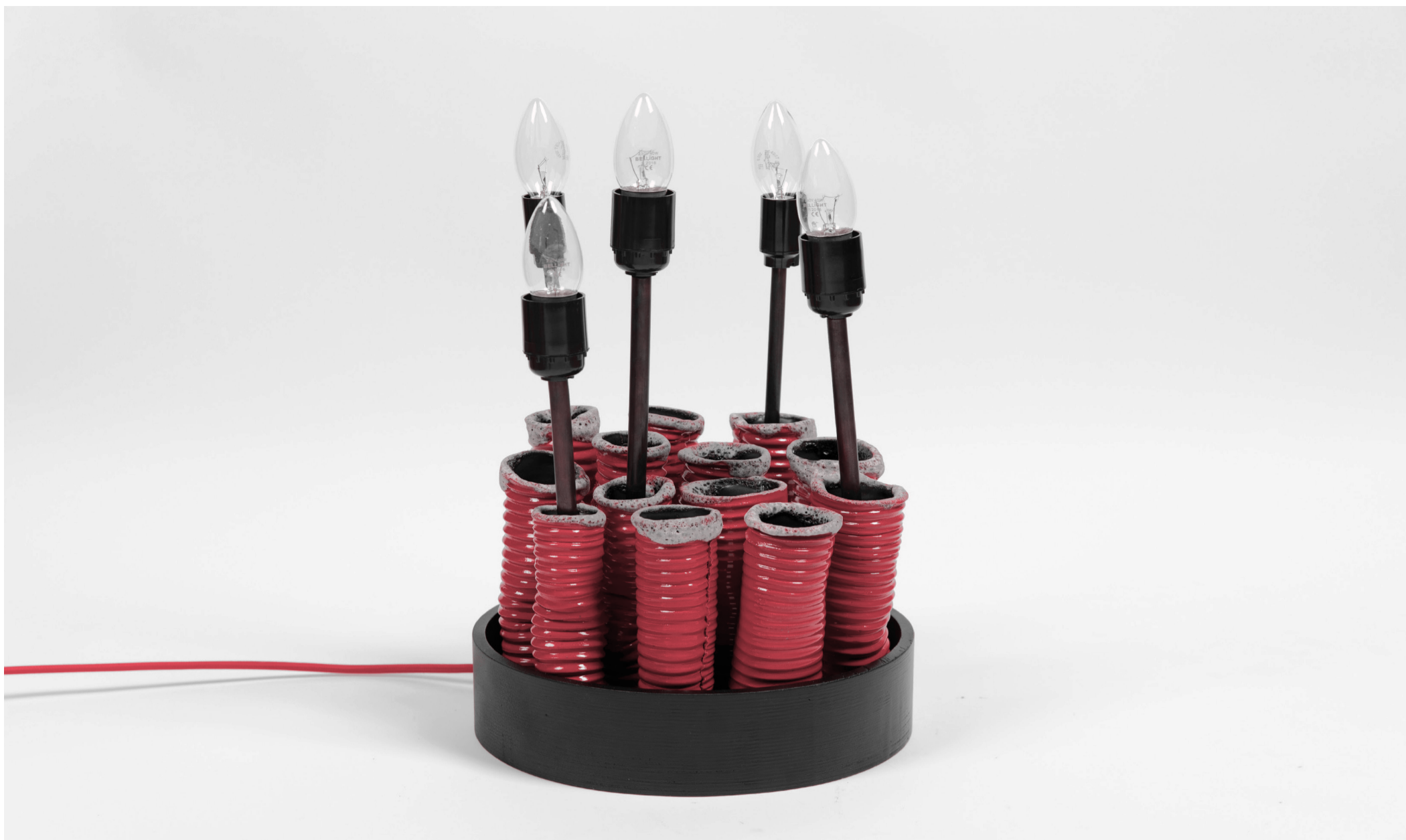
Каменную массу для «Маяков» я раскатывала с помощью рифленых скалок — их сделал для меня мастер столярной мастерской Кирилл Тюрин. Получившиеся пласти сворачивала в трубки.

После первого обжига они стали нежного телесного цвета. Затем я покрыла их ярко-красной глазурью и обожгла повторно. На основе каменной массы я изготовила специальный шамот, добавляя в состав шамотную крошку и оксид железа. Из него сделала основания для крепления трубок. Другие основания были выточены из дерева в столярной мастерской. Визуальной отсылкой к такой композиции — трубки и основание — как раз и были торчащие из земли пучки гофротруб, замеченные мною недалеко от «ГЭС-2».

К сожалению, мне не хватило времени, чтобы сделать подставку из ржавого металла с помощью сварочного аппарата, поэтому мы с мастером по керамике Натальей Цыганковой создавали эффект ржавой пены с помощью глазури. Это не единственный наш эксперимент: мы подбирали сложные цветовые оттенки, чтобы керамические изделия выглядели как живые, органические, природные. Долгий и многоступенчатый процесс работы в керамической мастерской завершился этапом «электрификации»: технический директор «Сводов» Дмитрий Поляков помог мне оснастить их проводами и превратить в светящиеся «маяки».

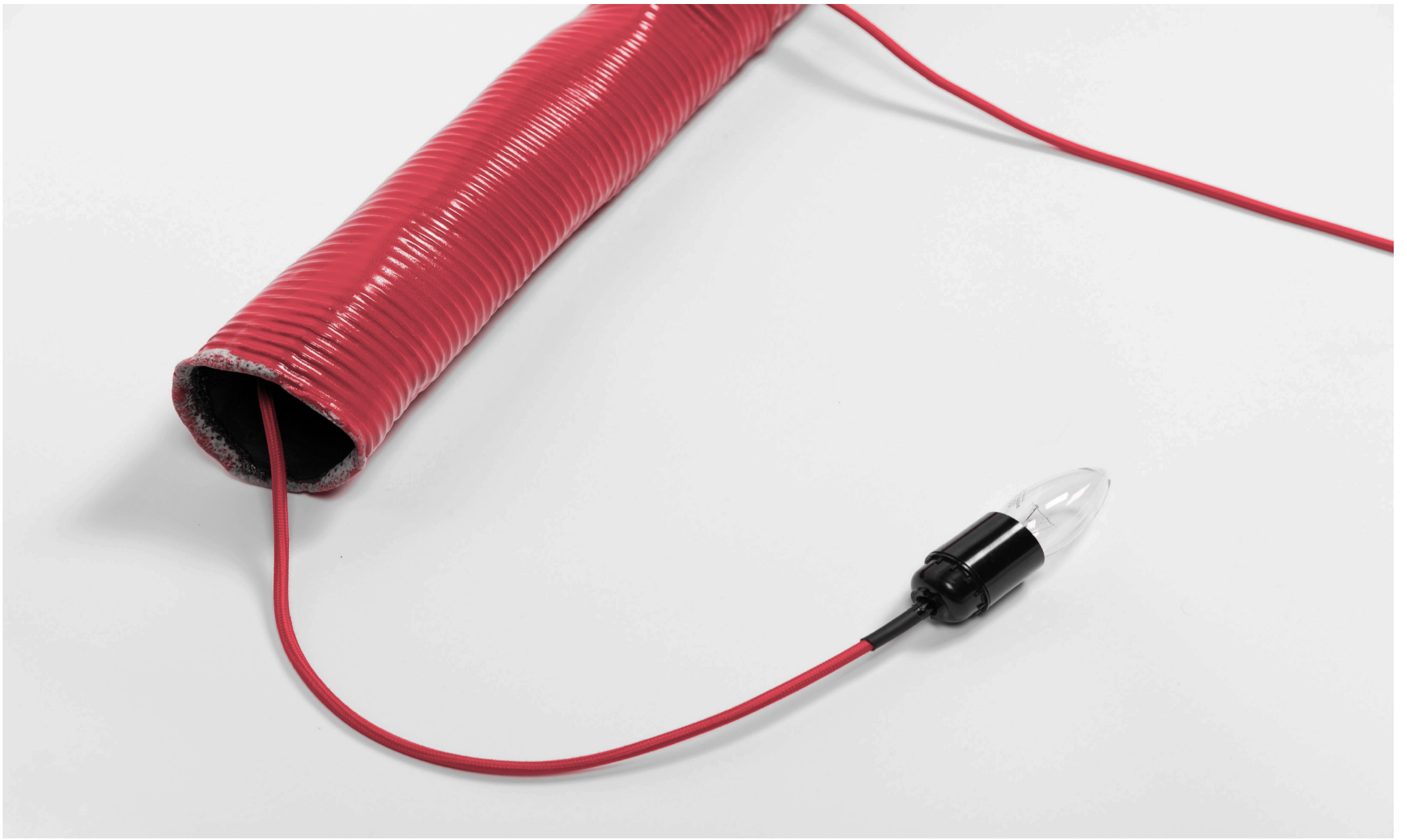


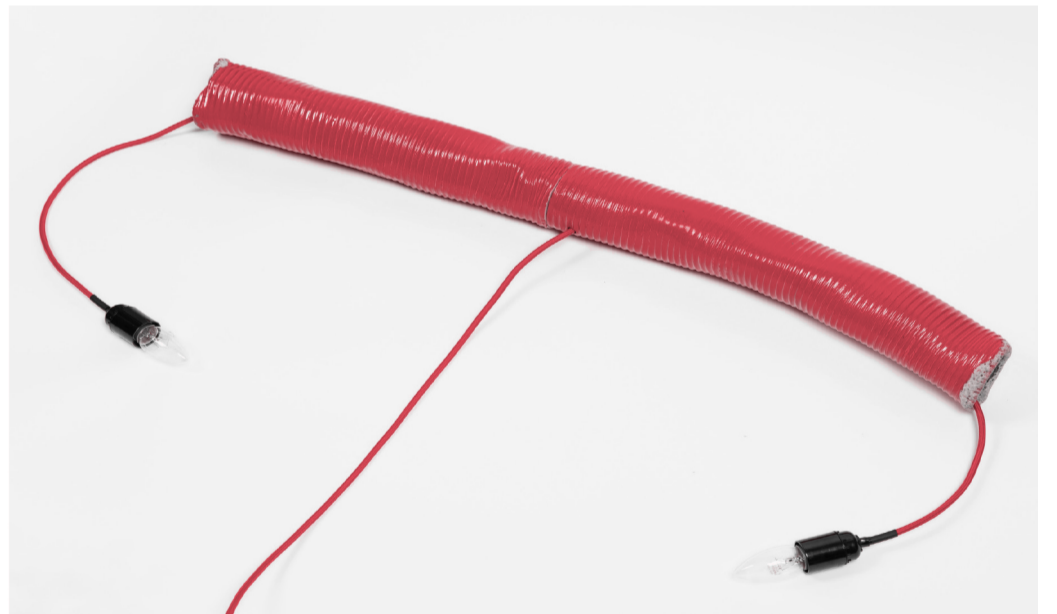
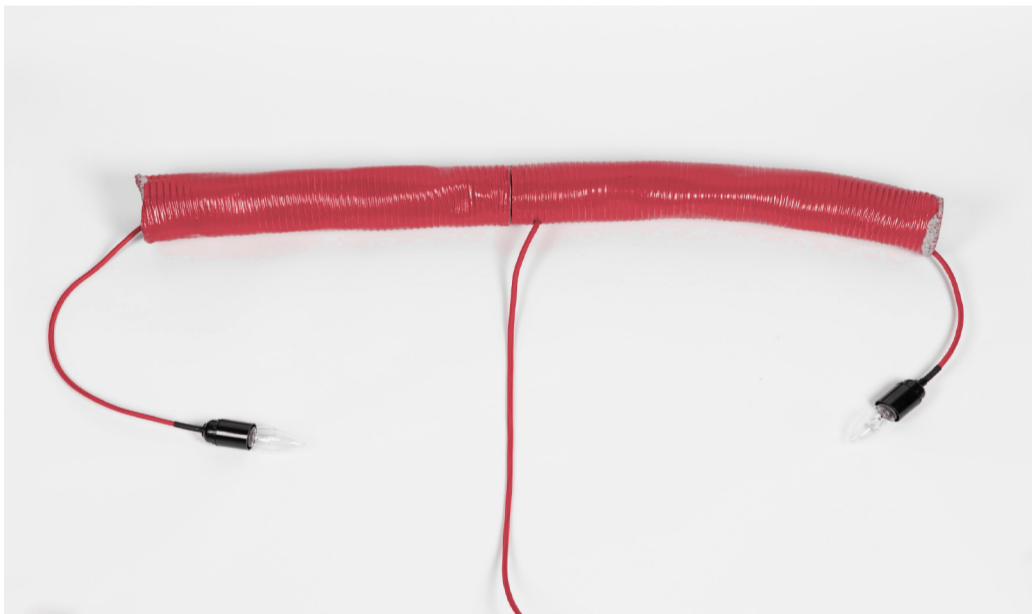












Керамика в «Сводах»

Ольга Дружинина — куратор Центра художественного производства «Своды».

В последние годы керамика становится одним из самых популярных и любимых художниками материалов. Мастерство керамики уже не воспринимается как традиционная технология, связанная в основном с декоративно-прикладным искусством и дизайном. Авторы, работающие в поле современного искусства, все чаще используют этот медиум при создании арт-объектов, включают изделия из керамики в инсталляции, используют их в перформативных практиках. Отдельное направление — технологические эксперименты: разработка новых материалов на основе глины, опыты с обжигами и покрытиями.

Керамических мастерских и коворкингов в Москве много, но все они, как правило, имеют дело только с одной технологией. В таких местах художники не могут заниматься сложными, включающими несколько медиумов проектами — они ограничены гончарным инструментарием. При этом мастерская «Сводов» интегрирована в общую инфраструктуру Центра художественного производства, где художники работают с совершенно разными материалами. Это дает авторам больше возможностей по сравнению с занятиями в существующей отдельно керамической студии. В «Сводах» можно работать над проектами на основе разных медиумов, не покидая пределов одного здания, или, подобно художнику Гоше Острцову, открыть для себя керамику как материал. Гоша включил в свой проект, над которым работал в ходе программы *Collab*, керамические

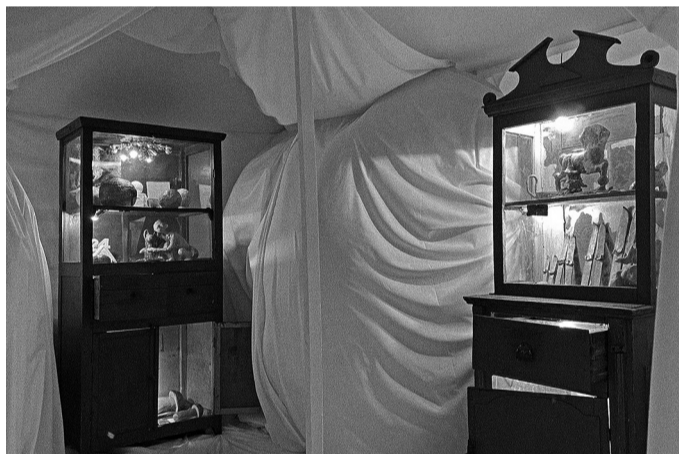
изделия, хотя первоначально не предполагал делать это. Еще один пример — Анна Комарова, участница третьего сезона *Collab*. Для инсталляции «Среда обитания» художница планировала напечатать на 3D-принтере фигурки птиц. Однако, попытавшись сделать это, поняла, что технология ее не устраивает и объекты лучше выполнить в керамике. В «Сводах» была возможность попробовать обе технологии и выбрать подходящую.

Еще одна особенность керамической мастерской «Сводов» — тщательный подбор оборудования. Его список был составлен на основе запросов художников и дизайнеров, для их определения мы провели несколько фокус-групп. В результате нам удалось обзавестись максимально полным набором станков и технических устройств. Они позволяют работать со всеми видами глины, с гипсом, лепить и гончарить, заниматься литьем фарфора. С помощью этих инструментов можно решать широкий спектр художественных задач: реализовывать проекты разного масштаба, от единичных объектов до крупных инсталляций, создавать новые материалы, экспериментировать с обжигом и покрытием. Для этого в мастерской есть покрасочная камера. Это небольшой ящик, в котором с помощью пульверизатора можно наносить покрытие на объект, — частицы краски вытягиваются в вентиляцию, и она наносится равномерно.

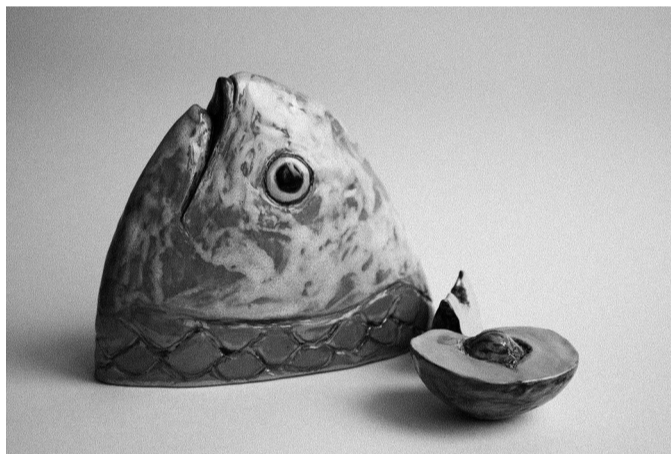
Большинство художников, которые приходят в керамическую мастерскую «Сводов», находят здесь технологические возможности, которых нет в других мастерских. Например, большая печь для обжига с горизонтальной загрузкой позволяет работать с объектами

высотой до 80 сантиметров, а ее максимальная температура в 1300 °C — обжигать мягкий фарфор. Сушильный шкаф из-за его высокой стоимости могут себе позволить далеко не все мастерские. При этом он существенно ускоряет процесс художественного производства. При комнатной температуре изделие сохнет приблизительно неделю, а в сушильном шкафу — всего несколько часов, после чего можно приступать к росписи и отправлять работу на обжиг. Это важно для многих авторов, особенно для участников Клуба друзей «Сводов», ведь они приходят в мастерскую всего на месяц.

Для реализации проекта наличие оборудования — условие необходимое, но недостаточное. При работе художники также нуждаются в консультации и помощи технического специалиста. В этом еще одна важная особенность керамической мастерской в «Сводах»: художник не остается один на один со сложным оборудованием и, возможно, не всегда хорошо знакомой ему технологией, он всегда может положиться на помощь мастера. В керамической мастерской это Наталья Цыганкова. Она отвечает на вопросы, связанные с выбором материала и технологии его обработки, помогает в работе с оборудованием, следит за процессом сушки и обжига. Наталья начала заниматься керамикой еще в художественной школе. Позднее, уже учась в Московском государственном художественно-промышленном университете имени С. Г. Строганова на программе «Дизайн текстиля» (в «Сводах» Наталья отвечает еще и за текстильную мастерскую), продолжала ходить на курсы, изучала гончарное дело, работала с фарфором.



Ирина Корина. Таяние. *XL Gallery*, Москва, 2023. Фото предоставлено *XL Gallery*



Екатерина Герасименко. Из серии «Химеры», 2023. Фото предоставлено автором



Анна Комарова. Проект «Среда обитания». Презентация проектов третьего сезона программы *Collab* Центра художественного производства «Своды», 2024. Фото: Аня Тодич

Ирина Корина
Программа «Клуб друзей „Сводов“»

В керамической мастерской Ирина Корина работала над объектами, ставшими основой инсталляции «Таяние». Для достижения необычных, сложных сочетаний цветов художница накладывала на изделия разные покрытия — глазури и люстровые краски, то есть органические лаки, содержащие специальные соединения металлов, которые придают изделию блеск, расписывала работы препаратом жидкого золота, смешивала несколько видов глины, проводила многочисленные обжиги. В результате технологических экспериментов керамические сугробы действительно выглядели подтаявшими и рыхлыми, а фигурки слоников — расплывающимися. Ирина Корина впервые работала с таким разнообразием материалов и технологий, поэтому ей потребовалась помощь: Наталья Цыганкова проконсультировала художницу для получения необходимого эффекта.

Выставка «Таяние» была представлена в *XL Gallery* весной 2023 года.

Еще один проект, над которым Ирина Корина работала в ходе программы «Клуб друзей „Сводов“», — вазон «Все хорошего!». Работа представляет собой оммаж советскому парковому зодчеству — похожие торжественно-роскошные вазоны некогда украшали многие общественные пространства. Время изменило их облик, и сейчас они, по мнению художницы, вызывают скорее чувство тоски. Ирина Корина находит в старении особую красоту. Она передает свои переживания, бережно формируя вазон в технике ручной лепки, накладывая друг на друга «слои» самого разного рода: коросту и следы голушиного помета, барочные

изображения фруктов и выпечки на внешней поверхности сосуда и яблочные огрызки — внутри. Чтобы поверхность произведения стала неровной, художница использовала шамотированную глину (в основную массу материала добавлялись кусочки обожженной и измельченной глины). Также ощущение оставленности и забывтости усиливает растрескавшаяся глазурь.

Работа «Все хорошего!» стала частью отчетной выставки «Своды 360°», которая прошла в октябре–ноябре 2023 года.

Екатерина Герасименко
Программа «Клуб друзей „Сводов“»

В керамической мастерской Екатерина Герасименко работала с двумя важными для своего творчества темами: фобиями и химерами. В своих работах художница искажает реальные формы живых существ — насекомых, птиц, рыб — и делает их преувеличенно большими, вносит изменения в привычный облик, тем самым фиксируя иллюзорные элементы действительности. По словам Екатерины, ей интересно исследовать возникновение еле уловимых тревожных образов, которые разрастаются в пространстве между реальным и фантастическим, постепенно подчиняя себе все вокруг. Один из объектов, «Шершень», был создан в технике ручной лепки, затем расписан ангобами — смесью жидкой глины (шликера) и пигмента, покрыт прозрачной глазурью и обожжен. В отличие от работы с глазурью роспись ангобами позволяет добиться более предсказуемых цветовых переходов и четких линий рисунка.

«Шершень» был представлен на отчетной выставке «Своды 360°», которая прошла в октябре–ноябре 2023 года.

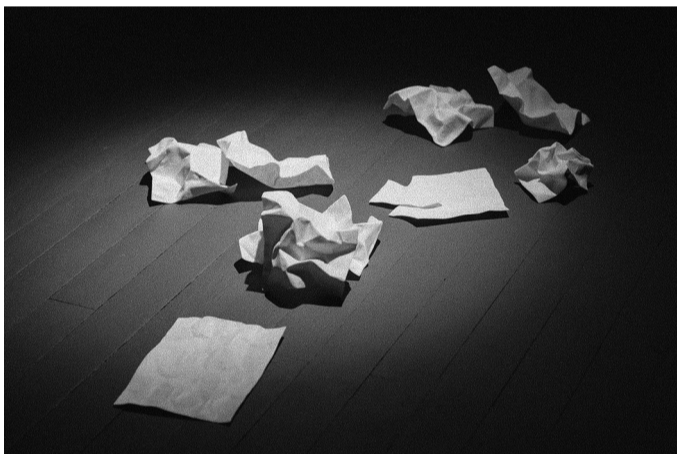
Идея серии «Химеры» пришла к Екатерине в резиденции в Айвалыке (Турция). Во время прогулок по городу художница обратила внимание на соседство современного декора фасадов отелей и сохранившихся с античных времен архитектурных элементов на старинных зданиях. Контакт нового и древнего, повседневности и вечности стал основой серии скульптур мифических персонажей, объединяющих в себе части разных животных. У названия проекта есть и еще одно значение. «Химеры» создавались совместно с художницей Зейнеп Белер, с которой Екатерина делила студию в резиденции. Авторы даже придумали для термина «химера» свое определение — два человека, живущие и творящие в тандеме.

Процесс работы над химерой с головой фламинго и телом льва был сложным. Части произведения изготавливались отдельно, были тонкостенными, а значит, хрупкими; для того чтобы при соединении головы и туловища избежать потери формы одной из частей или растрескивания в месте соединения, оказалось необходимо найти точку равновесия. Для этого Екатерина несколько раз «пересобираала» шею, меняя ее изгиб. Невозможно было бы воплотить химеру в жизнь без печи для обжига керамики, способной вмещать такие большие объекты — высотой почти 60 сантиметров.

Анна Комарова
Программа *Collab*

В проекте «Среда обитания» художница и сценарист Анна Комарова, участница третьего сезона программы *Collab*, совместила керамику и звук. Одна из трех инсталляций проекта представляет собой искусственный лес, в котором живут

Художник не остается один на один со сложным оборудованием и незнакомой технологией — он всегда может положиться на помощь мастера



Иванка Гарай. Проект «Внутреннее зрение». Выставка «Неустойчивое равновесие». Галерея *U Contemporary*, Москва, 2023. Фото предоставлено *Universal University*. Фото: Варя Гатаулина

«птицы без лиц» — полые керамические фигурки сов, дятлов, ворон и скворцов. Аня выполнила их в технике ручной лепки, а внутри разместила динамики. Доносятся из них не птичьи трели, а зачитываемые человеческим голосом правила поведения в различных ситуациях. В звуковом потоке противоречащих друг другу и доведенных до абсурда указаний зритель сбив с толку. Художнице было важно добиться максимально белого оттенка изделий, для чего она вместе с мастером очень внимательно выбирала материалы. Птицы были вылеплены из фаянсовой глины, покрыты ангобами — тонкими слоями сырой белой глины, а сверху на них была нанесена глазурь.

Иванка Гарай

Программа «Студенты в „Сводах“»

Иванка Гарай и Евгения Фомина в работе «Внутреннее зрение» объединяют керамику и саунд-арт. Проект посвящен эмоциональному интеллекту как средству связи между внешним миром и внутренними переживаниями человека. С помощью звука и визуального ряда авторы проводят зрителя сквозь разные стадии проживания эмоций: от осознания к выражению и наконец — освобождению. Разнообразие чувств выражают 40 фарфоровых фигур, созданных Иванкой. Они напоминают смятые листы бумаги: одни скомканы или разорваны в гневе или страхе; другие, напротив, аккуратно разглажены и словно парят в затемненном пространстве.

Фарфор — символ хрупкости и неустойчивости эмоционального состояния человека. Чтобы передать все нюансы и складки бумажного листа, художница использовала метод



Алла Мировская. Проект «Привет из Инты». Презентация проектов третьего сезона программы *ColLab* Центра художественного производства «Своды», 2024. Фото: Аня Тодич

литья, взяв в качестве исходного образца для снятия многосоставных гипсовых форм листы формата А4. Важно было сделать фигуры максимально тонкими — 2 миллиметра, чтобы акцентировать внимание на их легкости, близкой к невесомости.

Это особенно сложно в случае изломанных, раскрытых форм: есть риск появления трещин на сгибах во время сушки, сколов по краям, деформации при обжиге. Сушильный шкаф значительно ускорил работу. Гипсовая форма при отливке впитывает воду из шликера — фарфора или глины в жидком состоянии — и требует просушки для дальнейшего использования. Вне сушильного шкафа этот процесс занимает несколько дней, а в шкафу — всего несколько часов. Для обжига Иванка использовала печь с выдвижной горизонтальной платформой для загрузки: такая конструкция делает процесс переноса хрупких объектов безопасным.

Работа была выполнена в рамках совместного междисциплинарного проекта «Хрупкость» Центра художественного производства «Своды» и *Universal University* и показана на выставке «Неустойчивое равновесие» в галерее *U Contemporary* осенью 2023 года.

Алла Мировская

Программа *ColLab*

Еще один пример того, как керамика становится частью инсталляции, — проект фотографа и художницы Аллы Мировской «Привет из Инты!». Алла обращается к теме государственных репрессий. Созданная художницей в ходе программы *ColLab* тотальная инсталляция основана на собрании вещей, изготовленных заключенными Минерального лагеря в поселке Инта

Республики Коми в 1940–1950-х годах. Один из важнейших объектов инсталляции — керамическая модель водонапорной башни Инты, построенной в 1954 году по проекту архитектора Артура Тамвелиуса, заключенного ГУЛАГа, руками узников лагеря.

Художница предпочла 3D-печати керамику, поскольку особенное значение имели ручной способ создания модели и использование натуральных материалов. Для Аллы это был первый опыт работы в керамической мастерской, поэтому она не могла обойтись без мастера Натальи: та помогла выбрать материал, рассказала об особенностях его «поведения» после обжига, научила пользоваться инструментами, показала, как раскатывать глину, лепить, делать стыки между отдельными деталями. Для модели был взят черный шамот — он позволил добиться эффекта грубой поверхности, имитировать кирпичную кладку, напоминающую средневековый донжон.

Работа над башней была очень сложной из-за ее многосоставности и габаритов: высота изделия более 75 сантиметров, а вес в сыром виде составил около 40 килограммов. Изделие состояло из четырех частей, для правильной стыковки которых с учетом усадки глины при обжиге был необходим конструктивный расчет. Алла с Натальей сделали чертеж, учитывая высоту, толщину стенок, наличие необходимых упоров и распределение веса.

В шпиль башни Артура Тамвелиуса была вложена «капсула времени» с перечнем участников строительства. В память о тех, для кого башня стала единственным надгробным памятником, художница поместила в шпиль модели собственную «капсулу времени», которую нужно будет открыть в 2054 году.

Анастасия Любич

Почему художники выбирают керамику как медиум?

Анастасия Любич — художник-керамист, куратор выставок.

Керамика стала одним из первых видов ремесла, основанных не просто на использовании природного сырья, но и на обнаружении его новых свойств. Первые керамисты не только лепили посуду, но и клали ее в костер, делая твердой и водонепроницаемой.

Впоследствии за керамикой надолго закрепилась строго функциональная роль. За долгую историю материальной культуры этот универсальный и разнообразный материал благодаря своим уникальным свойствам проник во многие сферы жизни — от строительства до религии. Керамика была прикладным ремеслом, подчиненным запросам потребителя. Ярче всего это проявлялось в ее использовании для имитации других материалов. Например, появление селадона в Китае было обусловлено желанием имитировать более дорогой и сложный в обработке нефрит, роспись изделий из красной глины по белой эмали в Европе — попыткой подражания китайскому фарфору, а декорирование керамики люстровыми красками, придающими изделию цветной металлический блеск, появилось в мусульманских странах из-за религиозных запретов на использование посуды из драгоценных металлов. Все это, с одной стороны, сводило собственно декоративные свойства материала к минимуму, а с другой — помогало глубже изучить его возможности.

Внимание к керамике как к самостоятельному художественному материалу в России стало заметным только к середине XX века. «На современном этапе, когда керамика уже осмыслена как самоценный художественный материал, все чаще ее уникальные свойства используются художниками как источники пластической выразительности»¹.

Широкий спектр выразительных свойств керамики базируется на природном происхождении глины. За счет разнообразия сырья

[1] *Медведева А. Е.* Тектонические принципы пластической выразительности объектов современной художественной керамики // От ремесла к искусству. Керамика: технология, декор, стиль. Тезисы докладов Международной научно-практической конференции 22–25 мая 2018 года, Санкт-Петербург / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица»; науч. ред. Т. В. Горбунова, И. В. Палагута, Е. Г. Старкова, С. Е. Сухарев. СПб.: СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, 2018. С. 129–130.

и технологий его обработки существует множество глиняных масс, отличающихся друг от друга по многим параметрам — от цвета до степени пластичности. Так как же свойства керамики помогают художнику решить его творческие задачи?

Во-первых, разные виды глиняных масс обладают разными утилитарными свойствами: одни морозоустойчивы, за счет чего из них можно создавать уличные объекты, другие — светопроницаемы, третьи можно спекать почти в монолит, и почти все они способны не пропускать воду и выдерживать тактильные контакты без потери качества. Например, из шамотных масс можно создавать уличные изразцы для украшения зданий, а из фарфора — уникальные светильники в технике литофании, принцип которой построен на разной светопрозрачности черепка.

Кроме того, натуральный материал стабилен в долгосрочной перспективе и эстетичен в своем старении: изделия из глины мало подвержены влиянию окружающей среды и могут сохраняться в течение столетий. Работая с глиной, художник имеет возможность создать объект, практически неуязвимый для времени.

Во-вторых, разнообразие масс открывает для художников множество возможностей использования декоративных свойств и пластических качеств: нюансы цвета, богатство фактур и текстур, контрасты матовой и блестящей поверхностей. Контакт с материалами природного происхождения дарит уникальный чувственный опыт, отличающийся от опыта взаимодействия с искусственно синтезированным сырьем. Зрительно и тактильно натуральные материалы демонстрируют выразительное богатство, которое невозможно симитировать. В современном мире, полном копий, художники предпочитают подчеркивать натуральность произведений, и это значительно повышает их ценность как в образном, так и в материальном контексте.

В-третьих, благодаря внушительной истории керамики практически каждый материал сопровождается стойкие ассоциации. Шамотные массы — нечто архаичное, древнее и грубое; красная глина — традиционное и народное, фарфор связывают с представлениями об изысканности, утонченности, аристократичности². Сегодня творцы не ограничены в выборе материала и могут использовать стереотипы в своем творчестве: играть на контрастах или усилить

[2] *Крюкова И. А.* Стилистические особенности современной советской керамики // Искусство керамики: сб. статей / под ред. Н. Матвеевой. М.: Советский художник, 1970. С. 56–79.

образы. Например, можно выполнить посуду для чайной церемонии из грубого шамота или огромные иконостасы из тонкого и хрупкого фарфора.

В-четвертых, в силу относительной легкости пластической обработки существует множество технологий работы с материалом, от 3D-печати до лепки из цельного куска. Каждая из них обладает собственным пластическим языком и декоративными свойствами. При этом технологические решения в керамике часто оказываются эстетичными сами по себе. При ручной лепке следы пальцев, асимметрия формы, неровный край могут становиться полноценными средствами выразительности. Видимые швы от гипсовых форм в шликерном литье тоже могут использоваться как художественные приемы, хотя обычно их принято срезать специальным инструментом — циклей, добиваясь максимальной ровности стенок. Такие «несовершенства» могут визуальным образом обогатить предмет, рассказывая историю его происхождения или становясь частью художественной концепции.

В-пятых, технология производства керамики открыта экспериментам. Даже небольшое изменение привычных сочетаний материалов, смена алгоритма работы на каком-либо из этапов или нарушение пропорций компонентов в составе глазури могут дать новый результат. Например, самокопанную «дикую» глину можно использовать не как пластический материал, а как составляющую глазури, что может дать интересные эффекты потеков, похожие на капли дождя на стекле.

Отдельно стоит сказать о таком технологическом этапе, как обжиг. Это завершающий этап в изготовлении любого керамического изделия. Именно в это время происходит финальная трансформация веществ. Обжиги бывают разных видов. Некоторые из них становятся полноценными художественными инструментами как с точки зрения физического результата, так и в силу зрелищности.

К «обжигам-перформансам» относятся дровяной обжиг высокого огня, различные раку-обжиги, пит-фаэринг, обвар, огненная скульптура. Все они добавляют работе уникальные черты, привносят в процесс создания произведения долю шоу и эксперимента из-за работы с открытым огнем и природным топливом. Именно это делает невозможным одинаково воспроизводить их из раза в раз. Результат таких обжигов — это всегда сюрприз³.

[3] *Леонов Е. Ю.* Керамика. Дровяной и восстановительный обжиг: учебно-методическое пособие. М.: Художественно-гуманитарный колледж, 2019. 121 с.



Керамическая мастерская Центра художественного производства «Своды». Фото: Даниил Анненков

Дровяной обжиг — один из самых долгих и сложных, он может длиться от 12 часов до нескольких дней в зависимости от размера печи. Во время такого обжига температура может достигать 1300 °С и выше. Обычно таким обжигом занимается целая команда керамистов, которые посменно круглые сутки топят печь дровами. Изделия в печи напрямую взаимодействуют с пламенем и древесной золой, которая при высоких температурах плавится и создает на работах неповторимое, уникальное покрытие. Керамику, обожженную в дровяной печи, невозможно спутать ни с какой другой: работы дровяного обжига отличает благородная палитра природных оттенков и фактур, от песочно-оранжевых до нежно-розовых. Многие керамисты, участвующие в дровяных обжигах, не покрывают свои работы глазурью, чтобы ярче проявить зольные эффекты. Сам процесс топки, как правило, — закрытое мероприятие, но разгрузка дровяной печи почти всегда становится праздником с мини-выставкой. К печи приглашаются зрители, чтобы посмотреть результаты творчества художника, материала и живого огня, а также пообщаться с авторами работ.

В процессах раку, обвара и пит-фаэринга тоже присутствуют элементы шоу, которые вместе с тем выступают основой технологии для получения уникальных художественных эффектов. Принцип этих обжигов основан на взаимодействии раскаленного черепка и какой-либо легковоспламеняемой субстанции. В электрических печах с окислительной средой почти невозможно получить подобные эффекты, их можно только имитировать.

Самые эффектные моменты раку-обжигов — это извлечение горячих предметов из печи и помещение их в органическую среду, чаще всего в древесные опилки, которые в тот же момент начинают гореть, а затем тлеть. Результат можно увидеть практически сразу после остывания предмета, которое происходит относительно быстро, и это также стоит воспринимать как представление: обожженные предметы достают из опилок и очищают от копоти и сажи, открывая удивительной красоты металлизированные переливы глазурей и серебристого черненого черепка.

Пит-фаэринг иначе называют ямным обжигом. Во время пит-фаэринга работы помещают

в яму, над которой примерно на пять часов поддерживают костер. Этот эффектный этап напоминает шаманское действо. В финале яму вместе с горящими углями и работами, которые за время обжига полностью погружаются в прогоревшие дрова, герметично закрывают до полного остывания, которое длится до нескольких часов.

Уникальные эффекты обжига раку и пит-фаэринга получаются благодаря созданию восстановительной среды с дефицитом кислорода. В таком случае происходит редукция — превращение оксидов металлов, входящих в состав глазурей и глин, в металлы.

В обваре раскаленный предмет окунают в «болтушку» — жидкость с частицами органики, которые моментально привариваются к стенкам горячего предмета, создавая уникальные узоры и сохраняя при этом фактуру глины. Разные составы болтушек дают множество вариантов обварных узоров: например, водный раствор с кашей или мукой, прокисшие молочные продукты, огуречный рассол, грибной отвар.

Обжиг огненной скульптуры можно назвать самым зрелищным из всего вышеперечисленного. Огненная скульптура — это высокий объект из керамики, часто состоящий из нескольких частей, который лепится без дна и верха, устанавливается на подтопок из кирпича и обжигается дровами или газом на улице в специальном кофре из каолиновой ваты для сохранения тепла. Родоначальники этой технологии — индийский керамист Вали Хавес и датская художница Нина Хоул. Хавес работал как технолог, изучая способы избежать зависимости от электросетей и получить возможность лепить и обжигать керамику где угодно, а Хоул — как художник. Она стремилась вывести свою творческую практику за рамки традиций и условностей, включив в работу элементы перформанса. В огненной скульптуре наиболее зрелищный момент — раскрытие кофра на пике температуры, когда раскаленная глина светится изнутри.

Однако стоит отметить, что в момент снятия кофра температура скульптуры резко падает, что может привести к трещинам: по сути, открытие кофра противоречит технологии керамики, скульптуру открывают исключительно для достижения вау-эффекта. Но именно из-за зрелищности обжиг огненной скульптуры часто включают в программу творческих фестивалей⁴.

[5] Крамаренко Л. Г. Художник, материал, форма. Отечественное декоративное искусство XX — начала XIX века: учебно-методическое пособие. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2009. 220 с., ил., цв. вклейка.

Сам процесс лепки скульптуры — это, как правило, акция, в которой участвуют несколько художников. При желании к созданию объекта можно подключать не только профессиональных керамистов, но и обычных зрителей. Если рассматривать такое действо в контексте перформанса, то главным его смыслом становится не столько итоговый объект, сколько совместный акт творческого созидания. В некоторых случаях художники и вовсе отказываются от обжига и делают акцент на непосредственном взаимодействии зрителя с материалом.

Пример такого перформанса — работа Марии Безуглой *Leaves of Grass*, созданная на выставке «Искусство под снос» в здании НИИ «Фазотрон» в Москве в 2021 году. В здании завода, готовящемся к сносу, Мария создала высокую скульптуру из глины, в которую были замешаны семена травы. На протяжении нескольких дней зрители и волонтеры поливали скульптуру водой, как бы оживляя ее, а семена прорастали, постепенно разрушая произведение. Свойства материала помогли лучше раскрыть центральную идею — рождение чего-то нового всегда сопровождается разрушением старого. Так и необожженная глина может быть переработана почти бесконечное количество раз.

Еще один пример работы с темой разрушения — знаменитая инсталляция китайского художника Ай Вэйвэя «Семена подсолнечника», показанная в лондонской галерее современного искусства *Tate Modern* в 2010 году. На полу в Турбинном зале были разложены 100 миллионов фарфоровых семечек, слепленных и расписанных вручную китайскими художниками. Зрители могли ходить по ним, лежать, сидеть, тем самым уничтожая миллионы уникальных объектов. Смысл этой инсталляции помогает раскрыть именно фарфор — хрупкий, дорогой, трудный в производстве, ценный для культуры Китая материал. А «хождение по фарфору» запускает сложную цепочку ассоциаций: проблема низкой ценности ручного труда в стране, роль личности в обществе, сам народ Китая и его место в мировой экономике.

Современная керамика прошла долгий путь от элемента оформления бытовой среды к художественному материалу с собственным характером, превратившись из народного ремесла в пластическое искусство⁵. Совокупность уникальных физических свойств, культурной ценности и эмоциональных ассоциаций делает керамику практически универсальным художественным медиумом.

[4] Дудина А. А. К вопросу об экспонировании «керамического перформанса» в контексте современных практик показа и репрезентации искусства перформанса // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова / Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова. 2023. № 2. Часть 2. С. 57–70.

Порфир. Художественное исследование керамической технологии

Ирина Сафонова — философ, *phygital*-художница, участница арт-группы *EVPRAXIS*.
Евдокия Дергилёва — мультимедиа-художница, дизайнер, участница арт-группы *EVPRAXIS*.
Антон Сидько — исследователь, художник.

Порфир — это новый керамический материал на базе фарфора и способ формования керамики, изобретенный нашей командой. Мы исследовали его в Центре художественного производства «Своды» в ходе программы *CoILab* в 2023 году. Название «порфир» — авторский акроним, образованный от англ. *porcelain fiberglass reinforced* — «фарфор, армированный стекловолокном». Такое название точно отражает суть технологии. Она позволяет создавать сверхтонкие керамические изделия.

Целью проекта было проработать технологию и применить ее в арт-керамике. Все участники нашей группы — художники-керамисты, при этом у всех нас разные профессиональные бэкграунды: естественно-научный, дизайнерский, философский. И хотя мы не ставили задачу анализировать порфир через призмы своих специальностей, это все равно произошло в ходе исследования, что задало работе мультидисциплинарную оптику.

Расскажем о проекте подробнее.

Технология

Керамика — одна из древнейших хроник культуры. Уже по меньшей мере 25 000 лет она отражает художественные стили, социальные структуры и технологические достижения человечества. С развитием технологий и углублением разделения труда в керамике появлялись новые методы формования изделий: уникальные формы ручной лепки; тела вращения, сделанные на гончарном круге; идентичные копии, изготовленные по формам; сборка из пластов.

Если говорить о влиянии технологий на визуальный облик керамики последних десятилетий, в первую очередь на ум приходит 3D-печать керамики с помощью экструзионного принтера, которая, по сути, представляет собой роботизированную жгутовую лепку. Этот метод выделяется характерным слоистым паттерном изделий и возможностями создания сложных профилей предметов. С помощью 3D-печати также можно изготавливать формы для литья шликера. Еще одна технологическая тенденция, которая влияет на вид современной керамики, — использование стандартизированных керамических масс с функциональными и декоративными присадками: керамической крошкой, слюдой, пигментом и т.д. Такие массы могут включать армирующие волокна целлюлозы или шерсти. Армированные составы удобны для лепки и устойчивы к образованию трещин при сушке. Добавление в глину подготовленного материала улучшает ее свойства и позволяет добиться большей свободы при выборе размера изделия и толщины его стенки. Эта практика доходит до пропитки текстиля или губчатого полимерного каркаса шликером с последующим обжигом.

В своем исследовании мы решили развить метод соединения волокнистого материала и керамики. При этом мы отказались от выгорающих волокон и каркасов в пользу стекловолокна. До сих пор оно рассматривалось как технический материал и огнестойкое покрытие. Наше исследование показало, что применение стекловолокна в керамике открывает дорогу новым декоративным приемам и, более того, принципиально новому методу создания художественных изделий — композитной формовке. Этот метод, названный нами порфиром, заключается в соединении заготовок из листового стекловолокна с помощью шликера по типу слоеного пирога. В результате получается слоистая структура, из которой формируется изделие.

Композитная технология, широко распространенная только в XX веке, позволяет сочетать свойства каркаса из волокон, обеспечивающих жесткость структуры, и матрицы, которой в случае порфира выступает керамическая масса, вмещающая волокна каркаса. Применительно к керамике, армированной стекловолокном, это означает возможность создавать сверхтонкие — от 1 мм — формы больших размеров за счет поддержки прочными волокнами неорганического текстиля. Такие формы невозможно получить при ручной лепке или при изготовлении на гончарном круге и крайне затруднительно — с помощью литья. После обжига черепок набирает прочность за счет спекания керамических частиц, а стеклянные волокна входят в остеклованную фазу керамического изделия.

Новый метод не требует дополнительных механизмов и громоздких гипсовых форм, а часть трудозатрат перекладывается на стекловолоконные производства. При этом раскройку листов можно выполнять с помощью ЧПУ-станка для резки, что мы и делали в «Сводах». Это существенно облегчило нашу работу с порфиром и стало инновацией: до сих пор лазерный станок для резки в керамике использовался только опосредованно, например, для подготовки трафаретов или штампов.

Исследование

Проект по исследованию порфира уникален тем, что открытие нового материала не в науке или дизайне, а в искусстве — редкость. Нашей задачей было обнаружить и изучить новые визуальные возможности, которые порфир способен дать керамике. Это означает, что мы собирались сделать — и сделали — серию арт-объектов, в которых художественный образ или часть образа строятся на свойствах порфира, отличающих его от традиционной керамики. В начале проекта мы думали, что такими свойствами станут прозрачность, тонкость и легкость, но предполагали, что обнаружатся и другие.

У нас не было цели создать конкретные объекты, а значит, не было и сковывающей ответственности. Благодаря этому в ходе работы мы действовали максимально свободно, часто спонтанно. Это не мешало нам параллельно планировать, делать расчеты, визуальные

исследования, проектировать эскизы, выкройки, кропотливо фиксировать результаты. Наверное, можно сказать, что нам удалось сочетать строгий и творческий подходы.

Мы заранее наметили реперные точки исследования, которые разделили его на три условных этапа: поиск, масштабирование, усложнение. Два первых этапа были посвящены технологическим изысканиям, а третий — концептуальному творчеству.

На первом этапе все идеи по работе с порфиром мы проверяли на небольших заготовках. Мяли их, прорезали, скручивали, сгибали, соединяли разными способами. В зависимости от результатов корректировали состав порфира, делая его более прочным, и наоборот. Таким образом мы изучили усадку порфира, пластичность, деформацию при обжиге, прозрачность, прочность и другие особенности. А также первично определили приемы, подходящие для работы с материалом. Действуя свободно, мы не только отсеяли некоторые нерабочие идеи — например, поняли, что из порфира не получается скручивать ленты, — но и нашли массу удачных. Некоторые из них обнаружились в практиках работы с другими материалами: бумагой, тканью и деревом.

Второй этап тоже предполагал эксперименты, но в большем масштабе. Мы развивали заинтересовавшие нас техники, создавая составные объекты на базе полученного опыта. Так, если в начале проекта мы делали отдельно стоящие цилиндры разных размеров и толщины, то теперь на основе того же приема выстроили крупную цельную конструкцию из двадцати цилиндров — объект «Вес».

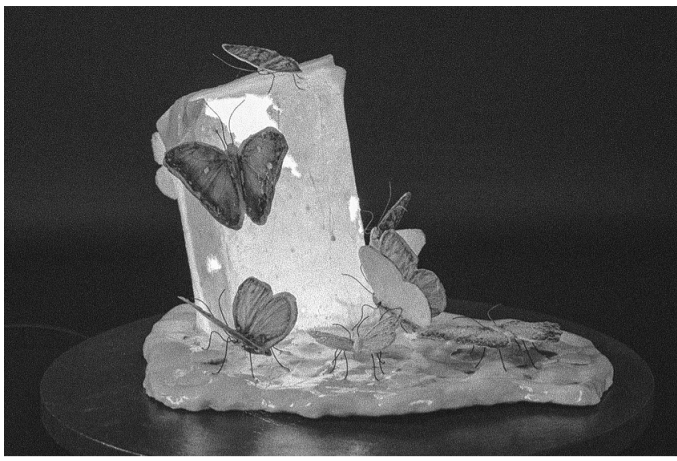
Третий этап начался, когда мы достаточно освоили порфир, чтобы применять его контролируемо для воплощения концептуальных образов. В них мы чаще всего сочетали порфир с другими материалами, в том числе — глиной разных видов.

Техники

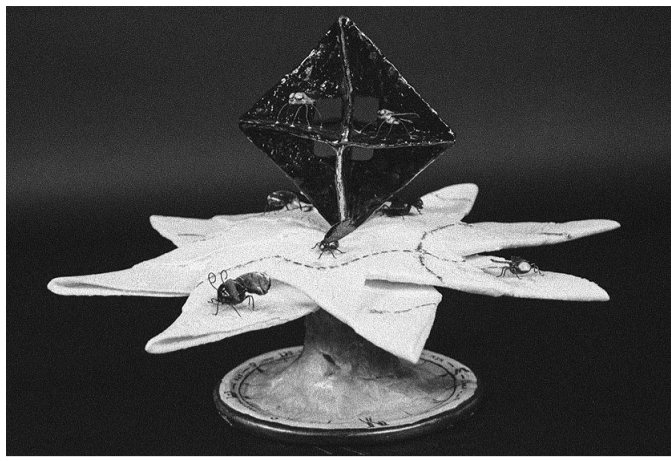
Порфир тонкий и пластичный. До обжига он наподобие плотной влажной бумаги, поэтому в момент формовки изделия работа с материалом подобна работе с бумажным листом, а в некоторых случаях — с тканью. Выделим конкретные приемы и техники, которые нам удалось обнаружить и опробовать в ходе исследования.

Свертывание

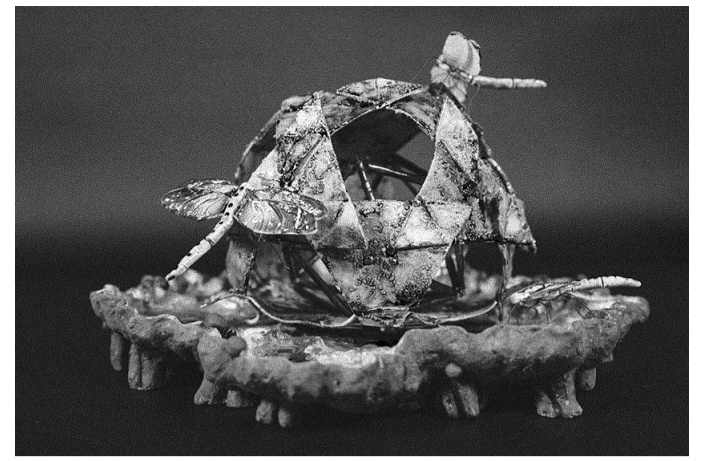
Самое простое и естественное, что можно делать с порфиром, — сворачивать. С этого мы и начали. Мы создали ряд цилиндров и многогранников (кубы, пирамиды) разных размеров и с разным количеством слоев, чтобы найти минимальную толщину стенок, при которой изделие не разрушается и сохраняет форму после обжига. Например, объект «Слои» — это пять цилиндров, в каждом из которых на один слой материала больше по сравнению с предыдущим. Выстроенные в ряд, цилиндры наглядно показывают, как уменьшается деформация изделия по мере увеличения количества слоев.



Ирина Сафонова, Евдокия Дергилёва, Антон Сидько. Тетрапак. RIP. Работа произведена в ходе программы ColLab Центра художественного производства «Своды», 2023. Фото: Аня Тодич



Ирина Сафонова, Евдокия Дергилёва, Антон Сидько. Воздух. Из серии «Формы жизни». Работа произведена в ходе программы ColLab Центра художественного производства «Своды», 2023. Фото: Аня Тодич



Ирина Сафонова, Евдокия Дергилёва, Антон Сидько. Вода. Из серии «Формы жизни». Работа произведена в ходе программы ColLab Центра художественного производства «Своды», 2023. Фото: Аня Тодич

С помощью этой техники из порфира можно создавать очень тонкие (от 1 мм), при этом крупные (50 см в высоту и более) объекты цилиндрической формы вроде плафонов для ламп.

Складывание, оригами

Порфир оказался достаточно пластичным даже для того, чтобы складывать из него оригами, — с обычными керамическими массами сделать это невозможно. Фигурки и сосуды из порфира, сделанные в такой технике, почти не деформируются при обжиге за счет ребер жесткости и в готовом виде похожи на бумажные. Керамическое оригами — перспективное направление для художественных поисков в силу многообразия возможных форм и еще потому, что потенциально размер изделия ограничивается только размером печи.

Кроме оригами, для порфира подходят некоторые техники работы с тканью, например складывание в «гармошку». Этот прием позволяет создавать сборчатые конструкции, похожие на текстильные складки. В этой технике выполнена часть объекта-карусели «Русская нирвана».

Конструктор: сборка из плоских деталей

Небольшие элементы из необожженного порфира хорошо держат форму. Мы использовали это свойство, чтобы создавать сложные объемные объекты, собирая их из множества деталей наподобие конструктора. Очень помогла лазерная резка: с ней можно изготавливать «запчасти» намного быстрее и точнее, нежели вручную. Например, объект «Тор» в технике слайс-форм включает 24 полумесяца с прорезями. Его сборка заняла у нас 3 дня. Чтобы сделать такой предмет без помощи станка, потребовались бы недели.

С помощью техники конструктора художники и дизайнеры могут создавать необычные для керамики, тонкие и абстрактные керамические конструкции. С использованием традиционных методов формовки это невозможно, поскольку детали для конструктора пришлось бы изготавливать, например, отливкой, при этом они в любом случае не могли бы получиться настолько тонкими и устойчивыми, как из порфира. Поле для экспериментов в этой технике очень широко за счет вариаций форм деталей для сборки.

Конструктор: сборка из объемных модулей

Технику конструктора можно развить, если в качестве элементов для сборки использовать не простые плоские фигуры, а готовые объемные модули. Таким образом можно создавать, например, модульное оригами — объекты типа кусудам и звезд, включающие несколько элементов, каждый из которых изготовлен в технике оригами. Можно делать и еще более сложные макро-структуры. Например, с помощью модульной

техники мы создали инсталляцию «Онтологический конструктор», в которой элементами для сборки выступали платоновы тела и другие затейливые конструкции.

Резка

Благодаря тонкости и пластичности порфира из него можно создавать резные элементы. Это могут быть тонкие фигурные детали, вырезанные из стекловолнока до того, как оно было соединено с фарфором. Их можно вырезать как ножницами, так и с помощью лазера, если нужны точные формы с высокой детализацией. Например, ножницами мы вырезали выкройки для крыльев бабочек, с использованием лазера — фрактальные снежинки Коха.

В некоторых случаях можно резать не стекловолнока, а готовый лист порфира. Таким способом мы делали, например, конструктивистские елки — ножницами вырезали из порфира детали для них. С помощью этой техники также можно делать барельефы, прорезая и отгибая определенные части листа материала.

Аппликация

Порфиром можно декорировать объекты, сделанные из других материалов. Например, мы использовали полосы и резные узоры из порфира для украшения крышки «Небереста» и основания объекта «Русская нирвана», сделанных на гончарном круге. Работы, в которых порфир соединен с традиционными способами формовки, мы называли химерами. В подобных сочетаниях порфир работает на контрасте: на первый план выходят его легкость, прозрачность, хрупкость, противопоставленные зачастую тяжести традиционной керамики. Игра материалов дает возможности для создания художественных образов, основанных на антитезе.

Подсвечивание. Изображения, проявляющиеся при подсветке

Благодаря прозрачности порфира работы из него хорошо смотрятся с подсветкой, свет раскрывает суть материала. Поэтому большая часть работ, которые мы выполнили, предусматривает подсвечивание изнутри. Это также можно использовать, чтобы создавать изделия со «скрытым» декором. Например, можно нанести изображения на один из внутренних слоев изделия, и они будут отчетливо видны только на просвет. Также можно играть со встраиванием изображений на разные слои и их наложением друг на друга: каждый новый слойкратно уменьшает прозрачность черепка.

Деформация при обжиге

Порфир необычно деформируется при обжиге. В зависимости от количества слоев стекловолнока и размера пласта степень деформации варьируется, что можно использовать как художественный прием. Например, так мы создали

объект «Почка»: изначально вертикальная, после обжига форма превратилась в обволакивающую опавшую.

Перечисленные техники работы с порфиром могут успешно применяться в современной художественной керамике. С их помощью можно создавать невесомые, прозрачные, парящие, светящиеся объекты. Это и есть та самая уникальная визуальность, которая соответствует порфиру как новому методу формовки. Она, как и сама технология, вполне отвечает духу времени с его картинами будущего, где материальные вещи становятся все легче, тоньше, бестелеснее.

Репрезентация

В ходе исследования мы создали около тридцати объектов из порфира. Все они тем или иным образом раскрывают и иллюстрируют свойства материала. При этом многие работы не исключительно иллюстративны — они также имеют художественную и смысловую нагрузку как предметы современного искусства. Поэтому мы решили представить результаты исследования через художественную экспозицию, которая сама была бы организована как эстетическое сообщение.

Найти подходящую концепцию для подобной выставки оказалось нелегко. Требовалось, чтобы она, с одной стороны, раскрывала исследование и материал, а с другой — каким-то образом объединяла смысловые посылы, заложенные в концептуальные объекты. Выбрать что-то одно означало бы сузить горизонт проекта. К счастью, нам удалось найти решение. Им оказалась игра.

Игра — это свободный неутилитарный акт, ценный сам по себе. Он также создает: в игре генерируются новые сценарии реальности. Все это роднит игру с творчеством и особенно — с художественной практикой. И поскольку она была ключевым элементом нашего исследования, став одновременно и целью, и методом, и результатом, мы представили исследование как поле игр и выразили это в экспозиции. Она делилась на зоны, символизирующие различные виды игр, в которые играют люди и которые усложняются по мере взросления человека и развития цивилизации в целом. Это соотносится с тем, как совершенствуются технологии, и тем, как в нашем проекте от примитивных куличиков из порфира мы переходили ко все более сложным формам и образам.

Наш проект по изучению порфира показал, что высокая технологичность нового метода формовки открывает горизонты новой визуальности для работающих с керамикой художников и дизайнеров. Когда мы запатентуем технологию — а заявка уже подана, доступ к ней можно будет получить по лицензии или на профильных мастер-классах.

Надеемся, что наш опыт также будет полезен для авторов новых художественных исследований — в первую очередь тех, кто занимается изучением материалов, техник и способов репрезентации подобных проектов.

Керамическая мастерская в усадьбе Абрамцево: искусство огня и глины

Оксана Лопатина — искусствовед, научный сотрудник отдела искусства старых мастеров Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, хранитель коллекции стекла и керамики. Автор работ по истории и атрибуции витражной и подстекольной живописи, художественного стекла и керамики.

Искусство керамики — одна из древнейших художественных практик, которыми человек овладел с помощью огня. Керамическое мастерство уходит своими корнями в далекое прошлое, оно древнее гончарного круга, возникшего в IV тысячелетии до нашей эры. В сознании человека керамика прочно связана с архетипическими представлениями о возникновении первых людей и мифами о создании Вселенной. Огромный потенциал для самовыражения художника, присущий керамике, сделал ее одним из самых востребованных медиумов в конце XIX — начале XX века.

Общеввропейские тенденции того времени — увлечение полихромными глазуриями с неожиданными люстровыми эффектами, заимствованными из восточного искусства, а также возрождение кустарных ручных способов создания керамических произведений — способствовали развитию авторской студийной керамики. Именно в конце XIX века произведения керамики превратились из простых утилитарных изделий в объекты подлинного искусства. При этом творческий порыв художника оказывался связан с технологическими открытиями.

Керамика Абрамцевского кружка — синтез новых технологий, образов и форм в области майоликового искусства. Творческий союз выдающегося художника Михаила Врубеля и керамиста-технолога Петра Ваулина сделал Абрамцевскую мастерскую самым ярким художественным экспериментом в области искусства керамики и гончарного мастерства в России конца XIX века и подлинным феноменом отечественной культуры.

Усадьба Абрамцево, расположенная на берегу реки Вори, была построена для представителей дворянского рода Головиных в конце

XVIII века и получила большую известность в середине XIX века, когда местностью владела семья писателя Сергея Аксакова. Усадебный дом был местом встреч литературной интеллигенции. В 1870 году усадьба была приобретена Саввой Мамонтовым у разорившегося писателя. Появление керамической мастерской в Абрамцево относится ко времени наивысшего расцвета предпринимательской деятельности Мамонтова. В 1890-х годах он занимался строительством северных железных дорог.

Абрамцево можно по праву считать первой в России арт-резиденцией. Абрамцевский кружок часто сравнивают с сообществами «барбизонского типа», названного в честь французской деревни Барбизон, где жили и творили основатели импрессионизма. Подобные художественные объединения существовали также и в Понт-Авене, где работали Поль Гоген и его друг и единомышленник Эмиль Бернар, и в немецкой общине Ворпсведе. Жизнь на лоне природы, наблюдение за особенностями природного света и возможность вблизи наблюдать простую крестьянскую жизнь, разрабатывать пейзажные мотивы, писать людей простого труда — все это стало основой нового западноевропейского искусства. Однако идея абрамцевского поселения выходила далеко за границы живописного подхода к творчеству. Основное отличие от художественных колоний состояло в том, что, помимо живописи и рисунка, в Абрамцево уделяли особенное внимание синтезу искусств. Рядом работали художники разных направлений, музыканты, историки искусства, а Савва Мамонтов оставался организатором. Он ставил перед участниками кружка коллективные задачи — будь то создание оперной постановки или декоративного керамического фриза.

Керамическая мастерская в Абрамцево была задумана в 1889 году, а годом позже начала работу. Она появилась в усадьбе последней в ряду ремесленных мастерских — особого социального проекта жены Мамонтова, Елизаветы Григорьевны Мамонтовой. С 1885 года в Абрамцево работали столярно-резчицкая и вышивальная мастерские, основанные специально для обучения крестьянских детей приемам мастерства и возрождения художественных

кустарных промыслов. Работа мастерских опиралась на собранные в деревнях изделия народного крестьянского искусства и эскизы художников Виктора Васнецова и Василия Polenova.

Идея приобщить представителей кружка к работе с глиной возникла у Елены Поленовой, сестры живописца. В середине 1880-х годов в своем московском доме Поленов организовал рисовальные вечера, которые по инициативе его сестры стали чередоваться с керамическими четвергами. Елена, занимавшаяся керамическим искусством профессионально много лет, смогла заинтересовать художников. Она окончила керамический класс при Обществе поощрения художеств и была командирована в Париж, где познакомилась с устройством ведущих частных заводов по росписи фаянсов. Керамические четверги у Поленовых на московской квартире дали начало увлечению, которое вылилось спустя несколько лет в создание знаменитой гончарной мастерской в Абрамцево. Эти занятия были нужны для того, чтобы разнообразить творческий опыт участников кружка, попробовать нечто новое. Профессиональные художники и рисовальщики получали керамические блюда вместо холстов или бумаги, расписывали их специальными красками. Сохранилось очень мало произведений того периода — лишь несколько керамических тарелок Василия и Елены Поленовых, посвященных месяцам года с пейзажными мотивами.

Елизавета Мамонтова была особенно дружна с Еленой Поленовой и предложила, помимо уже существовавших в усадьбе мастерских, организовать еще и керамическую. Изначально перед мастерской стояли две задачи. Первая — обучение крестьянских детей, которые работали здесь по эскизам Виктора Васнецова. Работы, выполненные абрамцевскими крестьянами, отличались простотой объемов и восходили к традиционным бытовым предметам. В 1896 году эти произведения получили одобрение публики и золотую медаль на Нижегородской ярмарке. Вторая задача Абрамцевской керамической мастерской заключалась в реставрации и ремонте старинных печей и каминов усадьбы. Облицовка керамическими

плитами XVIII–XIX веков почти полностью пришла в негодность к 1890–м годам.

Примечательно, что керамическая мастерская, явившаяся последней инициативой в уже сложившемся абрамцевском творческом объединении, стала для Саввы Мамонтова и его семьи, пожалуй, самой любимой. Меценат и его домочадцы проводили много времени, наблюдая за работой мастерской, и с удовольствием принимали участие в творческом процессе. Нам известно о 35 произведениях, которые были созданы непосредственно Саввой Мамонтовым. Елизавета Мамонтова выполнила несколько изделий на гончарном круге в русском национальном деревенском стиле. Они до сих пор украшают ее спальню в усадебном доме. Керамикой занимался также и сын Саввы — Александр Мамонтов.

Петра Ваулина, талантливого русского керамиста-технолога, который по приглашению хозяина Абрамцева заведовал всей технической частью мастерской, можно сравнить со всемирно известными керамистами и технологами: Уильямом де Морганом — другом и соратником Уильяма Морриса, основателя движения «Искусства и ремесла» в Англии, а также ведущими французскими художниками эпохи модерн — Клеманом Массье, Огюстом Делаэршем, Доатом Таксилем, Эдмоном Лашеналем, Андре Мете. В разной степени и независимо друг от друга эти мастера были причастны к открытию техники восстановительного обжига. Своим творчеством каждый из них продвигал особую эстетику полихромных глазурей и люстр.

Михаил Врубель и Петр Ваулин — ключевые фигуры керамической мастерской в Абрамцеве. Это был творческий союз одаренных художника и керамиста-технолога, поэтому их работы становились не просто произведениями декоративно-прикладного искусства, но продолжением живописи и скульптуры. Оба участника процесса были полноправными соавторами. При этом Михаил Врубель работал над формой, самостоятельно лепил из глины, а Петр Ваулин, называя себе колористом-технологом, не только изобретал собственные рецепты глазурей, но и старался передать визуальное своеобразие творческого почерка живописца. Подобный эксперимент можно сопоставить с союзом французского художника-фовиста Мориса Дени и известного керамиста-технолога Андре Мете, работавших в парижском пригороде Аньер-сюр-Сен в 1907–1912 годах.

По предложению Амбруаза Воллара, известного коллекционера и арт-дилера,

несколько художников-фовистов — Морис Дени, Андре Дерен, Морис де Вламинк — около 1907 года начинают сотрудничество с известным французским керамистом-технологом Андре Мете и создают несколько ваз, предназначенных для экспонирования на выставках с возможностью продажи. Были задуманы большие интерьерные вазы простой лаконичной формы, выполненные в технике майолики, то есть обожженной глины, покрытой полихромными глазурями. Сосуды были расписаны Мете по эскизам художников. Экспериментальное сотрудничество с разной степенью интенсивности длилось довольно недолго. Самым удачным его результатом стала серия из восьми ваз, созданная Андре Мете и Морисом Дени в дополнение к живописному ансамблю «История Психеи». Живописные панно Дени были заказаны известным русским коллекционером и меценатом Иваном Морозовым, преподнесены как свадебный подарок супруге Евдокии и размещены в музыкальной гостиной московского особняка мецената на Воздвиженке. Вместе с живописными полотнами в Москву прибыли и восемь ваз — часть живописного ансамбля.

Эти вазы считаются поистине шедеврами искусства майолики. Роспись, нанесенная на изогнутую керамическую поверхность, полностью повторяет манеру живописи Мориса Дени, имитируя пастельный рисунок. Передать все визуальные эффекты живописи керамическими глазурями — задача невероятно сложная для любого мастера гончарного искусства. Известно из воспоминаний Андре Мете, что он сделал не менее ста проб, прежде чем ему удалось подобрать нужный оттенок, создать собственную формулу покрытия и подобрать подходящую температуру обжига. Стоит добавить, что керамические краски до обжига имеют совершенно другие цвета и оттенки, нежели после него. Несомненно, похожие задачи решал и Петр Ваулин. Совместно с Михаилом Врубелем он создавал майолику не только визуально, но и по духу очень близкую картинам живописца.

Петр Ваулин вне западноевропейских и восточных заимствований воссоздал технологию восстановительного дровяного обжига, благодаря которой глазурь на керамическом изделии приобретает блестящий или переливающийся металлический блеск. В конце XIX — начале XX века у художников возник интерес к технологиям, которые считаются кустарными. Обжиг керамики в дровяной печи для создания произведений майолики как раз относится

к ним. Практически все произведения искусства майолики — испано-мавританская керамика, майолика эпохи Возрождения и посуда для восточных чайных церемоний — создавались в печах при ручной топке дровами. Дровяной обжиг — древнее мастерство, но в середине и второй половине XIX века с началом индустриальной революции и уходом деревенского населения в города почти повсеместно в России и Западной Европе технология начала приходить в упадок. Ранее дровяные печи, сложенные особым образом из кирпича (обожженного или необожженного), разбирались каждый год и складывались заново. Это было необходимо для того, чтобы каждое следующее поколение керамистов могло без труда сложить печь с нуля. К концу XIX века, однако, эти традиции оказались забытыми.

По мнению современных мастеров, есть определенные эффекты глазури, которые можно получить только при обжиге в дровяной печи. И это касается прежде всего технологии восстановления, которую переоткрыл Петр Ваулин после опытов с азотнокислым серебром. Восстановительный обжиг представляет собой термическую обработку, при которой верхний слой глазури восстанавливается до металла и образует тончайшую металлическую пленку на поверхности — она называется люстром. Впервые эта технология была открыта на Арабском Востоке, использовалась при изготовлении предметов испано-мавританской керамики. Люстр обладает множеством цветов и оттенков, бывает очень насыщенным и, наоборот, слегка видимым. Керамисты утверждают, что подобных эффектов и мягкости блеска в электропечи достичь невозможно.

Петр Ваулин в Абрамцеве сконструировал дровяную печь по собственному проекту — к сожалению, точное описание и чертежи не сохранились. После открытия керамического завода «Абрамцево» в Москве печь была заброшена. О ней можно судить по реконструкции, проведенной в 1930–х годах преподавателями Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В. М. Васнецова в подмосковном поселке Хотьково. Дровяная печь представляет собой горящий очаг — горн. Его стены сложены из необожженного кирпича. Внутри загружаются высушенные и покрытые глазурью керамические изделия. Затем печь закрывается сложными кирпичами. Кирпичи из верхней части можно было в любой момент вытащить для поступления воздуха внутрь горна. Щели заделывались с помощью глины и сена.



Усадебный дом в Абрамцеве. Фото: Руслан Шавалеев



Студия-мастерская в усадьбе Абрамцево. Фрагмент резьбы. Архитектор Виктор Гартман. Фото: Руслан Шавалеев



Студия-мастерская в усадьбе Абрамцево. Архитектор Виктор Гартман. Фото: Руслан Шавалеев

В работе с дровяной печью есть две задачи: правильно положить дрова и вычищать угли. Печь доводится до температуры, необходимой для достижения нужного эффекта глазури. После этого топка остывает, дается выдержка, чтобы зафиксировать одну температуру внутри всей печи. Но жар никогда не выравнивается идеальным образом. Опытный керамист хорошо знает зоны, где температура ниже, и учитывает это в работе — туда помещают предметы с менее плавкими глазурями или работы из менее тугоплавкой глины. Два человека обслуживают дровяную печь, поддерживая огонь, а третий должен колоть и подносить дрова.

Дровяной обжиг занимает четыре дня. В первый день загружают дрова и прокуривают печь изнутри. Во второй — топят с утра до вечера. В третий — печь остывает. На четвертый день ее разгружают. Параллельно ведется учет погодных условий и температурно-влажностного режима. Погода сильно влияет на движение огня. Ветер подает обратную тягу, с которой очень тяжело справиться. Атмосферное давление также влияет на процесс топки. При низком давлении, например в дождь, печь очень хорошо топится.

Известно, что Петр Ваулин и другие керамисты конца XIX века, как, впрочем, и современные мастера, при использовании технологии дровяного обжига контролировали температуру в печи с помощью особого приспособления — конусов Зегера. Их изготавливают из смеси глины с солью, и они способны контролировать температуру от 600 до 2000 °С. Считается, что та или иная температура достигнута, когда верхушка конуса сгибается, достигая определенного положения по отношению к основанию. Изобретение очень облегчило работу керамистов-технологов и во многом способствовало изучению свойств восстановления разных металлов из оксидов, которые применяли при декорировании керамики.

Однако Петр Ваулин мог определять температуру и по цвету пламени. Когда температура превышает 1000 °С, пламя становится очень светлым, почти белым, а сами изделия

принимают цвет от ярко-вишневого до янтарного. Разгоряченную печь разбирают медленно и постепенно, давая воздуху зайти внутрь. Необходимо дать время на остывание, чтобы керамика не треснула. В процессе дровяного обжига всегда присутствует эффект неожиданности, спонтанности. Именно эти качества несовершенной кустарной технологии были очень ценны в так называемую эпоху впечатлений конца XIX века.

В дровяной печи в Абрамцеве Петр Ваулин экспериментировал с технологией восстановительного обжига. На смену глухому и монотонному керамическому покрытию приходят глазури с многослойными цветовыми переходами, обладающими разными оттенками и светоотражающими качествами.

Приход Михаила Врубеля в Абрамцевский кружок связан с глубокими личными переживаниями мастера. Живописец был очень дружен с художником и архитектором Андреем Мамонтовым. Вместе с ним Врубель расписывал Владимирский собор в Киеве. Именно Андрей пригласил друга присоединиться к Абрамцевскому кружку. Но, тяжело заболев, Мамонтов умер в Киеве. С этим трагическим событием связано одно из первых объемно-пластических произведений майолики, выполненных в технике восстановительного обжига.

В 1890 году Савва Иванович Мамонтов, обучавшийся искусству валяния в Риме, в память о любимом сыне создает его портрет на смертном одре. Сохранилось повторение этой майолики Михаилом Врубелем. Оба произведения находятся в собрании музея керамики в московской усадьбе Кусково. Голова юноши, вылепленная из глины, покрыта уникальной «лунной» глазурью с особым мерцанием. Световые рефлексы напоминают холодные блики лунного света и имеют перламутровые переливы. Глаза юноши закрыты, а рот приоткрыт — как будто человек погрузился в глубокий сон, и в то же время «лунная» глазурь создает впечатление, что он находится по другую сторону жизни. Желтоватый, мерцающий, скользящий цвет глазури на неровной обожженной глиняной поверхности создает ощущение вибрации. Это

произведение — пример глубокого взаимопонимания в совместной работе художника и технолога. Наиболее, на наш взгляд, близкая аналогия с керамическим посмертным портретом из графического наследия Врубеля — рисунок к стихотворению Михаила Лермонтова «Русалка». Композиционно изображение близко майолике: тело утопленника покрыто водой, и лишь голова в том же ракурсе, что и на посмертном портрете Андрея, показана над водой с закрытыми глазами и приоткрытым ртом, которого касаются губы русалки, вытягивающие последние капли жизни из тела юноши.

Одна из самых известных майоликовых работ Михаила Врубеля — маска ливийской львицы, созданная для украшения фасада дома Мамонтовых на Садовой-Спасской улице в Москве. Она стала подлинным символом абрамцевской керамики. Ее точеные, словно высеченные из камня, черты созданы в технике формовки. Технология позволяет тиражировать предмет в нескольких экземплярах. Цветовая палитра маски крайне разнообразна — на ее примере можно изучить богатство глазурей Абрамцевской мастерской восстановительного обжига.

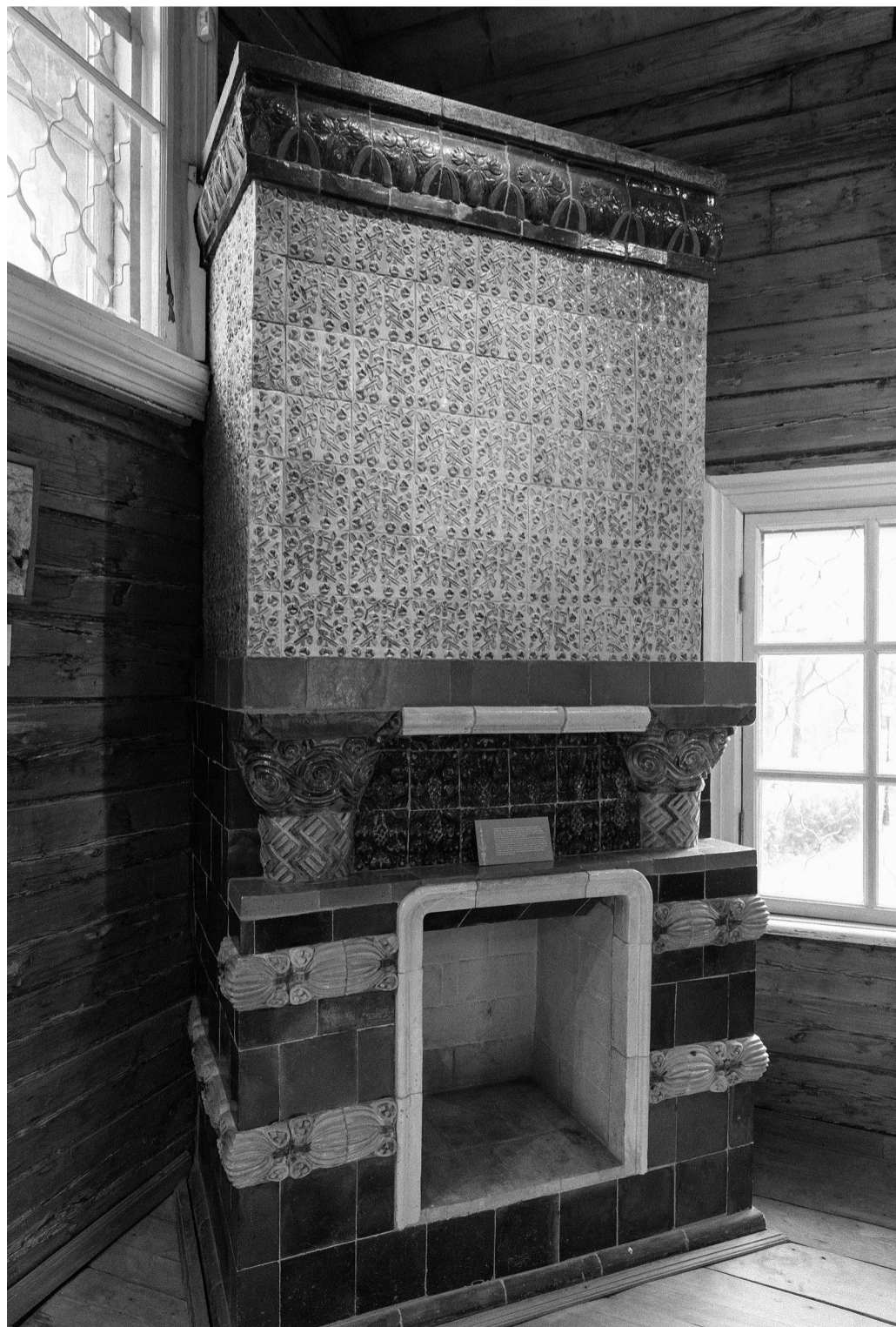
Ваулин изобрел абсолютно новый принцип восстановления. Он заключался в осаждении меди при помощи паров хлора на заранее подготовленную поверхность. Эта технология давала возможность достигнуть цветового и фактурного разнообразия глазурей. Во время восстановительного обжига температуру необходимо довести до 1000 °С, после чего перестать топить печь — на пороге 820–780 °С происходит восстановление оксидов на поверхности глазури, и изделие покрывается металлическим блеском. С точки зрения химических процессов и состояния вещества такую глазурь называют молекулярной. В ходе обжига молекулы металла сплавляются со стекловидной глазурью. Граненая форма маски ливийской львицы, покрытая молекулярной глазурью восстановительного обжига, приобретает вид отшлифованного драгоценного минерала — сферолита или лазурита — благодаря глубине расплавленного огня красок, отблескам глазури, благородству фактуры.



Камин в столовой усадебного дома в Абрамцеве.
Фото: Руслан Шавалеев



Фрагмент камина в столовой усадебного дома в Абрамцеве.
Фото: Руслан Шавалеев



Камин в студии-мастерской в усадьбе Абрамцево. Фото: Руслан Шавалеев



Печь в храме Спаса Нерукотворного на территории музея-заповедника «Абрамцево». Фото: Руслан Шавалеев



Печь-лежанка в усадебном доме в Абрамцево. Фото: Руслан Шавалеев

Петр Ваулин в своей автобиографии в 1930 году пишет о том, что поставил себе цель возродить искусство майолики: «Чтобы справиться с такой огромной задачей, я должен был отказываться от ходящей рецептуры красок и приемов, которые укоренились в то время не только на заводах, но и в руководящих органах не только Строгановского училища (Москва), но и Училища Штиглица (Санкт-Петербург). Все краски, поливы, глазури, эмали, люстры я готовил сам по своим рецептам, сам проектировал и строил горны, самостоятельно изучал химические, механические и теплотехнические дисциплины».

Успех Абрамцевской мастерской на Нижегородской ярмарке дал повод перенести мастерскую из усадьбы в Москву — в район Нижней Масловки. Недалеко от Бутырской Заставы был организован небольшой керамический завод «Абрамцево», где продолжилось сотрудничество Петра Ваулина и Михаила Врубеля. К позднему периоду абрамцевской керамики относится ансамбль объемно-пластических изображений персонажей опер Римского-Корсакова «Снегурочка» и «Садко» в технике майолики при участии технологии восстановительного обжига с применением авторской фактурной обработки глиняной поверхности. Они предназначались для украшения здания Московской частной русской оперы.

Двенадцать майоликовых скульптур демонстрируют разнообразие цветов и фактур глазури, импрессионистическую манеру лепки и отсутствие шаблонности в трактовке формы. В этой серии впервые появляются серебристые, дымчатые тона в палитре глазури. В сочетании с особой манерой лепки глазурь образует на майоликовой поверхности иллюзию цветных всполохов, которые придают произведению состояние вечной изменчивости из-за зависимости от освещения.

Керамическая сюита представляет собой лучший из образцов истинной импрессионистической скульптуры. Роспись и глазурь,

нанесенные на фактурную, неприглаженную керамическую основу, на фигуре героини оперы «Садко» Волховы изображают стекающие струи воды — они будто протачивают керамическую поверхность. Эти борозды тонким слоем покрывает металлизированная лазурь восстановительного обжига, заставляя поверхность искриться.

Среди обширного наследия керамических панно Михаила Врубеля хотелось бы уделить особенное внимание необычной технике интерьерной работы «Микула Селянинович». В этом произведении Врубель отказывается от традиционного мозаичного построения изображения и прибегает к методу клуазонизма, известного прежде всего как модное новаторское направление в живописи конца XIX века.

Изображению в технике клуазонизма свойственны уплощенная трактовка изобразительного пространства и, как следствие, усиление декоративного значения пятен локального цвета и пластики контурных линий. Рисунок подчеркивает цвет, а цвет — рисунок. Основное значение отводится контрастам, которые придают живописной плоскости особый декоративный эффект. Цвет керамических фрагментов сопровождается большим разнообразием фактур обработанной глины. Локальные равномерные цвета чередуются с вибрирующими от света полихромными глазурями, неравномерно распределенными по поверхности. Волнующие визуальные переживания создаются также благодаря тому, что поверхность неровная, некоторые ее части приподняты, а некоторые, наоборот, остаются вдавленными.

Другие участники Абрамцевского кружка работали с керамикой эпизодически. Однако у каждого из них был свой стиль, к которому Ваулин подбирал уникальные средства выразительности. Один из примеров — творческое взаимодействие технолога с художником Александром Головиным. Керамические формы Головина напоминают деревянную народную утварь. Палитра глазури, выбранных Ваулиным, также

очень проста, основное внимание уделено мелкой декоративной обработке поверхности с помощью стека — инструмента для циклевания в виде тонкой пластины.

Несмотря на то что влияние ориентализма на керамическое искусство в конце XIX века было очень сильно, единственный оммаж японским глазурям можно найти только в предметах, созданных Ваулиным совместно с Валентином Серовым. Серов вылепил вазу «Черт, вылезаящий из корчаги», которая существует в нескольких вариантах с разными глазурями восстановительного огня, — глубокого цвета морской волны из собрания Третьяковской галереи и расписанная нежной светло-зеленой глазурью, хранящаяся в музее-заповеднике «Абрамцево». Такие цвета получались на основе реакций карбоната натрия и окислов железа. Впервые технология была изобретена в Древнем Китае во времена династии Хань и использовалась в Японии.

Абрамцевская керамическая мастерская просуществовала чуть более десяти лет: с 1890 по 1903 год. Произведения, вышедшие из дровяной печи Петра Ваулина, считаются наиболее ценными среди коллекционеров.

Абрамцево — символ возрождения искусства русской майолики и совершенно уникальное явление в ряду подобных западноевропейских мастерских. Усадьба оказалась единственным местом в России, где шли успешные эксперименты по созданию неповторимых технологий, удостоенных высших наград на Всемирной выставке в Париже. Художественно-промышленный колледж имени В. М. Васнецова в Хотьково в полной мере унаследовал опыт керамической мастерской. Принципы преемственности, заложенные Елизаветой Мамонтовой и Еленой Поленовой, которые освоили и применили опыт кустарно-ремесленных школ и мастерских Германии и Швейцарии, где подготовка строилась на индивидуальной передаче опыта и взаимодействии мастера и ученика, позволяют считать абрамцевскую керамическую традицию живой и актуальной.

