

**Т. В. Шлыкова****Реставрационный мотив  
в творчестве современных художников-керамистов**

Эстетика фрагмента, пришедшая на смену цельности классического идеала, считается отличительной чертой эпохи постмодернизма. Современные художники-керамисты обращаются к теме фрагмента, вводя в художественные тексты аллюзии на реставрацию либо внешнее вмешательство, направленное на восстановление былого единства поврежденного предмета. Новые идеи предполагают новые технические пути их воплощения, а новые техники задают иной характер высказывания. Холодная техника монтажа, пришедшая из практики реставрации и нехарактерная для традиционного керамического производства, наилучшим образом выражает драматичный характер повреждений и фрагментации. Явные отсылки к истории реставрации несет в себе вошедшая в художественную практику техника кинцуги, или золотого лака. Таким образом, в поисках выразительных возможностей художники заимствуют приемы и материалы из арсенала реставраторов. Реставраторы дают новаторские ходы в понимании части и целого в визуальном восприятии, но и художники через заострение этого вопроса способствуют поиску новых подходов к трактовке повреждений в целостном произведении.

Ключевые слова: целостность, фрагмент, керамическое искусство, реставрация, художники-керамисты, кинцуги

**Tat'yana V. Shlykova****Restoration motifs in creative works of contemporary ceramics artists**

Aesthetics of fragment that replaced classical ideal's integrity is considered to be postmodernist epoch's distinguishing feature. Contemporary ceramics designers treat the theme of fragment, referring to restoration or action aimed at former integrity's recovery. New ideas suppose new ways of embodiment, and new techniques set another character of expression. Cold assembly technique originating from restoration practice and not characteristic of traditional ceramic manufacture proves the best possible way to express dramatic character of damage and fragmentation. Pronounced references to the history of restoration can be found in the use by artists of kintsugi, or gold lacquer technique. Thus, in search for expressiveness artists borrow approaches and materials from restoration-conservation practice. Conservators prompt innovative ways of interpretation of the fragment and the whole in visual perception, and in turn, artists contribute to the search of new ways of losses treatment on pieces of art which once used to be integer.

Keywords: integrity, fragment, ceramic art, restoration-conservation, ceramics designers, kintsugi

DOI 10.30725/2619-0303-2018-4-178-181

Тысячелетия истории развития искусств словно бы утверждают незыблемую истину – произведение искусства должно быть целостно. Принцип единства лежит в самой его основе, и всякий обучавшийся мастерству художника знает, что дробность или измелеченность – наиболее существенный недостаток, который только возможен в законченной работе. Казалось бы, это должно в самой полной мере относиться к произведениям прикладного искусства, поскольку они наделены или могут быть наделены утилитарной функцией, предполагающей удобство обращения с предметом: последнее подразумевает слитность и обобщенность форм и декора. Это крайне важно для произведений из керамики, сам материал которых, глина, в силу своих физических свойств не терпит острых углов и выступающих деталей. Именно поэтому тему эстетики фрагмента как доминирующего принципа композиционного построения произ-

ведений визуальных искусств особенно интересно рассмотреть на примере художественных объектов из керамики.

Многие современные художники-керамисты отсылают нас к эстетике фрагмента, обращаются к обыгрыванию темы утрат, воссоздания из руин. Можно назвать это отличительной тенденцией эпохи постмодернизма, когда «эстетика фрагмента пришла на смену цельности классического идеала, и фрагмент стал одним из главных признаков „современности“» [1]. Создавая свои произведения, ныне творящие художники, скорее всего, не размышляют об этом впрямую, но в любом случае находятся именно в своей, а не в какой-то другой эпохе со всеми вытекающими отсюда последствиями. Поэтому в рамках нашего небольшого исследования мы принимаем данность заострения идеи фрагмента как характерной черты времени и обратимся к осмыслению процесса создания

произведений в новой стилистике и эстетике, поскольку именно этот аспект в наименьшей степени попадает в поле зрения специалистов.

Целостность, о которой мы заговорили, не отменяет внутренней сложности произведения. Скульптура обязательно подразумевает сочетание нескольких объемов. Даже простые функциональные формы сосудов обычно трехчастны и состоят из горла, тулова, ножки. Цельность предполагает не отсутствие или скудость деталей, а их гармоничное сочетание, а первая задача художника состоит именно в согласовании различных частей, на соотношении которых, точнее – образуемых ими ритмах и акцентах – и строится композиционная и неразрывно связанная с ней образная система произведения [2]. В случае необходимости художник, не колеблясь, жертвует красивым фрагментом, если он затрудняет восприятие произведения в целом. Для достижения нужного эффекта в распоряжении художника два пути: к предельному пластическому единству частей либо сложной драматургии доминирования и подчинения контрастных элементов. И если в ретроспективе керамического искусства, за редкими исключениями, преобладает, в том числе, и в силу специфики глины как материала, первый путь, то для воплощения идеи фрагментации художники сегодня используют и принцип согласования через контраст.

Игра художника в утраты – продуктивный способ подвинуть зрителя к сотворчеству через мысленное достраивание образа. Прием, когда автор вводит идею недосказанности, мотив утраты, тем самым предлагает зрителю продолжить построение в уме, применяется художниками достаточно давно. Если говорить о керамическом искусстве, этот принцип положен в основу ряда работ крупного отечественного мастера Владимира Цивина. Яркий пример – композиция «Диана и Афродита» [3, с. 227], представляющая собой лаконично завершённые и одновременно открытые вовне керамические объёмы – реплики на фрагменты античных фигур. Открытость достигается за счет того, что обобщенные формы своими плавными плоскостями организуют окружающее их пространство, рисуя конфигурации воображаемых утрат и тем самым наполняя его содержанием. Объёмы фигур цельны, а в образном плане в качестве утрат работают пустоты, которые воспринимаются не как травмы, а как части произведения, включенное в композиционную конструкцию пространство. Фигуры с их обтекаемыми контурами и компактными формами решены в соответствии с тектоническими свойствами глины как материала по принципу пластического единства, столь характерному для многовековой традиции формообразования произведений керамического искусства. Таким образом, представлена тема, которой в скором

времени предстоит стать актуальной и тиражируемой, но пока она раскрывается соответствующими глине как материалу и в этом смысле традиционными способами, т. е., условно говоря, перед нами первый из рассмотренных вариантов организации частей произведения в единое целое.

Однако на использовании рассмотренного приема интеллектуальные игры художников во фрагменты только начинаются. Помимо подчеркнутой эстетизации утрат, ныне творящие авторы недвусмысленно вводят в художественные тексты своих работ аллюзии на реставрацию либо такое внешнее вмешательство, которое направлено на воссоздание былого единства поврежденного предмета. И если упомянутая нами композиция Цивина, исполнения 1985 г., вызывает лишь размышления о необратимом ходе времени и обусловленных им утратах, то работы керамистов начала XXI в. задают явные параллели с практикой реставрации. Художник больше не приглашает зрителя мысленно восполнить утраты, но делает это сам и буквально, а зрителю словно бы предлагает оценить результат. Превосходную возможность проанализировать подобные подходы дает экспозиция музея Виктории и Альберта в Лондоне, на которой представлены работы Марека Сечулы и Ганса Стофера.

Работы Сечулы в плане технического исполнения занимают промежуточное положение между творческими опытами Цивина и результатами изысканий художников, работающих не просто с идеей фрагмента, а напрямую с фрагментами. В фарфоровой композиции «Красота несовершенства» (*Beauty of Imperfection: Set 8*. 2006 г.) Сечула использует воду для деформации предметов до обжига. Как видим, здесь снова разрабатывается тема поврежденных. Причем, если применить реставрационную терминологию, повреждения эти попадут в категорию полученных на стадии производства и не подлежащих реставрации [4]. Другими словами, художник использует естественное свойство сырой глины к деформациям и разрывам под действием воды, и в этом смысле приемы его работы в полной мере отвечают традиционным качествам керамики как художественного материала. Не исключено, что такому творческому решению способствовала и ставшая не только своего рода профессиональной нормой, но и важной современной тенденцией практика демонстрации на экспозициях крупнейших мировых музеев результатов, по сути, производственного брака – исторических предметов, получивших повреждения еще в процессе производства. Это могут быть, например, поставленные друг на друга стопкой глазурированные блюда, спекшиеся в монолит в обжиге, или деформированные в обжиге же сосуды.

В композиционную основу работ Стофера и ряда художников, создающих свои произведения из керамических фрагментов, положен кардинально иной принцип формообразования, и именно они впрямую отсылают нас к теме реставрации. Поэтому прежде, чем перейти к рассмотрению этих произведений, необходимо коснуться некоторых особенностей реставрационного процесса. В то время, как керамика рождается в пламени, одна из ключевых особенностей ее реставрации состоит в том, что здесь используются, по преимуществу, не аутентичные, а холодные техники, имитирующие материал подлинника. Это точно так же обусловлено не чем иным, как свойствами глины, в первую очередь – ее способностью неизбежно давать усадку и деформироваться в сушке и обжиге. В результате усадки образец обязательно будет меньше в объеме и линейных размерах, чем в момент формовки, а благодаря естественной деформации его форма претерпит хотя бы минимальные изменения. Таким образом, в традиционных керамических техниках крайне сложно изготовить фрагменты заданных форм и размеров. Этим и объясняется то, что в большинстве случаев гораздо более продуктивным оказывается восполнение утрат в имитирующих холодных техниках.

В то время, как в реставрации керамики холодные техники занимают доминирующее положение, а попытки внедрения техник изготовления восполнений в материале подлинника носят скорее экспериментальный характер, в формообразовании произведений из керамики все обстоит диаметрально противоположно. Вплоть до недавнего времени керамическими признавались лишь те техники, которые предполагают обжиг. Из холодных техник официально признанной технологами можно было, по сути, считать лишь одну – вошение. В настоящее время ситуация меняется: права на официальное существование получили многие так называемые студийные техники, т. е. такие, которые не требуют производственных мощностей – в том числе, и холодные. Именно холодные техники работы с керамикой, включая склеивание фрагментов и технику золотого лака, использует в своем творчестве Ганс Стофер.

При создании своих композиций Стофер использует поврежденные и выброшенные владельцами керамические предметы. В фарфоровой композиции «Сервис для эспрессо» (Espresso Set. 2007 г.) утраты ручек чашек и сколы блюдец контрастно подчеркнуты холодным золочением, а у чайных ложек срезаны нижние части; перед нами чашка, которую не взять за ручку за ее отсутствием, и ложка, в которую невозможно что-либо набрать. Если говорить о техническом решении, оно берет истоки в так называемой технике кинцуги, или золотого лака, древнем восточном искусстве, полу-

чившем в наши дни новое преломление. Техника состоит в том, что склеивание разбитого предмета производится на сок лакового дерева, а выступившие вдоль шва излишки покрываются золотым порошком. Этим же способом эстетизировали трещины и сколы. В Китае практиковались похожие приемы, но мастера применяли листовое золото [5]. Таким образом, повреждения не маскируются, а подчеркиваются. Это связано с тем, что на Дальнем Востоке отреставрированный предмет мог восприниматься даже как более ценный по сравнению с новым. В настоящее время техника золотого лака попала в поле зрения как профессиональных художников, так и любителей изящных хобби и, как видим, получает новое осмысление и применение.

Карола Пуйстер, чьи работы демонстрируются на экспозиции Музея Гауда в г. Гауда Королевства Нидерландов, соединяет фрагменты битых фаянсовых изделий в единый объем в технике мозаики, сшивая их на цементирующий раствор, без применения золота. Сходную технику монтажа фрагментов применяют художники Пол Скотт и Роберт Купер, чья совместная выставка «Lost & Found» («Потерянное и найденное») состоялась в августе – сентябре 2017 г. в Оксфордской галерее керамики, г. Оксфорд, Великобритания. Практически все объекты, представленные на выставке, представляют собой коллажи из фрагментов керамических изделий, преимущественно глазурованных или расписанных в подглазурной технике.

Новые технические возможности задают иной художественный язык, позволяя тем самым по-новому выразить те или иные идеи. Перед нами сложная драматургия согласования разнородных элементов с их резкими изломанными очертаниями и четкими касаниями, т. е. условно выделенный нами второй способ согласования частей произведения в единое целое – через контраст. Именно холодный способ совмещения фрагментов и заполнения пустот задает подобный жесткий, заостренный язык, в противоположность мягкости очертаний предметов, смоделированных в традиционных керамических техниках. В наибольшей степени эта особенность проявляется в творчестве Пола Скотта. Если Роберт Купер активно применяет уже упомянутую технику золотого лака, Скотт от нее отказывается, ограничиваясь склеиванием фрагментов. Используемые им при создании импровизированных настенных подсвечников черепки подчеркнута различны по форме, цвету, рисунку – перед нами словно осколки прошлого, фрагменты чего-то некогда целого, контрастно соединившиеся в причудливую изломанную фигуру. Цек на глазури с въевшимися стойкими загрязнениями, ореолы загрязнений же под глазурью перестают быть для зрителя повреждениями, вступая в игру линий и пятен, противостояние синевы

подглазурной росписи и охристо-желтой поливы и позолоты.

Роберт Купер предлагает интеллектуальные головоломки в своей серии разбитых и якобы отреставрированных блюд. Художник словно демонстрирует зрителю всю предысторию реставрации – здесь и прием соединения частей с помощью скоб, и уже упомянутая техника кинцуги. Казалось бы, нам предъявлены предметы, возвращенные к их былой цельности, но есть что-то, сперва неявное, что сразу же вносит в их восприятие диссонанс. Во-первых, это абсолютно прямая линия подчеркнутого золотом шва – конфигурация, которая не может появиться естественным образом. Во-вторых, восполнение утраченных частей фрагментами весьма похожих, но бесспорно других блюд с декором, выполненным в идентичной технике и близком масштабе, но с другим изображением. Все это не оставляет сомнения, что перед нами разворачивается именно игра в реставрацию, что и повреждения, и ошибки в воссоздании здесь намеренны, как намеренно и стремление лишить зрителя привычно комфортного восприятия восстановленного из фрагментов предмета. Жесткость касаний на стыке, его подчеркнута прямая линия лишь обостряют чистоту этого эффекта.

Несомненно, перед нами новый, но уже утвердивший свое право на существование художественный язык, несущий в себе и новый посыл, и новый выразительный потенциал. То, что раньше считалось браком, мусором, становится для художника ресурсом – это касается и идей, и способов их воплощения. Тот факт, что художники столь тщательно разрабатывают тему фрагмента, лишний раз подтверждает ее важность для современной культуры. Поиск и выбор идей и технологий взаимобусловлены и протекают под влиянием изменений в окружающем художника мире. Новые идеи предполагают новые пути их воплощения, рождающие и новый художественный язык. Другими словами, иные техники дают иные возможности и подразумевают иной характер высказывания. В нашем случае холодная техника исполнения, пришедшая из практики реставрации, неизбежно предполагает жесткость касаний, что как нельзя лучше выражает драматичный характер темы повреждений и фрагментов.

Художники активно ищут новые технические приемы, заимствуя их и из практики реставрации. Это, в конечном итоге, приносит пользу не только художникам, осваивающим новые творческие возможности, но и реставраторам. Несомненно, реставраторы подсказывают художникам новаторские ходы в понимании части и целого в визуальном восприятии, но и художники через заостре-

ние этого вопроса способствуют поиску новых подходов к трактовке повреждений в целостном произведении. Хотя реставратор находится на позициях исследователя, а не художника, для решения профессиональных задач он должен обладать и обладает художественным мастерством, а его способность оценить творческие поиски художников могут дать плодотворную обратную связь в вопросах восполнения утрат в практике научной реставрации. Таким образом, взаимообмен между реставраторами и художниками доказывает свою продуктивность в плане обоюдного поиска новых возможностей на границах сфер профессиональной деятельности.

### Список литературы

1. Светляков К. А. Свобода в поисках утраченной гармонии: современное искусство и античность – культура фрагмента или образная система? // Актуальные проблемы теории и истории искусства–2014: тез. докл. 5-й междунар. конф. Санкт-Петербург, 2014. С. 289–290.
2. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобразит. искусство, 1985. 288 с.
3. Одна композиция. Санкт-Петербург: Новая нива, 2011. 320 с.
4. Реставрация музейной керамики: метод. рек. Москва: ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, 1999. 144 с.
5. Опыт реставрации керамики Дальнего Востока в Государственном Эрмитаже / Н. А. Большакова, Н. В. Борисова, К. В. Лавинская, Т. В. Шлыкова, О. М. Шувалова // Проблемы реставрации памятников культуры и искусства: материалы III регион. науч.-практ. конф., посвящ. 15-летию Эрмитаж. шк. реставрации. Екатеринбург: Тезис, 2012. С. 52–57.

### References

1. Svetlyakov K. A. Freedom in search of lost harmony: modern art and antiquity – culture of fragment or artistic system? *Actual problems of theory and history of art–2014: proc. of 5th intern. conf. Saint Petersburg*, 2014. 289–290 (in Russ.).
2. Vipper B. R. Introduction to historical study of art. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1985. 288 (in Russ.).
3. One composition. Saint Petersburg: Novaya niva, 2011. 320 (in Russ.).
4. Restoration of museum ceramics: guidelines. Moscow: Russ. Acad. I. E. Grabar' Art Sci. Restoration Center, 1999. 144 (in Russ.).
5. Bol'shakova N. A., Borisova N. V., Lavinskaya K. V., Shlykova T. V., Shuvalova O. M. Experience of Far Eastern ceramics conservation at State Hermitage Museum. *Problems of conservation of pieces of culture and art: proc. of 3rd regional conf., dedicated to 15th anniversary of Hermitage School of Conservation. Yekaterinburg: Tezis*, 2012. 52–57 (in Russ.).