

STIEGLITZ
ACADEMY

ISBN 978-5-6051629-7-1



9 785605 162971 >

КОДЫ. ИСТОРИИ В ТЕКСТИЛЕ / 2024

КОДЫ

ИСТОРИИ
В ТЕКСТИЛЕ

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ**
имени А. Л. Штиглица

КОДЫ. ИСТОРИИ В ТЕКСТИЛЕ

Материалы III Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием

11 апреля 2024 г.

Сборник научных статей

Санкт-Петербург
2024

УДК 7.01
ББК 85.1
К 57

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица».

Рецензенты:

Н. М. Калашникова, доктор культурологии, профессор кафедры истории и теории искусства Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, ведущий научный сотрудник Российского этнографического музея;

А. В. Корнилова, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица.

К 57

Коды. Истории в текстиле. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (11 апреля 2024 г.) : сб. науч. ст. / науч. ред. А. В. Корнильева, Н. Н. Цветкова ; сост. Н. Н. Цветкова ; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : ФГБОУ ВО «СПГХПА им. А. Л. Штиглица», 2024. — 296 с. : ил. ISBN 978-5-6051629-7-1

Сборник содержит материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Коды. Истории в текстиле». Материалы конференции освещают широкий круг вопросов, касающихся текстильного искусства и дизайна. Ряд статей посвящен особенностям исторического текстиля, в основе которых — исследование экспонатов Государственного Эрмитажа. Представлены публикации о современных достижениях в области текстильного дизайна, выставках художественного текстиля, как российских, так и международных. Отдельные публикации посвящены художникам, работающим в этой сфере. В сборник также вошли статьи об образовательной деятельности в области текстильного искусства и дизайна.

ISBN 978-5-6051629-7-1

© Коллектив авторов, 2024
© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Абеди М.</i> ИРАНСКИЙ САДОВЫЙ КОВЕР КАК СИМВОЛ РАЯ.....	9
<i>Афиногенова Н. Н., Ковалева О. В.</i> СКУЛЬПТУРНЫЙ ВОЙЛОК КАК НОВЫЙ МАТЕРИАЛ В ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ XXI ВЕКА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ.....	19
<i>Бандорина К. В.</i> СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА: ВЛИЯНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ НА ЭСТЕТИКУ АРТ-ТЕКСТИЛЯ.....	33
<i>Барсукова Н. И.</i> ТЕКСТИЛЬ В ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ КАК ПРОБЛЕМА ДИЗАЙНА.....	41
<i>Буфеева И. Ю.</i> ПРОДОЛЖАЯ ТРАДИЦИИ: ТЕКСТИЛЬНЫЙ ПОЧЕРК ХУДОЖНИКА И ПЕДАГОГА АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВА.....	48
<i>Бушуева Г. Б.</i> «ЖИВЫЕ НИТИ: РУЧНОЕ ТКАЧЕСТВО» В СТУДИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА АНИЧКОВА ДВОРЦА: 20 ЛЕТ ИСТОРИИ.....	57
<i>Винникова М. Н.</i> ЧЕТЫРЕХРЕМИЗНОЕ ТКАЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ.....	66
<i>Высоцкая Х. И.</i> ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТЕКСТИЛЯ В БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ В НАЧАЛЕ 2020-Х ГГ.....	74
<i>Елхина А. В.</i> СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА В ОБЛАСТИ ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН.....	83
<i>Ермолаева М. И.</i> СВОБОДНАЯ РОСПИСЬ И ВЫШИВКА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗОИ ЛЕНДЕНСКОЙ-БОЛЬШАКОВОЙ.....	91

<i>Журавская Т. М.</i> ЗНАЧЕНИЕ И СИМВОЛИЗМ ЯПОНСКОЙ ХАТИМАКИ — ТКАНЕВОЙ ГОЛОВНОЙ ПОВЯЗКИ	99
<i>Иванова Ю. Б.</i> ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА МАСТЕРОВ МОСКВЫ	106
<i>Карпова Е. А.</i> ВОЙЛОК В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА: СОВРЕМЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ТЕХНОЛОГИИ.....	113
<i>Косоурова Т. Н.</i> «ОДЕЖДЫ» ДЛЯ ПОДУШЕК: НАВОЛОЧКИ, НАКИДКИ, ЧЕХЛЫ ДЛЯ ПОДУШЕК. МАТЕРИАЛЫ И ПРИЕМЫ УКРАШЕНИЯ (НА ПРИМЕРАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА).....	122
<i>Краснова А. Н., Третьякова А. Е.</i> ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В МЕТОДАХ ОЧИСТКИ В РЕСТАВРАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ	129
<i>Куралесова Н. В., Ленденская-Большакова З. А.</i> ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ ГИЛЬДИИ ТЕКСТИЛЬЩИКОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА «КОРЗИНА КАК ИСКУССТВО» (22.04.22–19.06.22, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)	138
<i>Лехович Т. Н.</i> ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ПЕЧАТНЫХ ТКАНЕЙ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ.....	149
<i>Манерова Е. Ю.</i> БОЛЕЗНЬ «СТАНКОВИЗМА» В СОВЕТСКИХ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИХ КОВРАХ 1930–1950 ГОДОВ.....	156
<i>Митрофанова Н. Ю.</i> СЭМПЛЕР. ИСТОРИИ В ВЫШИВКЕ	166
<i>Мокина А. Ю., Химичева Е. А.</i> СИНТЕЗ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИК В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ И КОСТЮМЕ.....	176
<i>Носикова К. А.</i> ВИТЕБСКИЙ ГОБЕЛЕН: ИСТОРИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ	183

<i>Орешко О. Л., Денисова О. С.</i> ОБРАЩЕНИЕ К ТЕМЕ КОСМОСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ НА ПРИМЕРАХ ГОБЕЛЕНОВ СТУДЕНТОВ УРГАХУ И ОСНОВАТЕЛЯ УРАЛЬСКОЙ ШКОЛЫ ГОБЕЛЕНА О. Л. ОРЕШКО....	192
<i>Пичугина О. К.</i> ШПАЛЕРЫ В ИТАЛИИ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА	202
<i>Степанова Д. Г.</i> ГОБЕЛЕН И ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ «ЛЕНИНГРАДСКОГО СТИЛЯ».....	212
<i>Субботина О. С.</i> МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ВЫШИВКА ТАТЬЯНЫ АХМЕТГАЛИЕВОЙ	221
<i>Уваров В. Д.</i> ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ЭТАПОВ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ТАПИССЕРИИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В XV–XVI ВВ.	231
<i>Феданова Е. С., Щербакова А. В.</i> БЕСПРЕДМЕТНЫЙ ОРНАМЕНТ В СОВЕТСКОМ ПЕЧАТНОМ ТЕКСТИЛЕ 1960-Х ГГ.....	243
<i>Храмцова Г. Б.</i> ЧЕРТЫ МОНУМЕНТАЛИЗМА В СОВЕТСКОМ ГОБЕЛЕНЕ 60–80-х ГГ. XX В.	252
<i>Цветкова Н. Н.</i> ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ ТЕКСТИЛЯ XX–XXI ВВ.	263
<i>Шестакова Л. В.</i> ЮБКА-ПОНЕВА В ТРАДИЦИОННОМ ЖЕНСКОМ КОСТЮМЕ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ XVII — НАЧАЛА XX ВВ.	271
<i>Щербинин Е. Р., Щербакова А. В.</i> РОЛЬ ПЕРИОДА ДИКОГО ЗАПАДА В ИСТОРИИ ТЕКСТИЛЯ	280
<i>Юрченко С. А.</i> «НЕУГАСАЕМЫЙ» СИМВОЛ КУЛЬТУРЫ. ОБРАЗ СВЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ГОБЕЛЕНЕ НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ГОРАЗДИНА.....	287

CONTENTS

<i>Abedi M.</i> IRANIAN GARDEN CARPET AS A SYMBOL OF HEAVEN.....	9
<i>Afinogenova N. N., Kovaleva O. V.</i> SCULPTURE FELT AS A NEW MATERIAL IN THE PLASTIC ARTS OF THE 21ST CENTURY. ARTISTIC EXPERIMENTS	19
<i>Bandorina K. V.</i> MODERN DESIGN TRENDS: THE INFLUENCE OF NEURAL NETWORKS ON THE AESTHETICS OF ART TEXTILES.....	33
<i>Barsukova N. I.</i> TEXTILES IN RESIDENTIAL INTERIORS AS A DESIGN PROBLEM	41
<i>Bufeeva I. Yu.</i> CONTINUING THE TRADITION: TEXTILE HANDWRITING OF AN ARTIST AND A TEACHER ALEXANDER VESELOV	48
<i>Bushueva G. B.</i> “LIVING THREADS; HAND WEAVING” IN THE FINE ARTS STUDIO OF THE ANICHKOV PALACE: 20 YEARS OF HISTORY	57
<i>Vinnikova M. N.</i> FOUR-HEDDLES WEAVING IN MODERN BELARUSIAN ARTISTIC TEXTILES	66
<i>Vysotskaya Kh. I.</i> ASPECTS OF ARTISTIC DESIGN OF TEXTILES AT THE BELARUSIAN STATE ACADEMY OF ARTS IN THE EARLY 2020s	74
<i>Elkhina A. V.</i> MODERN ART PRACTICE IN THE FIELD OF TEXTILE ART OF THE REPUBLIC OF BASHKORTOSTAN.....	83
<i>Ermolaeva M. I.</i> FREE PAINTING ON FABRIC AND EMBROIDERY IN EARLY ARTWORK OF ZOYA LENDENSKAYA-BOLSHAKOVA	91
<i>Zhuravskaia T. M.</i> THE MEANING AND SYMBOLISM OF THE JAPANESE HACHIMAKI – A CLOTH HEADBAND	99

<i>Ivanova Yu. B.</i> FROM THE MODERN HISTORY OF DECORATIVE HAND WEAVING BY MOSCOW CRAFTSMEN	106
<i>Karpova E. A.</i> FELT IN INTERIOR DESIGN: MODERN REINVENTION OF TRADITIONAL TECHNOLOGY	113
<i>Kosourova T. N.</i> “CLOTHES” FOR PILLOWS: PILLOWCASES, CAPES, PILLOW COVERS. DECORATION MATERIALS AND TECHNIQUES (ON EXAMPLES FROM THE HERMITAGE COLLECTION)	122
<i>Krasnova A. N., Tretyakova A. E.</i> MAIN PROBLEMS IN CLEANING METHODS IN RESTORATION OF HISTORICAL ART TEXTILES	129
<i>Kuralesova N. V., Lendenskaya-Bolshakova Z. A.</i> EXHIBITION PROJECT “BASKET AS ART” OF THE SAINT PETERSBURG TEXTILE ARTISTS GUILD (22.04.22–19.06.22, SAINT PETERSBURG).....	138
<i>Lekhovich T. N.</i> HISTORICAL HERITAGE IN MODERN DESIGN OF PRINTED FABRICS: EXPERIENCE OF THE FABRIC COLLECTION CREATING	149
<i>Manerova E. Yu.</i> THE DISEASE OF “STANKOVISM” IN THE SOVIET THEMED CARPETS OF 1930–1950	156
<i>Mitrofanova N. Y.</i> SAMPLER. STORIES IN EMBROIDERY	166
<i>Mokina A. Yu., Khimicheva E. A.</i> SYNTHESIS OF MATERIALS AND TECHNIQUES IN MODERN ARTISTIC TEXTILES AND COSTUME	176
<i>Nosikova K. A.</i> VITEBSK TAPESTRY: HISTORY AND ART TRANSFORMATION	183
<i>Oreshko O. L., Denisova O. S.</i> REFERENCES TO SPACE AND UNIVERSE THEMES IN THE ART WORKS OF WEAVING, SHOWCASED BY TAPESTRY PROJECTS BY STUDENTS FROM THE URAL STATE UNIVERSITY OF ARCHITECTURE AND ARTS AND THE FOUNDER OF THE URAL TAPESTRY SCHOOL	192

<i>Pichugina O. K.</i> TAPESTRIES IN ITALY DURING THE RENAISSANCE	202
<i>Stepanova D. G.</i> TAPESTRY AND THE PROBLEM OF DEFINING THE “LENINGRAD STYLE”	212
<i>Subbotina O. S.</i> MONUMENTAL EMBROIDERY BY TATYANA AKHMETGALIEVA.....	221
<i>Uvarov V. D.</i> HISTORICAL STAGES OF THE DEVELOPMENT OF TAPESTRY ART IN WESTERN EUROPE IN THE 15th–16th CENTURIES	231
<i>Fedanova E. S., Shcherbakova A. V.</i> A NON-OBJECTIVE ORNAMENT IN SOVIET PRINTED TEXTILES OF THE 1960s.....	243
<i>Khramtsova G. B.</i> FEATURES OF THE MONUMENTAL ART IN THE SOVIET TAPESTRY OF THE 60–80s OF THE 20th CENTURY	252
<i>Tsvetkova N. N.</i> THEATRICALITY IN THE ART OF TEXTILES OF THE 20th–21st CENTURIES	263
<i>Shestakova L. V.</i> PONEVA SKIRT IN THE TRADITIONAL WOMEN'S COSTUME OF RUSSIAN OLD-TIMERS OF WESTERN SIBERIA OF THE 17th–EARLY 20th CENTURIES.....	271
<i>Shcherbinin E. R., Shcherbakova A. V.</i> THE ROLE OF THE WILD WEST PERIOD IN THE HISTORY OF TEXTILES	280
<i>Yurchenko S. A.</i> THE “UNQUENCHABLE” SYMBOL OF CULTURE. THE IMAGE OF LIGHT IN A TAPESTRY ON THE EXAMPLE OF THE WORKS BY ALEXANDER GORAZDIN.....	287

ИРАНСКИЙ САДОВЫЙ КОВЕР КАК СИМВОЛ РАЯ

Иранские сады, известные как Чахарбаг, являются символом рая. Садовый дискурс развился и процветал в период Сефевидов (1501–1736 гг.) и оказал значительное влияние на многие виды искусства, включая ковроткачество. К этому же времени относят появление особого типа садового ковра под названием «чахарбаг». Иранские ковры стали своеобразной гетеротопией иранского сада. Они не только повторяют ландшафтную структуру, но и отражают важные концептуальные аспекты иранского садового искусства.

Ключевые слова: текстильное искусство, чахарбаг, садовый ковер, искусство Сефевидов, иранский сад.

M. Abedi

IRANIAN GARDEN CARPET AS A SYMBOL OF HEAVEN

Iranian gardens, known as Chaharbagh, are symbols of paradise. Garden discourse developed and flourished during the Safavid period (1501–1736) and had a significant influence on many arts, including carpet weaving. The appearance of a special type of garden carpet called Chaharbagh dates back to this time. Iranian carpets have become a kind of heterotopia of the Iranian garden. They not only follow the landscape structure, but also reflect important conceptual aspects of Iranian garden art.

Keywords: textile art, Chaharbagh, garden carpet, Safavid art, Iranian garden.

Среди видов иранских ковровых моделей особое место занимают садовые ковры, дизайн которых вдохновлен персидскими садами. Эти ковры демонстрируют концептуальную связь между искусством архитектуры, ковроткачеством, природой и духовностью. Садовое искусство, уходящее корнями в культуру и верования иранцев, стало источником вдохновения для многих видов творчества.

Период Сефевидов (1501–1736 гг.) известен как время культурного ренессанса Ирана. Благодаря поддержке шаха Аббаса I (пятый шах Сефевидского Ирана с 1588 по 1629 гг.) процветали все виды искусств. В этот момент формируется широкий художественный дискурс, центром которого становится иранский сад. Обнаруживаются его связи со многими видами творчества, в том числе ковровым ткачеством. «Осознавая потенциал ковров как ценного экспортного продукта, короли Сефевидов основали

централизованные мастерские, что привело к золотому веку ковроткацкой промышленности Ирана» [7, с. 15]. В этот период были созданы многие известные артефакты, которые продолжают восхищать любителей ковроткачества во всем мире.

Иранские сады уже были в центре внимания исследователей, в том числе Дональда Уилбура, который в 1969 г. подробно изучил их в своей книге «Исторические сады Ирана и его павильоны». Многие аспекты иранского сада затронуты в работе Азаде Шахчераги «Парадигмы рая», вышедшей в 2016 г. Ряд исследователей сравнивали ковер и сад с точки зрения структуры и геометрии [11, с. 27], обращались к эстетическим аспектам ковра [4, с. 25] или поднимали проблемы его взаимосвязи с природой [14, с. 16]. Отдельные труды посвящены вопросам экологической теории, прослеживающей влияние садов и садовых ковров на психическое здоровье человека.

Среди иранских садовых ковров можно выделить шесть групп, по-разному интерпретирующих иранский сад: чахарбаг и голестан (ковер с четырехчастной структурой, повторяющий формы и строение сада), хешти/каби (ковер с секционной композицией, повторяющий структуру сада), ковер с медальонной композицией, охотничий ковер, афшан (ковровая композиция с равномерно рассеянными по полю цветами), мехраб (ковер с алтарной композицией).

В настоящем исследовании автор делает акцент на те садовые ковры, которые непосредственно отражают композиционную структуру иранского сада и его элементы. Представляется интересным в рамках целостного взгляда на структурные концепции садовых ковров изучить особенности их строения и скрытые в них смыслы.

Иранский сад, или чахарбаг, является культурным и духовным наследием Ирана. Он имеет уникальные характеристики, которые оставались неизменными на протяжении веков и оказали влияние на садоводство других стран. На персидском языке «чахар» означает «четыре», а «баг» — «сад». Этот термин применяется к структурной схеме иранского сада. Его архетип таков: «Персидский сад традиционно описывается как участок квадратной или прямоугольной формы большой площади, окруженный стенами. Две перпендикулярные друг к другу водные оси разделяют пространство сада на четыре части. Вода бьет фонтанами в середине пруда, где эти оси пересекаются. Водные потоки распределяются по участкам, орошая сад. Как правило, архитектурное строение (павильон) расположено на перекрестке двух осей» [2, с. 36]. На ил. 1 можно увидеть хорошо известный архитектурный комплекс Тадж-Махал, выстроенный в XVII в., перед которым разбит типичный иранский сад.

В Иране при жарком климате и засушливой почве сад всегда имел большую материальную и духовную ценность. Для иранцев его значимость заключалась не только в физической привлекательности — сад был местом

для метафизических размышлений. Французский востоковед Л. Массиньон говорит, что персидский «сад подобен сну, мечте, далекой от реальности. Иранский сад настолько отличается от своего окружения, что мы склоняемся к тому, чтобы принять эту точку зрения. Этот сон (сад) — часть реального мира при всей его инаковости» [2, с. 38].

Порядок и симметрия, существующие в иранском саду, создают ощущение покоя. Присутствие таких природных элементов, как свет, вода, растения, побуждает людей задуматься о Вселенной. Вода является жизненно важным элементом, который издавна имел особое значение для жителей Ирана. Одной из могущественных мифологических богинь иранцев является Анахита. Ее образ связан с понятиями плодородия, животворения, исцеления, мудрости и красоты. Она является богиней-хранительницей вод, и ей поклонялись с древних времен до появления зороастризма и после него. «В иранской традиции она считается защитницей растений и стремится предотвратить их увядание» [2, с. 37]. О саде как символе рая французский исламовед Анри Корбен говорит: «Сад является символом неба и земли, и он заставляет землю также стать символом. Небо является частью древней географии. В зороастризме и земля, и небо изображаются как места сновидений. С такой точки зрения, этот священный надел земли может быть представлен в образе, выходящем за рамки материальной реальности. Фактически сад выступает в качестве двойника обещанного рая на земле, который Г. Корбин представляет как место для получения трансцендентального опыта <...> земля и небо становятся местами для наблюдения за явлениями, выходящими за пределы рационального и интеллектуального» [6, с. 18].

С распространением ислама иранский сад претерпел изменения, адаптируясь к религиозным и культурным нюансам исламской традиции. Включение новых концепций в садовый дизайн создало уникальный синтез художественного выражения и религиозной символики.

Коранический рай как место, где всегда зелено и радостно, адаптирован к представлениям об иранском саде. В Коране сказано, что рай, несмотря на то что он бесконечен, окружен стенами, которые не позволяют приспешникам ада проникнуть внутрь. Стихии растений и цветов, стены, проточная вода, зеленые кущи упоминаются в аятах Корана [5, сура 85, стих 11]. Эти сходства обусловили смысловое слияние сада коранического и реального, способствовали расширению и углублению концептуального диапазона их восприятия.

Сад — популярная тема в иранской культуре, она имеет широкое отражение во всех видах искусства, включая поэзию, литературу, музыку и миниатюру. Его физическая форма — ландшафтная архитектура в наиболее абстрактном и наглядном виде проявляется в структуре ковра как отражение сада.

Как было сказано, сад — символ рая, и эта концепция повторяется в ковре. Изображение элементов сада, таких как цветы, растения, проточная вода и животные, призвано показать трансцендентную сущность этого земного рая. Мишель Фуко, ссылаясь на священность и значение иранских садов, олицетворяющих мир, пишет: «Что касается ковров, то они первоначально были репродукциями садов (сад — это ковер, на который весь мир приходит, чтобы разыграть свое символическое совершенство, и ковер — это своего рода сад, который может перемещаться в пространстве). Сад — это мельчайшая часть мира, а затем целый мир... Сад был своего рода счастливой, универсальной гетеротопией с начала античности» [16].

Иранские садовые ковры величественно и символично передают тему сада. Группа ковров чахарбаг художественно интерпретируют сад через сочетание природных и архитектурных элементов.

«Иранское ковроделие имеет богатую историю, корни которой уходят ко времени основания первых известных науке цивилизаций. Развитие ковроделия, пройдя долгий путь в суровых испытаниях кочевой жизни, укрепилось в своих традициях и в период правления первой иранской династии Ахеменидов (550–330 гг.) уже было развито как выдающееся ремесло и искусство» [7, с. 457]. Возникновение садовых ковров исторически можно проследить от пазырыкского артефакта — ковра, обнаруженного русским археологом С. Руденко в Горном Алтае. Он считал это изделие иранским производением из-за его несомненного сходства с художественными работами Ахеменидов [1, с. 209]. В последующий период вплоть до эпохи Сефевидов следов иранских ковров не сохранилось (за исключением небольших фрагментов). Они лишь упоминаются в литературе и письменных источниках.

Например, иранский историк и мыслитель Абу Джарир Мухаммад Табари (839–923 гг.) писал о ковре бахаристан (бахар хусро) эпохи Сасанидов (224–651 гг.) так: «Размеры этого ковра составляли 450 на 450 шагов. Ковер из драгоценных материалов, таких как золото, серебро и шелк, украшенный декоративными камнями, как говорят, был соткан в соответствии с формой сада и представлял четыре времени года. На нем изображались деревья, цветы и потоки воды» [9, с. 1824–1825]. Ковер стал военной добычей арабов, которые поделили его между собой.

«Один из сохранившихся документов, касающийся иранского ковроткачества раннеисламского периода, взят из записок китайского путешественника по имени Хуан Цанг. В своих произведениях он упоминает о высоком мастерстве иранских ковроткачей» [3, с. 14].

«В книге Мансури, датированной IV веком хиджры, а также в книге Худуд аль-Алам, составленной в 372 г. хиджры (982 г.), говорится, что у халифа аль-Мустансира Аббаси был ковер, иллюстрированный

человеческими фигурами и персидскими надписями, сотканный в Иране» [3, с. 14].

Существуют также миниатюры разного времени, которые могут служить свидетельством существования садовых ковров. Например, «изображения в рукописи “Хамсе Джами”, доступной в музее Голестан в Тегеране, а также другие миниатюры X в. хиджры, в которых встречаются ковры периода Тимуридов» [3, с. 14].

Временем расцвета ковровой промышленности Ирана стала эпоха Сефевидов, под покровительством правителей были созданы централизованные царские мастерские в городах Исфахан и Тебриз. В этих местах занимались всеми видами искусства, в том числе созданием тканей, ковроткачеством, миниатюрой, изготовлением покрывал, золочением и т. д. Многие туристы путешествовали по Ирану в это время и упоминали в своих рассказах иранские ковры. «Французские путешественники Тавернье (1605–1689 гг.) и Шарден (1643–1713 гг.) и английский историк двора Сефевидов Роберт Ширли (1518–1628 гг.) писали о королевских мастерских в городе Исфахан, где ткали ковры для дворян и чиновников» [3, с. 15]. И хотя о производстве садовых ковров и существовавших в это время их разновидностях сохранилось мало информации, очевидным остается факт процветания широкого садового дискурса в эпоху Сефевидов. Можно предположить, что, поскольку художники-миниатюристы, архитекторы и ткачи уделяли особое внимание теме сада, то между ними существовала творческая взаимосвязь, мастерские контактировали друг с другом, и изменения в структуре сада отражались в композиции садовых ковров. Один из современных исследователей пишет о количестве садовых ковров этого времени: «Согласно документам, в музеях, коллекциях и на рынках мира осталось 20 садовых ковров, которые нам удалось идентифицировать к настоящему моменту...» [13, с. 253].

В период Каджаров (1789–1925 гг.) иранское искусство находилось под влиянием Европы. В это время также ткали садовые ковры. Например, известен образец, хранящийся в Бруклинском музее (США). Этот ковер имеет размеры 279,4 на 180,3 см. Известно, что он был соткан на северо-западе Ирана. Но ковроткачество в период Каджаров пережило короткий период расцвета, а затем склонилось к упадку.

Таким образом, наиболее всего известны садовые ковры типа чахарбаг периода Сефевидов. В их рисунке можно увидеть оросительные каналы, водосбор, пруд. Ирригационная сеть обычно делит ковер на 4, 6 или 8 частей, каждая из которых дробится на более мелкие составляющие. Получившиеся квадраты или прямоугольники обозначают садовые партеры, заполненные цветами и другими растениями, обрамленные узкими или широкими бордюрами. В ручьях показано волнообразное движение воды, а в некоторых случаях изображены плавающие рыбы или птицы. Пруд, играющий важную

роль в саду, появляется и в садовых коврах, его часто размещают по одной из главных осей. В коврах голестан внешние бордюры ковра совпадают со стенами сада. А ирригационная сеть и водные пространства также следуют примерам реальных садовых ландшафтов. «Можно сказать, что ковер с садовым узором — это утрированное изображение иранского сада со всеми его аллегориями и символами. С точки зрения формы иранский ковер представляет собой двухмерное произведение искусства, являющееся проявлением трехмерной реальности» [12, с. 49].

Резюмируя, можно сказать, что иранский сад и ковер имеют общие элементы и принципы строения:

- форма/план — квадратный или прямоугольный план иранского сада и соответствующая ему форма ковра;
- границы — стена для сада, бордюр для ковра;
- центральная симметрия, присущая саду и ковровой композиции;
- структура — разбивка сада на партеры и сетчатая или секционная композиция ковра;
- присутствие водоема — пруд и каналы в саду и соответствующие им элементы в декоре ковра;
- флора и фауна — цветы и живые существа в саду и их изображение на ковре.

Рассмотрим некоторые примеры садовых ковров типа чахарбаг. На ил. 2 представлен садовый ковер XVII в., сотканный в Курдистане. На нем изображен условный садовый пейзаж с высоты птичьего полета. На пересечении двух водных каналов находится пруд, напоминающий водные объекты в традиционном иранском садовом дизайне. Водную гладь имитируют волнистые линии, покрывающие протоки. Фон ковра украшают растения и цветы. Контраст используемых теплых и холодных цветов придает ковру особую живописность и радостное звучание. Три тканых бордюра ковра имеют простой сдержанный дизайн и создают ажурное обрамление. Этот ковер лаконично и точно отражает типовое строение иранского сада.

На ил. 3 представлен ковер Вагнера, названный так по имени владельца. Это изделие создано в XVII в. в г. Кермане. В композиции ковра мы наблюдаем два параллельных водных канала, расположенных по продольной оси, их соединяет одна поперечная протока, в центре которой находится сложной формы бассейн. По всему условно выделенному водному пространству изображены плавающие рыбы и утки. На ковре можно увидеть часто встречающиеся в садах и парках Ирана разные виды деревьев (кипарисы, платаны, ивы), цветы. Этот растительный мир населяют птицы (павлины, голуби, утки), дикие и домашние животные (леопарды, лисы, львы, газели и кролики). Ковер выполнен в сближенных тонах. Мы видим, что его структура отличается от простейшей типичной планировки четырехчастного

иранского сада. Если в этом образце изображены две продольных оси и одна поперечная, то в других коврах мы встречаем при одной продольной оси несколько поперечных членений. Это говорит о возможных различиях в разбивках сада и композициях садовых ковров при соблюдении всех выявленных выше общих особенностей.

Если представить сад значительной площади с частым регулярным членением на цветочные партеры, то мы приближаемся к композиции типа хешти/каби. Здесь уместно вспомнить пазырыкский ковер. В его композиционном строе также присутствуют все названные особенности с той лишь разницей, что изображения флоры и фауны вынесены в бордюрное пространство. Центральное поле ковра разбито на цветочные партеры с лотосами. Цветы в квадратах с бордюрами (символом садовой стены), находятся под защитой. Можно сказать, что пазырыкский ковер — первый пример, на котором абстрактно показан сад.

«В композиции типа “Хешти” или “Кабии” (поле разделено на части в форме квадратов/прямоугольников) каждый элемент членения может включать как самостоятельный сюжет, так и содержать повторяющийся узор. Все изображенные элементы, как правило, геометризированы и имеют стилизованный характер, будь то деревья, цветы, птицы, животные и т. д.» [7, с. 380]. Иранцы обладали особым абстрактным мышлением в изображении элементов природы и умением представлять их в виде метафор. Садовые ковры являются прекрасным примером этого.

«Иранский ковер представляет собой раскинувшийся на земле сад и дает возможность увидеть сад под высоким углом. Когда человек входит в сад, он постепенно понимает его иерархию, но в саду-ковре это знание и понимание становится возможным с первого взгляда» [15, с. 70].

Компоненты персидского сада символически остались неизменной частью ковров. Например, кайма персидского ковра является символом стены вокруг сада, центральный медальон обозначает бассейн с водой, алтарные ковры напоминают врата рая и т. д. Влияние иранских садов вышло за пределы географических границ Ирана. Они оставили свой след в Италии, Франции и Испании, в Китае, Индии и Пакистане. Иранские ковры превратились в послов искусства, преодолели государственные границы и создали культурно-духовные мосты между разными народами и цивилизациями посредством языка красоты.

Литература

1. Абеди М., Митрофанова Н. Ю. Орнаменты ворсового ковра Горного Алтая. Персидская трактовка // Вестник молодых ученых Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. 2023. № 1. С. 209–214.

2. Абеди М., Митрофанова Н. Ю. Проявление рая в иранском Саду // Дизайн. Материалы. Технология. 2023. № 4 (72). С. 34–41.

3. Азарпад Х. Хешмати Разави Н. Фаршنامه Ирана. Тегеран: Публикации Института культурных исследований и исследований, 1993. 510 с. آذرپاد ح. حشمتی رضوی ن. فرشنامه ایران. تهران: انتشارات موسسه مطالعات و تحقیقات. سال 1993. 510 ص. فرهنگی پژوهشگاه،

4. Дарйаии Н. Красота иранского ковра ручной работы // Голджам. 2006. № 4, 5. С. 25–36. دريایی ن. زیبایی در فرش دستباف ایران//گلجام. شماره 4 و 5. 2006. 25-36. ص 25 36

5. Коран. Сура 85. Алборудж. Стих 11. URL: <http://www.parsquran.com/data/show.php?sura=85&ayat=11&user=far&lang=far&tran=1> (дата обращения: 04.02.2024).

6. Сабтелени М. Е. Персидский сад: реальность и воображение // Голестан Хонар. 2008. № 12. С. 16–29. سابتلنی م ا باغ ایرانی: واقعیت و خیال // گلستان. هنر-1386. شماره 12. 16-29 ص

7. Сарханги Е. Персидский ковер. М.: САМ Полиграфист, 2019. 503 с.

8. Спанани М. А. Ковер Сефевидов с точки зрения инноваций в дизайне // Голджам. 2007. С. 9–33. محمد علی اسپنانی. فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح. گلجام. سال 2007. 9-33. صفحه 9 تا 33

9. Табари М. Дж. История Табари. Том 5. Тегеран: Публикация Фонда Фарханг Иран, Опубликовано в X веке. 334 с. طبری م. ج تاریخ طبری، جلد پنجم، تهران، 334. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران. در قرن 10 منتشر شد. 334

10. Тадж-Махал — гробница, в которой находится тело Мумтаз-Махал, супруги императора Шаха Джахана. URL: <https://www.yourvacationtrip.com/taj-mahal-tour-thing-to-know-before-visit/> (дата обращения: 04.02.2024).

11. Файзабади М., Ансари М., Мирхосейни М. Общая геометрия в персидских садах и коврах // Ежеквартальный журнал исламского искусства. 2015. № 5. С. 27–37. فیض آبادی م، انصاری م، میرحسینی م. هندسه مشترک در باغ و فرش. ایرانی//فصلنامه هنر اسلامی. شماره 5. 2015. 27-37 ص

12. Хердег К. Формовая структура в исламской архитектуре Ирана и Туркестана, Тегеран: Бум, 1997. 74 с. هردهگ ک. ساختار فرم در معماری اسلامی ایران و. 74. ص 1997 ترکستان. تهران: بوم. 1

13. Хосури А. Сад Фердоус-Мойной и дизайн иранских ковров // Сборник. 1997. № 89, 93. С. 247–259. خسوری ع. باغ مینوی فردوس و طرح قالی. ایرانی//کلک. 1997. شماره 89/93. 247-259 ص

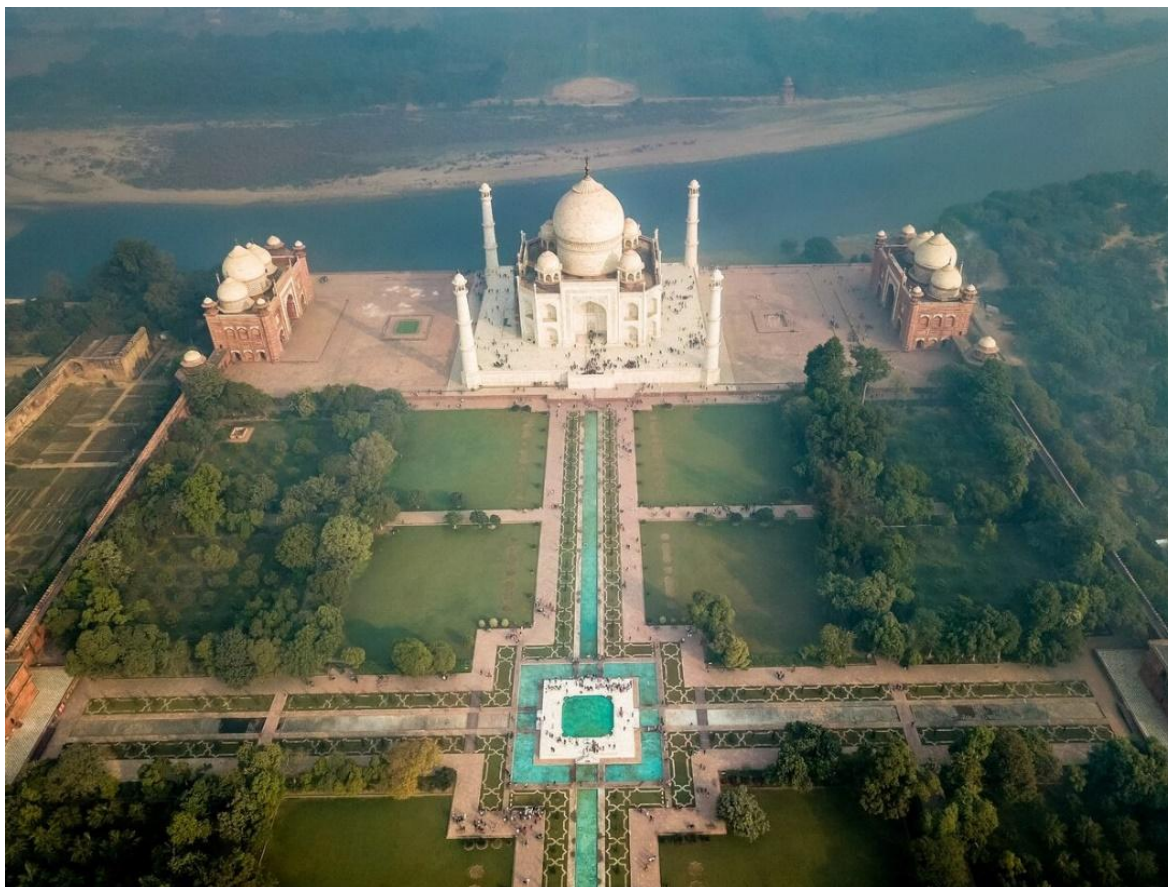
14. Чицязян А., Аятоллахи Х. Природа и красота в иранских коврах // Голджам. 2005. № 1. С. 31–16. چیت سازیان ا. آیت الهی ح. طبیعت و زیبایی در فرش. ایران//گلجام. شماره 1. 2005. 16-31 ص

15. Шахчераги А. Переосмысление иранского сада в саду персидских ковров с акцентом на экологическую теорию восприятия окружающей среды // Голджам. 2008. № 9. С. 63–86. شاهچراغی آ، بازاندیشی باغ ایرانی در باغ فرش ایرانی با. 63-86. تاکید بر نظریه اکولوژیکی ادراک محیطی // گلجام. 1387. شماره 9. 63-86

16. Foucault M. On Other Spaces (1967), Heterotopia. URL: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en> (accessed: 23.01.2024).

17.

Иллюстрации



Ил. 1. Сад Тадж-Махала, XVII в., Агра [10]



*Ил. 2. Садовый ковер, XVIII в., Иранский Курдистан.
Хлопок, шерсть, 3.14 x 1.91 м,
Метрополитен-музей, Нью-Йорк [7, с. 189]*



*Ил. 3. Ковер Вагнера, XVII в., Керман.
Хлопок, шерсть, шелк, 5.5 x 4.3 м, Музей Глазго, Шотландия [7, с. 60]*

Сведения об авторе:

Абеди Марьям, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, аспирант, 3 курс, кафедра истории и теории искусства; maryamabedi176@gmail.com

Abedi Maryam, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Postgraduate Student, 3rd year, Department of History and Theory of Art; maryamabedi176@gmail.com

Сведения о научном руководителе:

Митрофанова Наталья Юрьевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства; mitfam@mail.ru

Mitrofanova Natalia Yu., St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of History and Theory of Art; mitfam@mail.ru

СКУЛЬПТУРНЫЙ ВОЙЛОК КАК НОВЫЙ МАТЕРИАЛ В ПЛАСТИЧЕСКИХ ИСКУССТВАХ XXI ВЕКА. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ

Декоративный войлок — вид художественного нетканого текстиля. Имеет глубокие исторические корни в материальной культуре человечества. В XXI веке войлок окончательно оформился в самостоятельное направление современного искусства. В настоящей статье проанализирован феномен скульптурной пластичности войлока как материала, позволяющего создавать трехмерные арт-формы и композиции, актуальные в современной объемно-пространственной среде. Рассмотрены примеры объектов «мягкой скульптуры» из войлока с художественной и технологической точек зрения.

Ключевые слова: скульптурный войлок, художественный нетканый авторский текстиль, мягкая скульптура, малые архитектурные формы, мелкая пластика, энвайронмент, синтез искусств.

*N. N. Afinogenova,
O. V. Kovaleva*

SCULPTURE FELT AS A NEW MATERIAL IN THE PLASTIC ARTS OF THE 21ST CENTURY. ARTISTIC EXPERIMENTS

Decorative felt is a type of artistic non-woven textile. It has deep historical roots in the material culture of humanity. In the 21st century, felt finally emerged as an independent movement of contemporary art. This article analyzes the phenomenon of sculptural plasticity of felt as a material that allows you to create three-dimensional art forms and compositions that are relevant in the modern three-dimensional environment. Examples of objects of “soft sculpture” made of felt are considered from artistic and technological points of view.

Keywords: sculptural felt, decorative non-woven author textiles, soft sculpture, small architectural forms, small plastic arts, environment, synthesis of arts.

Традиции войлока как материала уходят в глубокую древность. Актуален вопрос развития войлока от утилитарного ремесленного сырья до современного декоративно-художественного материала с уникальными скульптурными свойствами для произведений пластических искусств XXI в. Зарождение войлока датируют периодом одомашнивания диких овец в Центральной Азии около восьми тысяч лет назад [4]. На материалах

археологических раскопок доказано, что «войлок был широко распространен в Евразии у кочевых и оседлых народов примерно с VIII в. до н. э. Один из ранних сохранившихся образцов войлочного ковра принадлежит старинному кладу V–III вв. до н. э. из алтайского кургана Пазырык. Более ранние изображения войлоков обнаружены на древних фресках Анатолии и Ирана. В Средние века искусство азиатских войлоков достигло апогея. Богато орнаментированные нетканые войлочные шпалеры стали элементом роскоши и престижа в покоях великосветских европейских вельмож» [3].

Аутентичная войлочная традиция изучена во многих регионах мира: Тибет, Памир, Россия (Алтай, Кавказ, Поволжье), Карпаты, Балканы, Передняя Азия (Иран, Афганистан), Перу. Древняя технология создания войлока имеет общие признаки вне зависимости от его географического происхождения. Она включает процесс предварительной обработки и последующего соединения горячей водой или паром волокон натуральной овечьей шерсти. Процесс получил название «мокрого войлока» и основан на прочном сцеплении в щелочной среде чешуйками поверхностного кутикулярного слоя волокон шерсти между собой. Войлок обладает высоко развитой капиллярно-пористой структурой, формирующей его уникальные свойства: низкая теплопроводность, высокая гигроскопичность, воздухопроницаемость, паропроницаемость. Исторически использовался как согревающий, теплоизоляционный, прокладочный материал для жилища (ковры, юрты), шорно-седельных изделий (накидки, подседельники, чепраки), обуви (сапоги, чулки, валенки), одежды (халаты, кафтаны, бурки, пояса), головных уборов (шляпы, тюрбаны, колпаки), чехлов для утвари, гигиены.

Войлоки создавались из шерсти естественных оттенков (светло-желтый, молочный, коричневый, черный, пестрый), либо с применением техник окрашивания растительными красителями, позволявшими добиваться более насыщенных цветов (желтый, коричневый, черный), либо оттенков красного. Мотивы орнаментов сформировались под влиянием духовной и хозяйственной жизни этносов, мифологии и религии, передавались из поколения в поколение. В их названиях отразились объекты и явления окружающей природы, имевшие сакральное значение для древнего человека. Символические изображения «воды», «земли», «солнца», «луны», «человека» прототипичны у древних народов. Они системно повторяются в геометрических и зооморфных орнаментах изделий смежных ремесел и видов декоративно-прикладного искусства (войлок, ткачество, вышивка, кружево, керамика, резьба по дереву и кости). Традиционно это точки, круги, ромбы, треугольники, квадраты, их последовательности, пересечения и комбинации в полосы, блоки; зубчатые и волнистые линии; S-образные фигуры, силуэты в форме бараньих рогов и растительных побегов. Исследованиями войлока в историческом контексте занимались Е. Г. Царева, С. И. Руденко, Л. Л. Баркова, Н. В. Полосьмак, Е. И. Чехова, А. Я. Кузнецова.

Структурообразующими свойствами войлока являются его пластичность и формуемость, низкое сопротивление к истиранию и

многократному изгибу. Кочевники Евразии умели формировать войлок, изготавливали из него объемные предметы. В неизменном виде сохранились кустарные способы формирования в XXI в., народы Азии и Кавказа создают из войлока предметы традиционного национального костюма и быта: обувь, головные уборы, халаты, ковры, кошмы, чепраки, мячи для игр, чехлы для оружия, доспехи. Войлочные изделия используются в обрядовых церемониях, общинно-родовых мероприятиях, отражая их семантику, знаковость, сакрально-эстетическую наполненность. В регионах России формованные изделия из войлока известны как валенки — теплая зимняя обувь. Исторически ее появление связывают с прототипом войлочных сапог кочевых народов.

В XX в. с внедрением индустриальных способов переработки шерсти и новых методов производства нетканых материалов расширилась технологическая линейка войлоков. Войлочные холсты стали формировать с добавлением синтетических и искусственных волокон. Добавились способы их окрашивания химическими красителями. Расширился диапазон техник соединения волокон. На базе кустарной техники вбивания волокон шерсти крючковатыми иглами появилось иглопробивное оборудование для производства высококачественных префельтов.

Отдельные способы обработки волокна были переняты и адаптированы к творчеству мастерами декоративно-прикладного искусства. «1960-е гг. стали десятилетием, когда художественный текстиль вышел из плоскости в пространство, расширив свои художественно-пластические возможности, создав произведения, которые стали называться «мягкой скульптурой» [10, с. 323]. Направление художественных экспериментов с волокном и его производными (в виде нитей, жгутов, лент, канатов, полотен), образующих в результате объемно-пространственные арт-объекты с новыми пластическими свойствами, получило название «искусство волокна» — fiber art.

В результате экспериментов с войлоком на базе иглопробивных технологий появился художественный нетканый войлочный авторский гобелен с плоским изображением на геометрии полотна, либо эффектом неглубокого рельефа за счет разницы толщины слоев спрессованного волокна. Метод создания войлочного гобелена включает несколько этапов. На первом этапе происходит подготовка, чесание, художественная раскладка волокон на холсте. На втором этапе — заготовка закрепляется, слои фиксируются иглопробивным или вязально-прошивным способом на оборудовании. Эти способы были запатентованы в 1960-е гг. в 12 странах, и на их базе серийно производились нетканые декоративно-художественные материалы артпротис и декорпол, «для оформления интерьеров жилых зданий и помещений, а также декораций» [9, с. 5, 34].

К началу третьего тысячелетия все виды пластических искусств претерпели ощутимые материально-физические и пространственные трансформации и находились в состоянии творческой турбулентности. Возникали новые концепции интерпретации форм в объемно-пространственных экспериментах. Новейшие формулы синтетических

веществ, 3D-технологии, digital-искусство, виртуальные фантазии искусственного интеллекта, киберперформансы, гибридные искусства — эти признаки метамодернизма спровоцировали интерес мировых художников к феномену пластических свойств войлока. «Многие современные художники “fiber art”, понимая, что большинство текстильных технологий исторически связано с традициями и культурной идентичностью, активно экспериментируют, включая в свои произведения современные волокна и используя инновационные технологии» [11, с. 657].

Скульптурный — «предназначенный для скульптуры, ваяния; рельефный, с ярко очерченными формами, удобный для воспроизведения в скульптуре» [7]. Понятие включает значения объемности, гибкости, мягкости, рельефности, пластичности. Скульптура — «искусство изготовления объемных или плоскостных выпуклых изображений (статуй, бюстов, барельефов и т. п.) путем лепки, резьбы или отливки из различных материалов (глины, воска, металлов, дерева, камня и т. п.)» [8]. Скульптура, как и декоративно-прикладное искусство, относится к пластическим видам искусств. Скульптура делится на круглую и рельефную. К ее разновидностям относится скульптура малых форм. Все эти признаки скульптурности доступны при использовании войлока как материала и технологий его обработки. Неоспоримым преимуществом войлока является его формуемость, сминаемость, «структурная память». Войлок удостоен звания «текстильной глины» и целиком оправдывает этот статус в руках профессиональных художников. К войлоку как к скульптурному материалу и инструменту создания объемно-пространственных композиций обращаются в своих экспериментах мастера, пришедшие из других жанров пластического искусства — текстильного энвайронмента, деревообработки, керамики, скульптуры, архитектуры, художественного проектирования. «Анализ произведений, представленных на выставках “fiber art” 2010–2016 гг., позволяет сделать вывод, что “текстильная скульптура” — одно из интереснейших направлений этого вида искусства. Текстильные скульптуры следует называть “арт-объектами”, так как именно этот термин является наиболее емким и не несет ограничений по материалу и технологии выполнения работ» [11, с. 654].

Одним из первых российских художников в 1990-е гг. начал эксперименты по созданию скульптурного художественного войлока мастер из Удмуртии Александр Пилин. Сырьем его первой конкурсной коллекции для парижской выставки стали отбракованные валенки со склада валяльно-войлочной фабрики. В нетипичности форм этих изделий художник увидел новизну и оригинальность, и, вручную переформовав их, создал уникальные малые скульптурные формы (ил. 1.1). Автора поразило «не столько сам войлок, не его фактура, а то, что этот материал имеет возможность принимать форму, которую криэйтор придает изделию, и запоминать ее» [2]. Коллекция арт-объектов для интерьера предвосхитила свое время — в 20-е гг. XXI в. появился тренд в малой пластике на подобные формы. Последующее изучение техник формования шерсти «по пути создания новых материалов» в

период 1993–2012 гг. добавило глубины и фактуры работам автора, решив задачу «как сделать материал, грубый как валенок, более податливым и подвижным, драпирующимся» [2]. В результате был получен «сетчатый», «ленточный» войлочный текстиль, состоящий из длинномеров, жгутов, лент из войлока. Конструкции с переплетением, наложением, разной частотой укладки дали фактуры, где переплетаются не только жгуты-нити, но и гиперэлементы авторского макротекстиля. Эти образцы легли в основу коллекций одежды из войлока, «войлочного кружева», где сырьем послужила шерсть обычных деревенских овец. В тот же период художник занимается проектированием и созданием войлочной обуви ручной валки с целью получения актуальных форм, ограниченно вписывающихся в современные комплексы одежды спортивного, молодежного, субкультурного и даже нарядного направлений. С 2015 г. мастер обратился к промышленному листовому войлоку, который подлежит дальнейшему раскрою, моделированию архитектоники изделий методом изгиба, формования, сшивания, и финальному декорированию другими пластическими материалами в виде кожи, текстиля, элементами авторских ячеистых макроструктур в технике ручного войлока. Автор выделяет комфортность этих изделий для человека как результат гибкости и мягкости войлока, его свойства повторять форму тела, мимикрируя под нее. В этой технике изготовлена обувь и головные уборы, а так же аппликативные панно и 3D-арт-объекты для интерьера. А. Пилин — член Международной ассоциации войлока, создатель Арт-театра войлока, Музея текстиля в Бураново [1]. Трансформируя войлок, художник трансформирует традицию в современность.

С точки зрения трансформации традиционных войлочных материалов интересно творчество российской художницы Светланы Оспищевой из Ивантеевки, работающей в технике гибридного текстиля [6]. На базе этнографических материалов методом образной стилизации и прототипического костюмного формообразования автор разрабатывает коллекции предметов одежды и аксессуаров для авторских инсталляций и тематических перформансов. Особо выразительна ее коллекция «Коляда», навеянная образами народных святочных гуляний, героев безудержных языческих плясок и песнопений, обрядов отпугивания злых духов страшными масками, надетыми на ряженых участников мистического действия. Именно громоздкие объемные маски из войлока составляют композиционный центр этой группы костюмов для «путешественников междумирья», привлекая и переключая внимание зрителя с одного образа на другой в процессе динамичного передвижения фигур в сакральном танце (ил.1.4). Так же виртуозно художница изготавливает войлочные панно, обереговые игрушки, куклы. Текстура войлока комбинируется со штриховкой, застилом, или контуром вышивки, добавляющей декоративности работе. Другие детали костюма исполняются в техниках вязания крючком, строчевой и петельной вышивки, печворка, шитья тесьмами и лентами. Однако именно округлые рельефные войлочные формы

в виде масок, венчающих верхнюю треть костюмного ансамбля, придают образную законченность и пластическую выразительность. В своих работах художница использует техники мокрого и сухого войлока (фильцевания).

Фильцевание — это способ соединения волокон шерсти с помощью специальных длинных металлических игл с насечками. Многократное введение иглы в слой волокон создает эффект сцепления и перепутывания волокон между собой, уплотняет волокнистую массу до упругого плотного состояния. Появление техники фильцевания дало импульс к развитию нескольких направлений искусства малой пластики из скульптурного войлока: арт-бижутерия, броши, куклы, игрушки, малые архитектурные формы. С увеличением геометрического масштаба художественных работ мастера совмещают техники мокрого и сухого войлока, дополняют их другими текстильными техниками и способами декора и отделки.

В этом ракурсе исследования интересен проект российской студии Wool Bulb. Войлок здесь служит в прямом и переносном смысле творческим «клеем», скрепляющим идеи проекта в общий художественный многослойный концепт, а материалы — фрагменты зеркал и стекла, рельефной и фото-керамики, резной кости, кристаллы кварца, текстильный лоскут и плетеные сетки, светодиодные точки — в объекты малой пластики — броши, браслеты, колье; и в малые архитектурные формы — настенные, подвесные, пространственные скульптуры для интерьера и экстерьера. Бионические округлые формы из монохромного белого войлока как символа первоначала и чистоты капсулируют в себе капли контрастных по фактуре материалов — гладких блестящих рельефных поверхностей, прозрачных или цветных (ил. 1.2). Сюжеты одних малых архитектурных форм из войлока наполнены духом сюрреализма, как, например, «Немного змеи» (фетр, 60 см, 2022) с декларацией к зрителю: «Как сказал поэт, “у каждой женщины должна быть змея”... жизненный опыт показал, что без змеи жить невозможно. Иногда змея — единственное, что помогает мне не размягчиться и не раствориться в никуда. А как насчет твоей внутренней змеи?» [12]. Сюжеты других проникнуты экзистенциальными настроениями одиночества человека, заблудившегося в современном мире. Философична скульптура под названием «Специальная оптика» (фетр, стекло, 75 см, 2023) и аннотацией к ней с цитатой Жана-Поля Сартра: «У человека есть дыра в душе размером с Бога, и каждый заполняет ее, как может» [17]. Далее автор адресует вопрос к аудитории: каждый ли обнаружил в душе такое отверстие, определил его диаметр и что за вид и ракурс созерцает сквозь него?

Маржолей Даллинга — художник, выпускница Института изящных искусств в Гронинге (Голландия), пришедшая к опыту войлока из живописи и графического рисунка. Сейчас работы ее студии Bloomfelt, расположенной в провинции Квебек (Канада), носят экспериментальный характер и создаются на заказ для «Цирка дю Солей». Бионические формы и структуры из макросъемки мира бактерий, насекомых, цветов, обитателей морской флоры и фауны являются мотивами ее работ [15]. Все произведения многослойны, наполнены пластикой и колоритом мира природы (ил. 2.1, 2.2.). Достаточно

плотный войлок, скульптурно структурированный в объемные выпуклые муралы со сложными поверхностями из розеток, гроздей, жгутов, кистей выглядят невесомыми, парящими в пространстве арт-объектами. Трубчатые, зернистые, капсулированные фактуры похожи на соты пчел, икру земноводных, они изогнуты воланами, декомпозированы из щупалец в жгуты, соединены в сложноизогнутые в пространстве формы, окрашены в несколько этапов. Они напоминают ботаническую ягодную многокостянку, пузырчатое тельце гусеницы, сброшенную ящеркой меланжевую шкурку, сердцевину тропического цветка из тычинок и пыльцы, фрагмент мохнатого покрова шмеля. Эксперименты в малых скульптурных формах переносятся художницей в масштаб сценических костюмов с такими же яркими, узнаваемыми пластическими и декоративными эффектами.

Вопрос насущной потребности человека в окружении себя иллюзией природы в условиях агрессивной урбанизации интересно раскрыт темой «камней» из войлока. Японский сад камней, стоун-терапия, солнечный галечный пляж — эти образы неразрывно связаны с ощущением отдыха, расслабления, медитации, наслаждения, дзена. Российский проект Katsu творчески и тактильно реализовал этот запрос в коллекцию пуфов-камней из войлока [14]. В ней представлены десятки образцов «гальки» разнообразных размеров, форм, индивидуальных оттенков. Базовый серый фон поверхности камней сверху «окутан» тонкими кракелюрами линий прожилок из волокна, крапом розеток и кратеров (ил. 1.3). Полная масштабная имитация трехмерного природного элемента с дополненной реальностью тактильной мягкости, тепла и комфорта.

Кристи Кун стала войлочным скульптором, придя из искусства обработки старинной дубовой древесины. Подражая эффектам древесных волокон средствами войлока, она находит новые авторские приемы работы с шерстью и каркасными материалами, отталкиваясь от базовых традиционных техник валяния. «Из пучков шерсти можно создавать безграничные скульптурные формы; более длинные волокна, распределенные в тонкие перекрывающиеся слои, можно валять в виде текстильных листов (ил. 3.1, 3.2). Помимо таких техник как создание плотных форм и тканей исключительно из шерсти, я также могу использовать волокна посредством переплетения легких и прозрачных тканей, создавая новые валяные версии тканых структур. Эти новые структуры сохраняют свою полупрозрачность, но при этом усилены новой текстурной прочностью и могут быть приданы более продуманной форме и драпировке» [13]. Цикл работы с шерстью и другими натуральными волокнами в процессе валяния Кристи Кун сравнивает с естественным биологическим циклом жизни — рождение, созревание, разрушение. Работая методами практического эксперимента Кристи Кун внедрила инновацию в области валяния — для придания невесомости и поиска оптимальной динамической выразительности объемно-пространственных композиций из войлока, она строит большие бассейны с

водой, чтобы «держать на плаву сложные узоры шерсти, добавляя плавучесть и снимая вес и напряжение тяжелой, пропитанной водой шерсти, над которой я работала днями и неделями» [13]. Автор подчеркивает экологичность работы с войлоком по аналогии с деревообработкой: «я потихоньку влюбилась в этот нежный и тихий материал». «Я опускаю почти законченный проект перед собой в пруд, позволяя ему тонуть и наблюдая, как он движется, как живое существо. Когда шерсть и шелк касаются поверхности воды, они разбивают отражение солнца на собственные узоры. Это как прикоснуться к другому миру. Я стараюсь уловить этот поток и движение в готовых формах своих работ, сохранить чувственное и живое волшебство волокон» [13].

Пластические эксперименты в масштабной объемно-пространственной мягкой скульптуре символического фигуратива с 2007 г. демонстрирует творчество Стефани Эренфилд, выпускницы Государственной академии художеств в Штутгарте [5]. В ее произведениях атропоморфные формы выполнены войлоком смешанных техник с закреплением внешних слоев волокон способом фильцевания [18]. В арт-бюстах художница явно не стремится передать портретное сходство и индивидуальные анатомические черты. Ее задача — пластикой линий, сочетанием цветов и группировкой объемов создать у зрителя эмоциональное восприятие внутреннего образа художественного объекта, как правило, напряженного, глухо, незвонко звучащего. Спрессованный из овечьей шерсти войлок дает сухую матовую, тактильно ощутимую и эмоционально обволакивающую внешнюю текстуру. Поверхность скульптур художница намеренно лессирует тонкими полупрозрачными слоями темного длинномерного волокна (серых, коричневых, ржавых или копченых оттенков), тем самым создавая иллюзию налета времени на древнем выветренном известняке или мраморе. Поры, оставленные фильцевальными иглами на поверхности войлока, закрепляют этот визуальный эффект. Скульптор нарочито стилизует анатомию тел, демонстрирует неправильность, пластическую искаженность их фрагментов, создает вихревую закрученность фигур. В работе «Gehäuse/Корпус» (250 x 170 x 170 см, 2008–2023) символически-объемно изображен Купол Мира в виде приоткрытого цилиндрического кокона в объятьях рук Творца. (ил. 3.3). А внутри, под куполом, — модульная «вклейка» бесконечного множества рельефных оттисков человеческих лиц, запечатлевшая на каждом возраст и оттенки настроения. Другая образная «склейка» — около десятка голов соединены в форме ягоды. Работа так и называется — «Große Beere/Большая ягода» (55 x 70 x 120 см, 2012–2017) и в рамках общей концепции отражает идеи автора о единении, растворении всего во всем в этом мире, о единстве в разнообразии, об атомарной мозаичности и монолитной целостности мира (ил. 3.4). Образы отдельных скульптурных объектов Стефани Эренфилд считаются трагично — лица искажены

гримасами негодования, грубыми эмоциями, лишаящими их приятной симметрии, античной гармонии. Автор гротескно подчеркивает внутренний дисбаланс, расшатанность, многократно дублируя на лицах проекции носа, губ, глазных впадин. Это тоже символическая трактовка предметной голографичности в этом мире. Согласно теории о том, что любая точка Вселенной обозрима с бесконечном количестве ракурсов, что лишает ее саму однозначности. Именно войлок наделяет скульптуры автора дыханием материала, создает ментальную оболочку, эффект плотно спрессованной в них энергии .

Уникальный опыт создания пластического 3D-костюма из войлока-хамелеона с оптическим жалюзийным эффектом вращающихся текстильных ламелей получен Кэтрин Робертс-Вуд, выпускницей Королевского колледжа искусств в Лондоне (ил. 2.4, 2.5, 2.6). Экспериментальная коллекция костюмов создана из шерсти, войлока и трикотажа. Крой деталей произведен путем лазерной резки. Детали скреплены без швов, только через петли и разрезы. Автор называет эффект от своей коллекции «одновременно органичным и вполне цифровым, что представляет собой интересный контраст» [19]. Коллекция Кэтрин 2014 г. на десятилетие опередила тенденции и тренды тех лет, уверенно шагнув в направлении цифровой одежды и метамодернизма.

Еще одним ярким представителем метамодернизма в круглых скульптурах и рельефных масках из войлока по праву нужно назвать Паоло дель Торо. По образованию иллюстратор, он со временем освоил резьбу по дереву и скульптуру, и следом — техники войлока. В своих работах он сочетает массивы из пены с цветными волокнистыми покрытиями, нанесенными вручную в технике фильцевания. Войлок, как вторая кожа, пластично покрывает глубокие рельефы «лиц» его масок (ил. 1.5) Метамодернистская стилистика арт-объектов Паоло адресует и к персонажам диснеевских мультфильмов и американских комиксов, и к фрескам и барельефам культуры майя, и к японским театральным но — маскам демонического толка, которым свойственна подчеркнутая нахмуренность, выкаченные наружу белки глаз и обнаженный оскал зубов. При этом вся коллекция образов Паоло окрашена в пастозные кондитерские цвета, любимые детьми. Видимо, таким образом автор смягчает агрессивные динамичные эмоции, умиротворяя зрителя цветами из сказок про единорогов. «Стирая границу между красотой и уродством, безопасным и опасным, манящим и отталкивающим, знакомым и чуждым, изящным и гротескным, мы вынуждены учитывать, что одно может быть и другим» [16]. Произведения Пабло дель Торо — наглядный пример актуального contemporary art продукта как результата мультикультурного синтеза и мультитехнологических трансформаций в творчестве.

В результате исследования современных пластических трехмерных арт-объектов из скульптурного войлока сделаны выводы:

– войлок в XXI в. возрождается в качестве нового пластического материала с выразительными скульптурными свойствами: гибким формообразованием, сохранением формы; пластичностью в передаче эмоциональной экспрессии и динамики «мягких скульптур»; максимальной достоверностью в имитациях природных бионических форм и поверхностей;

– эти свойства проявились в традиционном материале благодаря современным инновациям в мировой химической промышленности: волокнам, красителям, технологиям обработки и соединения материалов, в том числе шерсти, а также художественным экспериментам мастеров пластических искусств; эти факторы прогрессивно улучшают свойства экспериментально-художественного войлока;

– уникальная изобразительность войлока как продолжение его пластичности и синтетичности с другими материалами делает доступным выполнение в материале абстрактных цифровых костюмов и виртуальных объемно-пространственных форм неофутуристического энвайронмента от искусственного интеллекта;

– объекты «мягкой скульптуры» из войлока сохраняют относительную физическую легкость, что позволяет вписывать их в любой средовой энвайронмент: подвешивать в состоянии «левитации»; объединять в кинетические композиции; трансформировать во времени, изменяя положения гибких деталей, либо надевая на подвижные человеческие фигуры в виде текстильных арт-объектов.

Все эти признаки характеризуют скульптурный войлок как выразительный, ресурсный художественный материал для пластических искусств эпохи метамодернизма.

Литература

1. Александр Пилин — изобретатель, новатор, художник и дизайнер одежды, обуви и аксессуаров // Шкатулочка.com для ваших волшебных идей. URL: <https://clck.ru/38jiGj> (дата обращения: 31.01.2024).

2. Александр Пилин. Шерстиваль. // Школа войлока, 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xUPP4Z4gyZ0> (дата обращения: 31.01.2024).

3. Афиногенова Н. Н., Ковалева О. В. «История и перспективы развития авторского декоративно-художественного нетканого текстиля» // Инновации и технологии к развитию теории современной моды «Мода (Материалы. Одежда. Дизайн. Аксессуары)»: сборник материалов III Международной научно-практической конференции, посвященной Федору Максимовичу Пармону. М., 2023. С. 17–22.

4. История войлока: документальный фильм Сергея Попова и Ольги Подольской, при участии и консультировании кандидата исторических наук Елены Царевой, 2002 // YouTube: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MYMOmomVDlo> (дата обращения: 31.01.2024).

5. Митрофанова Н. Ю. Текстильная скульптура. Новые возможности «старого материала» // Новое искусствознание. 2019. № 3. С. 80–87.

6. Светлана Оспищева. URL: <https://vk.com/ospischeva.svetlana> (дата обращения: 31.01.2024).

7. Скульптурный // Словарь русского языка: в 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999. 702 с.

8. Скульптура // Толковый словарь русского языка / сост. Г. О. Винокур, проф. Б. А. Ларин, С. И. Ожегов [и др.]; под ред. проф. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. ин-т «Советская энциклопедия», 1935–1940. 1562 с.

9. Цагарели Н. В. Производство художественно-декоративных нетканых материалов. М.: «Легпромбытиздат», 1990. С. 5, 34.

10. Цветкова Н. Н. Предпосылки «пластического взрыва» в художественном текстиле второй половины XX в. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова, 2022. С. 322–328.

11. Цветкова Н. Н. Текстильный арт-объект в искусстве XX–XXI веков. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. № 8. С. 652–660.

12. A Little Bit of Snake. URL: <http://www.wool-bulb.com/item.php?lang=1&idshop=3&iditem=1897&idcategory=0&idsubcategory=1> (accessed: 31.01.2024).

13. A Floating World. URL: <https://www.craftcouncil.org/magazine/article/floating-world> (accessed: 31.01.2024).

14. Katsu Soft Interior Stones. URL: <https://ru.katsu.pro/> (accessed: 31.01.2024).

15. L'Art du feutre. URL: <https://www.bloomfelt.com/> (accessed: 31.01.2024).

16. Nightmarishly Beautiful Felt Faces Draw From the 'Deep Waters of the Human Subconscious'. URL: <https://www.designboom.com/art/paolo-del-toro-felt-sculpture-09-07-2018/> (accessed: 31.01.2024).

17. Special Optics. URL: <http://www.wool-bulb.com/item.php?lang=1&idshop=3&iditem=1904&idcategory=0&idsubcategory=> (accessed: 31.01.2024).

18. Stefanie Ehrenfried. URL: <https://www.stefanie-ehrenfried.de/plastik/> (accessed: 31.01.2024).

19. Undulating Sleeves Create “Optical Effect” in Katherine Roberts-Wood's Fashion Collection, Dan Howarth, 13 June 2014. URL: <https://www.dezeen.com/2014/06/13/katherine-roberts-wood-royal-college-of-art-fashion-collection/> (accessed: 31.01.2024).

Иллюстрации

АЛЕКСАНДР ПИЛИН
Основные направления творчества
1989 – 1991 Формование готового войлока



1



2



3



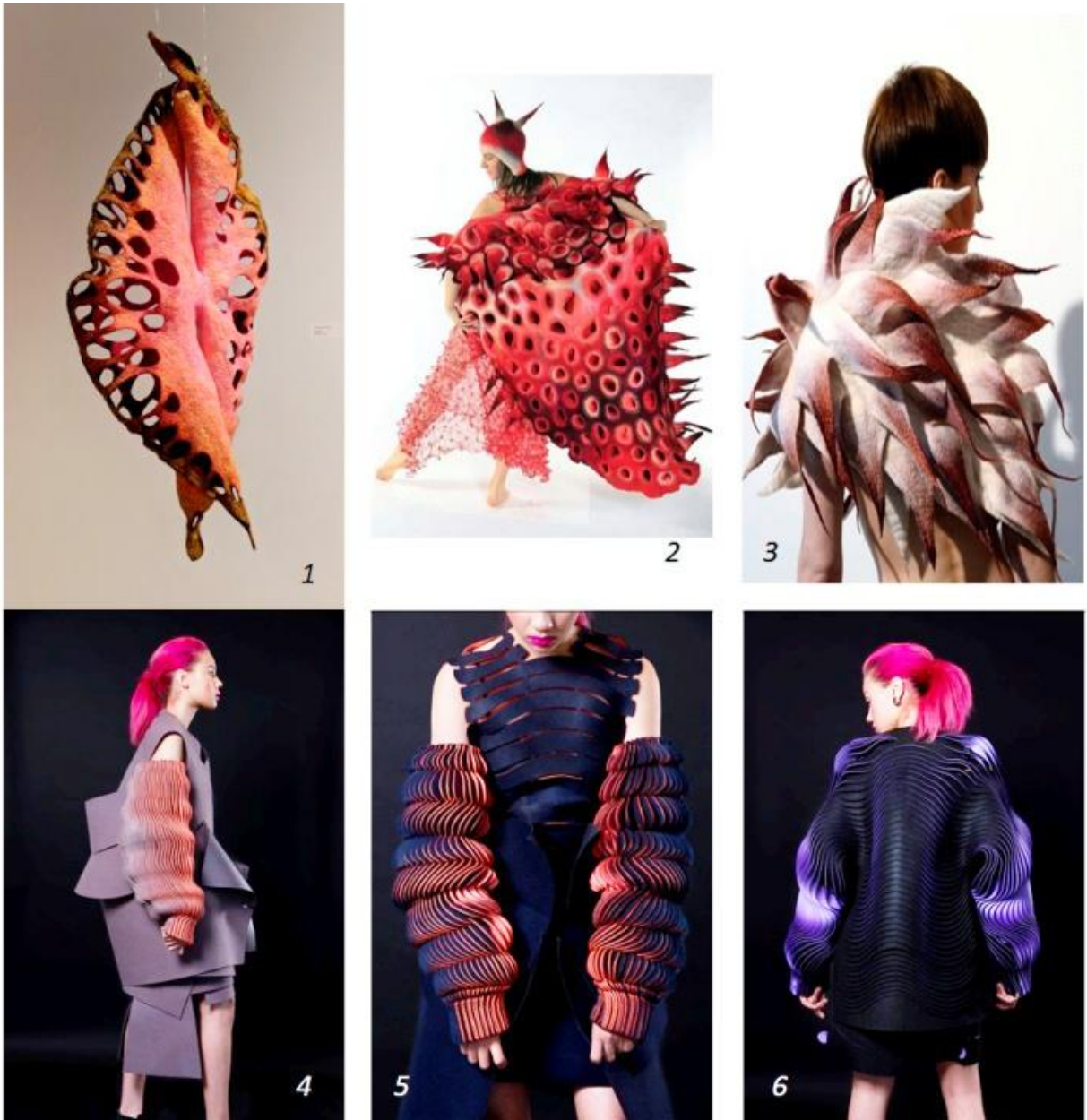
4



5

Ил. 1.

1 — А. Пилин. Коллекция арт-войлока; 2 — Woolbulb. Украшение из войлока;
3 — Katsu. Пуф-«камень» из войлока; 4 — С. Оспищева. Войлочные обрядовые арт-маски;
5 — Паоло дель Торо «Войлочный гигант»



Ил. 2.

*1,2 — Студия Bloomfelt. Войлочные структуры;
 3 — Студия Textillabor. Войлочный арт-костюм;
 4,5,6 — Кэтрин Робертс-Вуд. Оптический костюм*



Ил. 3.

1,2 — Кристи Кун. Объемно-пространственные войлоки;
3,4 — Стефани Эренфилд. Войлочные скульптуры

Сведения об авторах:

Афиногенова Наталья Николаевна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), учебный мастер Центра дизайна и костюма; afinnat@bk.ru

Afinogenova Natalya N., Kosygin State University of Russia, Teaching Master of the Center of Design and Costume; afinnat@bk.ru

Ковалева Ольга Владимировна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кандидат технических наук, профессор кафедры искусства моды и костюма, директор Института искусств; kovaleva-ov@rguk.ru

Kovaleva Olga V. Kosygin State University of Russia, PhD (The Sciences of Technology), Professor of the Department of Fashion and Costume Art, Director of the Institute of Arts; kovaleva-ov@rguk.ru

К. В. Бандорина

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ДИЗАЙНА: ВЛИЯНИЕ НЕЙРОСЕТЕЙ НА ЭСТЕТИКУ АРТ-ТЕКСТИЛЯ

Развитие художественной образности объектов современного дизайна находится под влиянием регулярно обновляющихся трендов, меняющихся в связи с потребностями общества. Влияние цифровой промышленной революции имеет несколько векторов воздействия на проектную деятельность как дизайнера, так и художника. Актуальной тенденцией, выражающей данный тренд, является использование нейросетей и программ с искусственным интеллектом в процессе создания художественного образа предмета и даже арт-объекта. Цель данного исследования — определить, какие из художественно-выразительных средств цифрового тренда останутся в постоянной практике создания дизайн- и арт-объектов текстиля, а какие являются краткосрочным явлением в формате эксперимента.

Ключевые слова: предметный дизайн, тренды дизайна, художественный текстиль, тенденции дизайна, коллекционный дизайн.

К. V. Bandorina

MODERN DESIGN TRENDS: THE INFLUENCE OF NEURAL NETWORKS ON THE AESTHETICS OF ART TEXTILES

The development of artistic imagery of modern design objects is influenced by regularly updated trends that change in connection with the needs of society. The impact of the digital industrial revolution has several vectors of impact on the design activities of both the designer and the artist. The actual trend expressing this phenomenon is the use of neural networks and programs with artificial intelligence in the process of creating an artistic image of an object and even an art object. The purpose of this study is to determine which of the artistic and expressive means of the digital trend will remain in the constant practice of creating textile design and art objects, and which are a short-term phenomenon in the experimental format.

Keywords: object design, design trends, artistic textiles, collectible design.

Современные тренды, формируясь как ответ на потребности общества «эмоционального капитализма», становятся триггерами интереса как на арт-рынке, так и в покупательской среде. Изначально формирование трендов регулировало процесс стандартизации продукции в проектировании и производстве предметов дизайна. Первые тренды представляли собой долгосрочные прогнозы потребительского спроса и алгоритмы создания

востребованных продуктов. Быстро сменяющиеся возможности технологий и производств ускорили процессы смены трендов, которые являлись инструментом создания конкурентоспособных товаров. Как отмечают эксперты, «в моде произошел переход от доминирования отдельных стилей к одновременному “равноправному” присутствию разных стилей — полистиличности... Модный тренд теперь задается совокупностью стилей» [2]. Анализируя главные трендбуки (книги тенденций), можно отметить, что существует несколько видов таких «рабочих инструментов» проектировщика, будь это дизайнер или художник. Первые тренд-агентства занимаются прогнозированием интересов потребителя или зрителя в глобальном плане (такие как, например, Euromonitor International), другие же узкоспециализированные (такие как выставка интерьерного текстиля Heimtextil) — дают профессионалам в конкретной области точные руководства к действию (цветовые палитры, подбор фактур, форм, материалов).

Глобальный отчет о потребительских трендах агентства Euromonitor International ключевым на 2024 г. объявил тренд на работу с искусственным интеллектом или нейросетями. Их влияние на дизайн и художественное проектирование отчетливо прослеживается по нескольким направлениям. Во-первых, новые инструменты искусственного интеллекта становятся соавторами как для дизайнера и художника, так и для потребителей, влияя на их решения и возможности взаимодействия с продуктом дизайна. Справедливости ради надо отметить, что цифровые технологии уже несколько десятилетий оказывают влияние на художественную образность арт-объектов. Так, появившееся направление глитч-арта (англ. glitch) — одно из развивающихся направлений digital art — нашло свое воплощение в самых различных видах искусства и дизайна. Понятие «глитч» («помеха, «ошибка, вызванная наложением сигнала или искажением») впервые использовал первый американский астронавт Джон Гленн в 1962 г. для описания неполадок в связи во время орбитального космического полета. «В 2000-х годах глитч-арт стал рассматриваться как художественное направление в рамках медиаискусства, идейной основой которого стал протест против тотальной технократии и установившегося технологического идеала цифровых медиа» [2].

Со временем философский и идеологический контекст уступил место художественному методу, с помощью которого художник создает особый художественный образ текстильного произведения. Так, работы азербайджанского художника Фаига Ахмеда созданы под влиянием цифровой эстетики глитча (ил. 1). «Для создания эскизов своих работ он разрабатывает модель сначала в компьютерных программах, а чтобы перенести свои рисунки на изделие — выбирает сложные традиционные методы ковроткачества» [3]. При этом художник соединяет традиционное и инновационное как в художественном образе, так и в самом процессе создания ковра: «Я делаю эскизы на компьютере, а затем переношу их на специальную инженерную бумагу. Поточечно. После этого передаю

изображения производителю, который ткёт ковер, используя те же методы, что и 300 лет назад. Все нити, шерстяные или шелковые, расцвечены с помощью натуральных красителей» [4].

По прогнозу тренд агентства Euromonitor International: «Эта технология будет более глубоко вплетена в нашу повседневную жизнь, поэтому необходимо использовать генеративный искусственный интеллект для улучшения персонализации продуктов» [5]. В свою очередь персонализация и создание уникального дизайн-продукта становится дополнительным трендом, своеобразным ответом на стандартизованную эстетику дизайна эпохи глобализации. Популярность и активное использование нейросетей для проектной работы можно объяснить доступностью этих платформ для любой категории пользователей. Сегодня потребители могут создавать множество видов контента, от творческих текстов до музыки и произведений искусства, не имея при этом специальных технических знаний. Таким образом, создается своего рода «вызов» для креативной индустрии, в частности творческих проектов. Так, в галерее Paradigm (Филадельфия) в июле 2023 г. были выставлены ковры, созданные искусственным интеллектом. Ковры, представленные как произведения искусства, принадлежат тафтинговой компании Tuft the World. Ее соучредитель художник Тим Идс говорит: «На самом деле, это не моя работа» — «я в основном занимаюсь курированием» [7]. Используя станок с ЧПУ для изготовления тафтинговых ковров, владельцы производства добавили еще один уровень компьютеризированной автоматизации: использовали генератор изображений искусственного интеллекта для создания рисунка, подаваемого в станок с ЧПУ. Художник бренда использует программное обеспечение искусственного интеллекта DALL-E, похожее на Chat GPT (они производятся одной и той же компанией OpenAI), для ввода параметров запроса изображения. Программное обеспечение генерирует множество версий того, что, по его мнению, запрашивает художник. Следующим шагом становится выбор одного из изображений DALL-E, который осуществляет человек. Тим Идс переносит это изображение в другую программу, которая разбивает его на векторы, которые может расшифровать станок с ЧПУ. После нескольких часов автоматизированной работы станка, многократной остановки для повторной загрузки пряжи разных цветов — ковер готов. Финальная работа получила название «DALL-E 2023-04-23», и авторские права принадлежат Tuft the World. Таким образом, можно обозначить самую популярную проблему в творческой среде, связанную с участием нейросети в создании художественного образа предмета, — проблему авторского права и разделения его с искусственным интеллектом.

Возвращаясь к определению векторов развития тренда арт-нейросетей, вторым можно считать так называемый творческий эксперимент, являющийся, скорее, процессом познания возможностей нового цифрового инструмента. Именно так тренсеттеры характеризуют современное влияние

нейросетей на процесс дизайн- и арт-проектирования — как эксперимент, нацеленный как на изучение постоянно меняющиеся возможности нейросетей (в связи с постоянным обучением искусственного интеллекта), так и на создание уникальных работ.

Анализируя новейшие разработки в области художественного текстиля, можно отметить довольно активное внедрение нейросетей в проектный процесс создания художественного образа ткани, ковра, арт-объекта. Так, призером международного конкурса Carpet Design Awards 2023 назван индийский безворсовый ковер Taufa, выполненный Jaipur Rugs для коллекции «Манчаха» (Manchaha) (ил. 2). Визуальный образ рисунка ковра сегодня весьма актуален — декоративное решение напоминает глитч-эффект: зигзаги орнаментального решения, коллажность включений и искаженность фрагментов изображений. Однако такой прием имеет социальную направленность и даже глубокие традиции, которые сейчас приобрели новое прочтение как прием современного искусства. Оригинальные рисунки ковров коллекции «Манчаха», создаются сельскими ткачами спонтанно на ткацком станке из остатков пряжи, оставшейся от производства. В мотивах узоров традиционных ковров ткачи как бы рассказывают собственные истории, которые вдохновляют их в жизни: простая еда и цветы, животные и музыкальные инструменты, друзья и члены семьи, их мечты и воспоминания. Коллекцию ковров «Манчаха» называют «Плетение Нерассказанных Историй». «Манчаха» — единственный в своем роде проект, сочетающий в себе дизайн и социальное действие: ткачи в сельской Индии создают авторские ковры, которые становятся одновременно формой самовыражения и источником устойчивых средств к существованию для них и их семей. В художественных образах ковра зашифрована и символика традиционных изображений, и современная эстетика, свойственная цифровой культуре — в частности глитч-арту [9].

Работа с традиционными и этническими орнаментами и узорами сегодня требует от художника и дизайнера особенно пристального внимания для трансляции в общество верных смыслов. Особенно актуальным это стало с применением в проектировании нейросетей, которые на сегодняшний день еще лишены знаний и умений выбирать смысловые комбинации орнаментов. Архитектор Курош Асгар-Ирани создал коллекцию ковров ручной работы с традиционными персидскими узорами, которые были изменены в цифровой программе, чтобы соответствовать архитектурным элементам комнаты. В процессе дизайн-эксперимента, целью которого было создание матрицы для проектирования ковра для персонализированного клиента и под параметры конкретной комнаты (размера окна, дверей, расстановки мебели, расположения светильников и пр.), Асгар-Ирани обнаружил возможность применить данное параметрическое компьютерное программное обеспечение для создания индивидуальных узоров. Орнаменты коллекции ковров

основаны на традиционных узорах кочевников из Персии, Анатолии, Армении, Турции и юга России. В этих сложных геометрических узорах часто используются математические принципы построения, и они являются знаковым мотивом восточного ковроткачества. Так, и в процессе проектирования ковра под интерьер автор получал геометрические декоры, которые путем упорядочивания можно превратить в узор. «Самая большая проблема заключалась в том, чтобы заставить компьютер генерировать узоры, напоминающие старые ковры из Центральной Азии», — сказал Асгар-Ирани в интервью порталу Dezeen [8]. Сейчас архитектор использует компьютерное 3D-программное обеспечение для управления узорами в зависимости от планировки комнаты, в которой они будут использоваться. Классический дизайн в коврах Асгар-Ирани представляет собой современную интерпретацию традиционного узора, воплощающего центральную концепцию проекта. Другая конструкция, названная «Модульная», состоит из шестиугольных блоков, которые можно комбинировать для создания новых вариаций. После того, как в компьютерной программе с участием нейросети создан дизайн, заданы цвета, размеры, ковры ткются вручную традиционными методами в районе Табриса в Иране. Главная же идея архитектора заключается в сохранении и продвижении иранского наследия, поиск способов поддержки местных ремесленников.

Нейросети и искусственный интеллект стал для некоторых производителей ковров инструментом для решения важнейшей дизайн-задачи — создания новой привлекательной для потребителей эстетики. «Всегда сложно придать новый вид современным коврам, поэтому я решил, что если ИИ может сделать то же самое с лошастью, то он сможет сделать то же самое и с ковром», — говорит Гектор Кумбс из Shame Studios, один из первых использовавших ресурсы нейросетей для проектирования новых декоров ковра [9]. Для проведения эксперимента Кумбс начал создавать базу данных изображений для нейросети GAN. «Мы начали с ряда ковров, но ковры, разработанные GAN, имели хаотичные изображения. Поэтому мы сузили базу данных примерно до 500 образцов племенных килимов». База данных GAN изучила узоры ковров и уже на их основе создала проекты ковров, которые можно было бы выставить вместе с настоящими килимами». Таким образом, мы видим, что, несмотря на то что в дизайн-среде ведется разговор об авторских правах нейросети на создание уникального произведения, все же отбор примеров и аналогов в качестве интеллектуальной базы создается человеком. Эксперимент с ИИ в компании Кумбса имел еще один полезный опыт адаптации компьютерного проектирования. По результатам работы нейросети над созданием дизайна ковров три новых объекта были выбраны для исполнения и отправлены ремесленникам-ткачам в Индию, где выполняются заказы в традиционной

технике ручного ткачества. Однако мастера почти инстинктивно начали исправлять проекты ИИ, делая их более регулярными, традиционными, одновременно допуская собственные ошибки (ил. 3). Таким образом, ковры стали похожи на игру от машины к человеку и обратно, где каждый участник вносил в процесс свое понимание, свое видение и свой опыт. Дизайнер Гектор Кумбс, используя ИИ для обогащения ассортимента своего бренда и создания востребованной и актуальной продукции в среде современного потребителя, все же видит в нейросетях полезный проектный инструмент лишь отчасти, так как, по его мнению, «ИИ хорош в генерировании творческих идей, я не уверен, что он соответствует нашим ценностям как компании. Я очень горжусь нашим проектом ковров с искусственным интеллектом, но глубокая и богатая культурная история племенных килимов не может зависеть дальше от искусственного интеллекта» [9].

Современное положение арт-объектов и дизайн-проектов предметного направления находится под влиянием постоянно меняющихся трендов, связанных с новой промышленной теперь уже цифровой революцией. Одним из таких трендов стало внедрение в проектную и художественную практику нейросетей. Такое сотрудничество художника/дизайнера и искусственного интеллекта выразилось в художественной образности объектов — коллажности и аппликативности образов, фрагментарности мотивов, соединения мультикультурной семантики орнамента ковров, использования цветовой гаммы, характерной для виртуальной реальности. На современном этапе взаимодействия художника и нейросети есть как творческие плюсы, так и минусы, такие как зависимость от качества базы данных, отсутствие эмоционального и социального понимания, конфиденциальности данных, ресурсоемкость, отсутствие общего искусственного интеллекта (AGI), который сможет решать любую интеллектуальную задачу, которую может выполнить человек. Художникам, дизайнерам и творческим деятелям необходимо находиться в режиме постоянного внимания и готовности учиться использовать ИИ, чтобы он оставался полезным помощником и дружественным соратником, не превращался в конкурента.

Литература

1. Бусыгина М. В. Традиции и инновации в актуальном искусстве современного Азербайджана // Культура & технологии: Электронный мультимедийный журнал. 2019. Т. 4. Вып. 2. С. 55–60.
2. Ильясова С. Ф. Мода как форма группового поведения // Социальные исследования. 2016. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/moda-kak-forma-grupprovogo-povedeniya> (дата обращения: 18.12.2019).
3. Нагорная Л. Н. Глитч-арт: истоки и ценностные смыслы // Художественное образование и наука. 2021. № 4 (29). С. 159–166.

4. Фаиг Ахмед: реинкарнация древних ковров в сюрреалистических арт-объектах. URL: <https://museum-design.ru/the-reincarnation-of-the-ancient-rugs-in-the-surreal-images-by-faig-ahmed/> (дата обращения: 01.02.2024).

5. Ask AI. URL: <https://lp.euromonitor.com/white-paper/2024-global-consumer-trends/ask-ai> (accessed: 01.02.2024).

6. Collaborative intelligence. URL: <https://www.cover-magazine.com/2023/08/30/collaborative-intelligence/> (accessed: 01.02.2024).

7. Crimmis P. Art Rugs Put Artificial Intelligence Underfoot in Philly Exhibit. URL: <https://whyu.org/articles/tufting-art-rugs-artificial-intelligence-paradigm-gallery-philadelphia/> (accessed: 01.02.2024).

8. Griffiths Alyn. Kourosch Asgar-Irani Uses Parametric Software to Distort Traditional Persian Rug Patterns. URL: <https://www.dezeen.com/2020/03/08/kourosch-asgar-irani-parametric-software-rug/> (accessed: 01.02.2024).

9. Manchaha Collection. URL: <https://www.jaipurrugs.com/collections/manchaha> (дата обращения: 01.02.2024).

Иллюстрации



Ил. 1. Фаиг Ахмед. Ковер-инсталляция «Актуальная традиция»



Ил. 2. Ковер Taufa из коллекции «Манчаха» (Manchaha), Jaipur Rugs



Ил. 3. Ковер Pyramid, Shame Studios

Сведения об авторе:

Бандорина Ксения Валерьевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения; profreaders@gmail.com

Bandorina Ksenia V., Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of History of Arts; profreaders@gmail.com

ТЕКСТИЛЬ В ЖИЛОМ ИНТЕРЬЕРЕ КАК ПРОБЛЕМА ДИЗАЙНА

В статье раскрывается проблематика текстиля в жилом интерьере с позиции декоративного искусства и дизайна, его функционального и художественного значения, представлена специфика применения его как декоративного искусства и средства дизайна в связи с климатическими условиями, общей стилистикой интерьера; показаны различные возможности его применения. Актуальность и новизна данной статьи обосновывается необходимостью введения курса «Текстиль в интерьере» в образовательные вузовские программы по направлениям подготовки «Дизайн интерьера» и «Дизайн среды».

Ключевые слова: текстиль, жилой интерьер, дизайн, декор, стиль.

N. I. Barsukova

TEXTILES IN RESIDENTIAL INTERIORS AS A DESIGN PROBLEM

The article reveals the problems of textiles in a residential interior from the perspective of decorative art and design, its functional and artistic significance, presents the specifics of its application as a decorative art and design tool in connection with climatic conditions and the general style of the interior, shows the various possibilities of its application. The relevance and novelty of this article is justified by the need to introduce the “Textiles in Interior” course into educational university programs in the “Interior Design” and “Environment Design” areas of training.

Keywords: textiles, residential interior, design, decor, style.

Вопрос о связи текстиля с предметно-пространственной средой не является абсолютно новым для искусствознания, он рассматривается в публикациях многих исследователей [3–6]. Проанализирована его история в контексте художественной культуры, связь с традициями и региональными обычаями, выявлена эволюция его стилей в декоративном оформлении интерьеров как средство выразительности. Рассмотрена многофункциональность и многогранность текстиля [3]. Он может быть акцентом и фоном, связующей нитью всей пространственной композиции помещения, что достигается, прежде всего, такими его характеристиками, как цвет, фактура, рисунок, стиль и др. С. К. Хабибулина вводит понятие «интерьерный текстиль» и определяет его основные виды: текстильные материалы и текстильные объекты, которые в свою очередь могут быть объемно-пространственными и плоскостными [6].

В результате изменений в мировом художественном процессе произошло постепенное формирование текстиля как современного самостоятельного направления. Текстиль продемонстрировал способность создания произведений, подвластных универсальным законам художественного воздействия [2]. Эстетическое и функциональное преобразование текстиля происходит также в результате изменения типологических, композиционных и пространственных характеристик современных жилых интерьеров.

Такие свойства текстиля, как мобильность, функциональность и эстетичность, дают возможность использовать его в каждом интерьере, который становится площадкой для художественных экспериментов с ним. Сложно представить дом без постельного белья, мягкой мебели, подушек, штор, ковров, скатерти, салфеток. Такое жилище выглядит пустым и необжитым. Современный мебельный дизайн отличается цветовой и стилистической индифферентностью, как бы призывающей дизайнеров создать оригинальный, индивидуальный интерьер жилища именно за счет привлечения тканей. И выбор здесь огромен, именно текстиль способен объединить отдельные предметы в единый стилистический и цветовой ансамбль, стать его ключевой деталью. Это относится как к уникальному художественному текстилю, выступающему в роли декоративного искусства, так и к шторам, скатертям, обивке и коврам массового производства. Даже такой текстиль, как постельное белье, делается сейчас с учетом возможной его демонстрации для посторонних глаз. За ним удобно ухаживать, быстро застилать кровать, его не надо закрывать покрывалом полностью, поэтому оно может быть яркой доминантой спальни, ключевой деталью благодаря разнообразию текстильного дизайна.

Наиболее интересные тенденции развития текстильного искусства можно проследить при исследовании мирового опыта проектирования современного жилища, где текстиль представлен во всем многообразии своего функционального назначения. Несмотря на это, отечественные дизайнеры-практики порой создают такие проекты жилой среды, в которых присутствие текстиля или минимально, или совсем не наблюдается. Задачу заполнить интерьеры текстилем многие дизайнеры оставляют заказчику, сдают проект фактически на промежуточном этапе, после которого кто-то другой должен доделать текстильную часть интерьера, чтобы вдохнуть в него жизнь, сделать его не таким «стерильным» и пустым. Хорошо если к работе подключаются специалисты в области текстильного декорирования и помогают довести объект до конечного результата, учитывая индивидуальные потребности и предпочтения заказчика. Но часто ему приходится самому этим заниматься и не всегда успешно.

Казалось бы, дизайнеры должны уметь пользоваться этим средством формообразования и декорирования, но в современных проектах жилой среды видно абсолютное нежелание узнать возможности текстиля в

интерьере. Замечено, что многие дизайнеры не умеют пользоваться этим средством выразительности, так как им не хватает определенных знаний в этой области. Скорее всего, это вызвано тем, что в вузовских образовательных программах по направлению обучения «Дизайн интерьера» и «Дизайн среды» нет не то что отдельной дисциплины «Текстиль в интерьере», но даже раздела, посвященного текстилю, в курсах «Материаловедение» и «Современные материалы и технологии».

Этим вызвана актуальность данной статьи для дизайн-образования и практики дизайна, и цель — показать функции текстиля с позиции дизайна.

Разграничение интерьерного текстиля, которое иногда можно встретить в литературе, на художественный и утилитарный текстиль, на наш взгляд, не имеет под собой обоснования. Этому есть следующее объяснение. Высокая технологичность многих современных тканей, которая придает им новые дополнительные функции — не горят, не пачкаются, не выгорают и т. д. — сочетается с их художественностью, декоративностью и эстетической привлекательностью. Более корректным кажется использование определений текстиля в интерьере как декоративного искусства, где главным является его художественная ценность, и как средства дизайна с его утилитарными характеристиками.

Использование текстиля с декоративной целью считается традиционным и распространенным способом. Текстиль как вид декоративного искусства за последнее время обогатился не только художественно-образным содержанием, новыми средствами выражения, но и нетрадиционными приемами формообразования. Художественный текстиль включает в себя такие виды декоративного искусства, как батик, ткачество, вышивка, кружевоплетение, фелтинг (валяние из шерсти) и др. Для современных художественных объектов, выполненных в технике ткачества, в мировой практике применяется термин «таписерия» [5]. Он шире понятия «гобелен» и «шпалера», в русском языке наиболее точно ему соответствует термин ковроделие. Однако термин «таписерия» используется не только для тканых объектов, они также могут быть выполнены в технике вязания, ткачества, кружевоплетения, плетения макраме, аппликации.

Авторское современное ткачество обогатилось новыми разновидностями, среди которых объемно-пространственная, экспериментальная и миниатюрная таписерии. Здесь и ткачество с использованием вышивки, макраме, аппликации, заплаток, травления, крашения, различные виды декорирования, вплоть до фотопечати. Материалы и техники также разнообразны: натуральные и синтетические волокна, пряжа, шерсть, шелк, предметы апсайклинга, силикон и др. Таким образом, в жилом интерьере — это использование традиционных жанров, таких как гобелен, шпалера, ковер с орнаментальной или сюжетной композицией или новая таписерия, которая охватывает широкий спектр явлений художественного декоративного текстиля.

Существует несколько способов взаимодействия художественного текстиля с пространством жилища. В результате того, что стали появляться более свободные планировочные решения, тяготение к конструктивному увеличению пространства, появилась возможность различных вариаций в использовании текстиля: как акцентное панно, выполняющее роль картины, ширма, объемно-пластический объект, как средство создания стиля, для общего цветового решения и др. На стенах спокойного цвета художественный текстиль выглядит более выразительно [1].

Декораторы знают, что именно текстилем, определенным видом ткани, можно сделать атмосферу в доме и стиль. Стилистические особенности тканей в контексте их использования в жилом интерьере — интересная область и требует специального исследования. Но учитывать следует не только стиль, но и область применения текстиля. Неразумно использовать шелк в качестве обивочного материала для мебели. Для этой цели производят ткани повышенной прочности — гобеленовый и жаккардовый текстиль, велюр и микрофибра повышенной прочности. Воздушные ткани используют для декорации оконных проемов.

В любом случае, характер функционирования художественного текстиля в пространстве интерьера как вида искусства находится в непосредственной зависимости от его конструктивных и пластических особенностей, будь то стационарные, мобильные или трансформируемые текстильные объекты.

Помимо декорирования интерьера помещений текстиль применяется и как средство дизайна. В жилом помещении утилитарных функций у текстиля может быть много — создает уют, комфорт и удобство, зонировывает и визуально корректирует пространство, способствует цветовой согласованности, создает композиционные акценты, является средством звукоизоляции, защищает от солнца и др.

Одной из важных задач текстиля является организация пространства. Основные приемы взаимодействия текстиля с современным жилым интерьером заключаются в выявлении тектоники интерьера, реальной и иллюзорной трансформации его объемно-планировочной структуры. Это и визуальная коррекция пространства (увеличить, сделать более компактным и пр.), и трансформация архитектурной среды посредством изменения ритмики и масштабности, динамики и структуры интерьера, очертания пространства и степени замкнутости.

Трансформация пространственной структуры жилого интерьера возможна при помощи вариативности текстильных драпировок, сглаживающих основные тектонические формы. При помощи подвижных текстильных элементов, таких как шторы и перегородки, способных изменять пространственные взаимосвязи интерьера, возможно изменение степени его замкнутости или динамики. В спальнях и гостиных он представлен в виде ковров, покрывал, портьер и гардин. Роскошные портьеры и пледы способны наполнить уютом и комфортом любое пространство и должны иметь теплозащитные свойства. Специальной

тканью обивают пуфы, стулья, кресла и диваны. Двойной функционал принадлежит полотенцам для ванных комнат и кухни. Они выполняют практическое назначение и одновременно служат акцентом при оформлении дизайна помещений. Благодаря полотенцам нежилое помещение наполняется уютом. Эти ткани должны обладать еще и гигиеническими свойствами: гигроскопичностью и воздухопроницаемостью. В зависимости от назначения помещения, меняется и фактура ткани. Для кухни в качестве декора выступают различные скатерти, хлопчатобумажные салфетки. Функциональный текстиль: тюль, кружево, шелк, органза украшают оконные проемы в разных помещениях. Выбор фактуры ткани зависит от функциональных задач и возможностью комбинирования между собой различного по структуре текстиля.

Комфортный свет из окон, общая палитра интерьера, тактильность поверхностей и качественный сон человека — все это зависит от выбора тканей в жилой среде. Высокие художественные и технологические характеристики имеет ткань блэкаут (англ. blackout — «затемнение»), которая представляет собой многослойное полотно, поглощающее свет. Такие светонепроницаемые шторы решают проблему сна в период белых ночей в северных регионах. В спальне блэкаут-шторы защитят от ранних солнечных лучей летом и вечером от яркой городской иллюминации в урбанистических районах. Спектр применения широкий: для спальни, для детской, для кабинета или домашнего кинотеатра, или для других помещений, находящихся на солнечной стороне. По стилю очень разнообразны — от классических до рулонных, многослойные шторы внешне выглядят, как обычные портьеры.

При работе над интерьером всегда встает вопрос о колористических особенностях того или иного помещения и места текстиля в общем решении. От общего колорита интерьера зависит выбор текстиля, его расцветки и орнамента. С помощью ткани можно один цвет сгладить, а другой усилить, изменить цветовую палитру пространства. Прохладные синие или зеленые оттенки текстильного убранства используют при ориентации помещения на юг или юго-запад. При этом светлые сочетания обивки мебели, штор и ковра делают стены более яркими. Наоборот, в комнатах, ориентированных на север, или в северных регионах, где недостаточное количество солнечного света в зимнее время, возможно создать атмосферу тепла и уюта именно за счет текстиля яркого цвета и мягких фактур.

Особенности инсоляции, ориентация помещения по сторонам света, да и в целом климатические условия региона необходимо учитывать уже на первоначальном этапе разработки проекта. Под прямыми лучами солнца ткани выгорают, а то и вовсе рассыпаются. В южных районах солнечные лучи негативно действуют на ткани даже через двойное стекло: длительное воздействие яркого света ослабляет текстиль, вызывая выцветание и сокращение срока службы. Есть средства, которые можно использовать в

этом случае, — плотная и прочная подкладка у штор или дополнительные затеняющие блэкаут-шторы, которые днем убираются или в ниши, или под основные шторы, маркизы на окна и т. д. Все это должен предусмотреть дизайнер во время создания проекта.

Автор статьи был свидетелем печальной судьбы триптиха петербургского художника по текстилю Арсена Кардашева, подаренного своему другу, тоже петербургскому художнику-керамисту Юрию Новикову. Триптих «Во имя любви» состоял из трех батиков, вставленных в рамы, и предполагал их просмотр на просвет, поэтому выбранная для них внутренняя перегородка дома, находящегося в Сочи, на которую не падали прямые солнечные лучи, казалась идеальным местом (ил. 1, 2). Однако натуральный шелк батиков не выдержал даже слишком яркого света — через несколько лет ткань рассыпалась, и произведение искусства было безвозвратно потеряно.

Уличный текстиль, который используется на террасах жилых домов в южных регионах, должен быть не только прочным, износоустойчивым, но и соответствовать определенным стандартам защиты от ультрафиолета для обеспечения безопасности потребителей. Поэтому необходимо учитывать климатические особенности, такие как яркое солнце, обильные дожди, сильные порывистые ветры и др.

Как видно, богатство использования текстиля в жилом интерьере как дизайн-средства раскрывается в многокомпонентном единстве его видов, участвующих не только в текстильном декорировании интерьера, но и выявлении его утилитарных свойств. Роль текстиля в организации пространственной среды жилого интерьера представляется доминантной.

Литература

1. Бавбеков Р. И. Цвет и его взаимосвязь с интерьером // Лучшая научная статья — 2017: мат. IX Межд. науч.-практ. конкурса / Крымский инженерно-педагогический ун-т. Пенза: Наука: Просвещение, 2017. С. 262–264.

2. Барсукова Н. И. К вопросу об универсалиях в художественно-проектной деятельности // Эргодизайн. 2021. № 1 (11). С. 49–56.

3. Салахов Р. Ф., Мерзлякова В. О. Текстиль в дизайне интерьера // Вестник КазГУКИ. 2019. № 1. С. 89–93.

4. Савицкая В. И. Основные тенденции развития современного гобелена (на материале современного и зарубежного искусства 1960–1970 гг.): дис. ... канд. иск. М., 1982. 228 с.

5. Уваров В. Д. Авторская таписерия в контексте мирового художественного процесса: 1960–1990 гг.: дис. ... д. иск. М., 2000. 414 с.

6. Хабибуллина С. К. Текстиль как средство формирования интерьера современного жилища: автореф. дис. ... к. иск, 2011. 25 с.

Иллюстрации



Ил. 1. Триптих А. Кардашева в доме-музее художника Ю. Новикова, 2006



Ил. 2. Триптих в интерьере выставочного зала во время открытия выставки, 2006

Сведения об авторе:

Барсукова Наталья Ивановна, Национальный институт дизайна, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник; bars_natali@mail.ru

Barsukova Natalia I., National Institute of Design, Full Doctor (History of Arts), Professor, Leading Researcher; bars_natali@mail.ru

**ПРОДОЛЖАЯ ТРАДИЦИИ:
ТЕКСТИЛЬНЫЙ ПОЧЕРК ХУДОЖНИКА И ПЕДАГОГА
АЛЕКСАНДРА ВЕСЕЛОВА**

Продолжение многолетних исследований автора по поиску способов взаимодействия традиций народного художественного текстиля с современными тенденциями моды в костюме и интерьере, в том числе анализ творческой деятельности художников и дизайнеров, чьи направления работы отвечают данной тематике.

Ключевые слова: традиции, художественный текстиль, народный костюм, современная мода, методика обучения.

I. Yu. Bufeeva

**CONTINUING THE TRADITION: TEXTILE HANDWRITING
OF AN ARTIST AND A TEACHER ALEXANDER VESELOV**

Continuation of the author's long-term research on the search for ways to interact the traditions of folk-art textiles with the modern trend of fashion in costume and interior, including an analysis of the creative activities of artists and designers whose areas of work correspond to this topic.

Keywords: traditions, artistic textiles, folk costume, modern fashion, teaching methods.

Интерес к народному художественному текстилю, возникший на рубеже XIX–XX вв., был неиссякаем на протяжении всего XX в. В течение этого времени в моде постоянно присутствовали изделия с элементами национального кроя и декора — вышивок, кружева, ткачества. Наибольший интерес к традициям возникал именно тогда, когда человечество старалось обозначить свою национальную идентичность, в первую очередь после мировых войн. Так, например, в конце 60-х — начале 70-х гг. XX в. в моде появилось фольклорное направление, которое успешно разрабатывали как западные (Ив сен Лоран), так и российские модельеры (В. Зайцев). Сегодня подобный интерес, особенно в нашей стране, вспыхнул с новой силой. Поиски культурного кода и национальной идентичности составляют одно из приоритетных направлений развития современной русской художественной культуры, а вместе с ней и декоративно-прикладного искусства. Наблюдается потребность возврата к традициям как в области развития художественного текстиля, так и отечественных школ подготовки специалистов данного профиля.

Традиция, по мнению многих исследователей, опирается на законы природной целесообразности, а потому обладает качеством постоянства, это своеобразный духовный стержень жизни человеческого общества, берущий начало в глубокой древности. Представляется, что одно из наиболее точных определений понятия «традиция» дал русский композитор И. Стравинский: «Традиция — понятие родовое: она не просто передается от отцов к детям, но претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает зрелости, идет на спад и, бывает, возрождается...» [9, с. 96].

Александр Веселов — один из старейших российских художников-профессионалов, создававший современный модный костюм на основе использования традиций национальной художественной культуры на протяжении многих лет.

После окончания в 1976 году Московского технологического института легкой промышленности он работал ведущим художником на Тарусской строчевышивальной фабрике. И уже тогда получил известность — его модели фольклорного направления публикуются в советских модных журналах. Тогда же складываются элементы творческого почерка будущего мастера. Их особенность — поиски возможного органичного соединения составляющих народного костюма и современной моды. При этом основой методики становится параллельное изучение народного костюма и текстиля и ведущих модных тенденций. Так, в коллекции моделей женской одежды в традициях народного костюма Калужской области (1981) он использует детали кроя рубах и сарафанов центральных губерний России, традиционные платки, а также цветную перевить — основной вид калужской традиционной вышивки. По мнению исследователя Г. Сафоновой, «народная вышивка Калужского края — одна из ярких страниц в художественной культуре русского народа. Она занимает свое, особое место, где наряду с геометрическим орнаментом бытовали красочные динамичные со сложными композициями узоры. Они сохранили до нашего времени элементы древнего народного мировоззрения» [7, с. 3]. В моделях Веселова вышивка цветной перевитью, повторяя традиционные приемы исполнения и художественный уровень своего этнического прототипа, достаточно органично включена в композиционное решение модного женского платья (ил. 1). В эти годы складывается и творческая позиция художника, которая осталась неизменной вплоть до настоящего времени: сохранить гармоничность пропорционального и конструктивного построения и, одновременно, художественную значимость народного костюма применительно к проектированию современной модной одежды. Уже тогда формировалась концепция его исследовательской работы: современный костюм должен быть спроектирован по законам «народной мудрости». Коллекция с использованием традиционной народной вышивки Калужского края по достоинству была отмечена специалистами — сегодня она хранится в текстильных фондах Государственного исторического музея.

В те же годы Александр Веселов начинает свою педагогическую деятельность: в 1977–78-х годах преподает в художественном училище

г. Тарусы. Творческие работы художника оценили профессионалы. В 1977 году он был принят в члены Союза художников СССР, где стал членом комиссии по современному костюму и членом бюро текстильной секции Союза.

В начале 80-х Веселов переходит на работу в Научно-исследовательскую техническую лабораторию вышивки, кружева и моделирования одежды НИИ художественной промышленности. Более 10 лет он, как старший научный сотрудник, разрабатывает направляющие коллекции моделей женской одежды в традициях национального костюма народов России для предприятий народных художественных промыслов, продолжая совершенствовать методику органичного включения традиционных народных элементов в пространство современной моды. За эти годы им были успешно разработаны направляющие коллекции для таких предприятий, как «Карельские узоры» (Республика Карелия), Кировской строчевышивальной фабрики имени 8 марта, предприятия «Дон» города Ростова-на-Дону, а также ассортимент одежной группы и аксессуаров с традиционным кружевом для вологодской фабрики «Снежинка» и других. Исторический материал изучался им тщательно и скрупулезно. Так, коллекция моделей одежды в традициях народного костюма и вышивки Карелии основана на подробном исследовании народного текстиля Олонецкой губернии России, образцы которого хранятся в фондах Петрозаводского музея изобразительных искусств. В разработанных Веселовым проектах широко использована уникальная вышивка «олонецкий шов по письму», а также элементы плетения, характерные для тканых народных поясов региона. «В этих моделях, — рассказывает художник, — я попытался использовать традиционные законы построения орнамента и технологии, чтобы создать как бы собирательный образ Карелии — края, природа которого аскетична и монументальна» [2, с. 12–13]. В ноябре 2022 г. во Всероссийском музее декоративного искусства в Москве состоялась выставка «Заонежская вышивка: коллекции и судьбы». В ее экспозицию вошли фотографии моделей художника, которые были созданы им для предприятия в 80-е годы XX века.

Творческий почерк мастера постоянно расширялся, а сам автор приобретал опыт высокопрофессионального специалиста. Разрабатывая направляющие модели женской одежды, он, одновременно, на их базовой основе, проектировал перспективные промышленные варианты, начиная работать и как дизайнер. В этих коллекциях учтено направление моды 80-х гг. XX в. — большие объемы, пластика формы, модные пропорции и силуэты. К середине 80-х гг. у Веселова вырабатывается своеобразный «стиль», который я бы сегодня назвала «этническая классика». Творческие проекты художника отличаются необычайным чувством соразмерности и пропорциональности, свойственным традиционному народному костюму. Тогда же им активно формируются основные принципы работы с художниками народных промыслов на обучающих семинарах. Веселов терпеливо исследует крой и метрическую систему создания национального

костюма народов России, разрабатывая методику применения их пропорционального построения при моделировании современной одежды. Подобный подход в обучении был приоритетным в советской педагогической высшей школе и получил распространение в 60–70-е годы XX в. «Искусство современного костюма не может развиваться в отрыве от народных, национальных традиций. Без глубокого изучения традиций невозможно прогрессивное развитие любого вида и жанра современного искусства. Здесь, наверное, уместно вспомнить слова А. С. Пушкина: «Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости», — пишет Ф. Пармон в своей научно-исследовательской монографии «Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества» [6, с. 8]. В эти годы Веселов подключается к процессу подготовки специалистов в Московском технологическом институте легкой промышленности: став членом Государственной экзаменационной комиссии, он ведет дипломников на кафедре моделирования одежды. Ряд его авторских работ этого периода хранится в фондах Всероссийского музея декоративного искусства и Российского этнографического музея.

В 90-е гг. Александр Веселов работает дизайнером женской одежды на Московской фабрике художественной вышивки, руководителем «Дизайн-центра» Музея моды, преподавателем Института индустрии моды, где с 1997 г. вводит муляжный метод моделирования сложных форм одежды. Интерес его проектов в области художественного текстиля обширен. Приоритет — русский народный костюм, но в то же время и национальные текстильные традиции народов мира не остаются без внимания. В этот период для презентации фирмы «Бурда-моден» он создает одну из своих самых интересных коллекций «Воспоминание», где основой послужил легко угадываемый нами национальный костюм Испании (ил. 2). В коллекции органичным образом переплетаются исторические традиции искусства создания кружевных вееров и женских головных уборов и элементы современного дизайна. Думаю, что эти творческие разработки художника могут служить примером того, когда в ряде случаев дизайн может отвечать требованиям и критериям понятия «искусство».

С 2002 по 2021 гг. Александр Веселов — преподаватель кафедры художественного проектирования костюма Московского текстильного института (ныне — РГУ им. А. Косыгина).

В текстильном институте он не только продолжил исследования по изучению технологических и художественных приемов создания народного костюма, но и начал использовать эту методику при обучении студентов, передавая свой опыт молодежи.

Сегодня подготовка студентов творческих специальностей в вузах России неоднозначна. Принятая в 2003 году Болонская система образования в данном направлении, на мой взгляд, себя не оправдала. Ее основная концепция — подготовка исполнителей-интерпретаторов «готовой идеи»,

своеобразных «комбинаторов», но не «создателей-изобретателей». В ней не предусмотрено формирование образного мышления, что в советский период, в том числе и в Московском текстильном институте, было приоритетной основой обучения специалистов данного профиля еще со времен ВХУТЕМАСа и ВХУТЕИНа. Разработанная Веселовым методика сохраняет, на мой взгляд, эти столь востребованные сегодня традиции, позволяет не утратить как национальную идентичность в области художественного текстиля, так и основы российского культурного кода. Обучая студентов основам архитектоники современного костюма, где задействованы теперь уже классические приемы пропедевтики советской школы дизайна (например, творческие искания Н. Ламановой, Л. Поповой, В. Степановой), Веселов одновременно широко использует фундаментальные знания по народному костюму. Сегодня им практически полностью разработана авторская методика художественного проектирования моделей современной одежды, где базой служат результаты исследования и наглядный материал в области народного костюма — приемы его композиционного и конструктивного построения, пропорционально-ритмического формообразования, декоративно-художественного решения. В свое время Габриэль Шанель произнесла свой знаменитый тезис: «В моде, как в архитектуре, главное — пропорции» [11, с. 312]. Исследования в области пропорциональных соотношений при проектировании костюма составляли одно из направлений уникальной школы подготовки художников-модельеров на факультете прикладного искусства Московского текстильного института имени А. Н. Косыгина под руководством Т. Козловой. По ее мнению, «пропорциональность — необходимое условие существования любого художественно решенного изделия. Пропорции в значительной степени определяют целостность объемной структуры. И как бы хороши не были сами по себе части целого, но, если отсутствует четкая пропорциональная система в их организации, художник не достигнет образной выразительности изделия» [4, с. 221–222]. Ритмически-пропорциональная система построения в орнаментальной структуре ткачества или счетной вышивки в народном художественном текстиле — уникальный творческий источник, который сегодня может успешно использоваться современным дизайнером текстильных изделий. Вот как значение приемов ритмического построения разноцветных орнаментальных геометрических мотивов народного тканого пояса определяет Т. Семенова: «Ромб осуществляет свое движение углом вперед, полоса налита его, ромба, ходом. Она сбалансирована движением и покоем, как сама жизнь. Окантовка важна, потому что дает масштаб, ибо она — в других пропорциях. Она дает контраст цветовой: небольшое количество зеленого остро подает красное, прослоенное везде холщово-белым, образуется циркуляция, движение “вперед-назад”, некое мерцание.

Устанавливается и длится жизнь предмета в пространстве» [8, с. 179]. В школе Т. Козловой акцент в исследованиях делался на технических приемах построения членений предметной формы современного костюма. Метод А. Веселова рассматривает исследования в области народного костюма как основополагающего подвижного и живого организма, наделенного духовной энергетикой. «Духовный смысл предмета овеществлен в формах, материалах, цвете — преобразен в пластическую структуру, в живое пластическое тело, имеющее чуткую душу», — продолжает Т. Семенова [8, с. 182]. Именно на изучении приемов создания современного модного костюма как живого организма по методу русских народных мастеров сосредоточены усилия поисков А. Веселова как ученого и педагога.

Вот направления исследований мастера, определенные им самим: «Мои поиски — это попытка ответить на вопросы, которые задает себе каждый художник во все времена в процессе работы:

- в чем секрет гармонии и красоты;
- достаточно ли художнику опираться только на интуицию, или у гармонии есть свои объективные законы, которые не зависят от вкуса художника и от времени, в котором он живет и работает;
- почему мы восторгаемся, созерцая архитектуру, предметы быта, костюм прошлых эпох, бережно их храним, реставрируем, и почему этого пока не происходит с современным искусством;
- что знали и чем владели мастера прошлого, не заканчивая университетов, когда создавали вокруг себя вторую рукотворную природу, все части которой были пронизаны единой всеобщей гармонией;
- как был устроен механизм работы старых мастеров, и на каком этапе этот механизм сломался?

Мои размышления — попытка заглянуть в “лабораторию” мастеров прошлого, попробовать что-то понять и спросить себя: “А я так смогу? А нельзя ли это повторить сегодня?” Это желание понять, там ли лежат наши корни, как нам их найти: повторять образцы или фрагменты древних шедевров?

– Можно ли говорить, что мы тем самым продолжаем традицию или просто переносим эти фрагменты в сегодняшний день, выхватывая их из эпохи, которая их породила, но которой уже нет;

– можно ли на старых корнях вырастить совершенно новое дерево? Русская икона, русский храм, русский костюм... есть ли вообще “русский стиль”? Это то, что мы видим, или его корни лежат глубже, в неведомой для глаза художника плоскости?

– заглянув в эту “лабораторию”, что я как художник-модельер могу использовать в своем творчестве? Что я как преподаватель могу применять в процессе обучения всех, кто неравнодушен к нашему культурному наследию?»

Полученные в ходе исследования результаты Веселов сегодня успешно применяет на практике. В последние годы (до 2021) он преподавал в РГУ им. А. Н. Косыгина архитектуру не только будущим модельерам (ил. 3), но и будущим ювелирам, где данная методика позволяла задействовать ее в разработке украшений. Использовались единые как для одежды, так и ювелирных изделий традиционные приемы формообразования и декоративного решения компонентов народного костюма. В июне 2019 года в выставочном центре РГУ им. А. Н. Косыгина прошла выставка студентов-ювелиров «От идеи до реализации», где ученики мастера представили свои проекты. Потенциал отвечающих этническому направлению моды в современных украшениях на основе использования национальных традиций костюма народов мира был достаточно обширен: Россия, Поволжье, народы Африки, Китай, индейцы майя и др. Значительное место в изделиях занимали народные приемы создания изделий: декоративное плетение бисером, шнуром и т. п.

Сегодня, когда современная эпоха заставляет специалистов искать новые направления и методы работы в области художественного творчества, методика Александра Веселова оказывается востребованной. Его научные исследования по поиску применения «народной мудрости» к современному костюму вылились в проект «Русская матрица». В течении последних лет (с 2019 г.) он по просьбе рязанского и ярославского областных Домов народного творчества регулярно проводит по этой методике обучающие семинары для всех, кто неравнодушен к народному текстилю и костюму: профессиональным художникам, мастерам-любителям, специалистам в области художественного ткачества, вышивки и кружева. Так, учебный семинар «Историческое наследие русской культуры в проектировании современного костюма», прошел в октябре 2023 г. в Ярославле. Основную учебную базу составили занятия по методике Веселова.

В настоящее время художник продолжает успешно работать не только как наставник молодежи, но и как известный эксперт-консультант. С 2002 г. он постоянный председатель жюри Всероссийского конкурса «Русский костюм на рубеже эпох», который проходит в Ярославле каждые два года. На этом конкурсе ряд работ показывают его ученики. Многие занимают призовые места, что подтверждает высокий профессиональный уровень их наставника и как талантливого художника и исследователя, так и учителя. Примером может служить авторская коллекция Дарьи Мартыновой, получившая гран при в 2016 г. В ее моделях, отвечающих требованиям современной моды, органично сочетаются традиции народного русского и древнерусского боярского костюма с элементами костюма эпохи итальянского ренессанса.

Александр Веселов — участник ряда международных и всероссийских выставок (более 30). О нем много публикаций в печатных изданиях. Есть и престижные награды.

Но, к сожалению, он человек непубличный. О его высоком профессиональном уровне знают немногие специалисты. В то же время его беззаветная преданность своему делу и уникальный потенциал как художника-дизайнера-педагога является подтверждением того, что сложная эпоха перемен XXI в. одновременно является рождением нового и перспективного.

Таким образом, искусство народного костюма и художественного текстиля в творчестве Александра Веселова является не только показателем сохранения высокого художественного уровня изделий в этническом направлении современной российской моды. Одновременно, его текстильный почерк как художника-дизайнера и педагога-наставника позволяет будущим специалистам ориентироваться в выборе стилевых концепций собственных творческих разработок. А его исследования как ученого позволяют подтвердить нужность и значимость национальных текстильных традиций народов России сегодня.

Литература

1. Буфеева И. Ю. К истории российского моделирования костюма. Один из немногих // FMD (Мода. Маркетинг. Дизайн). 2020. № 40. С. 26–30.
2. Веселов А. И. Продолжить жизнь вышивки // Журнал мод. 1985. № 3. С. 12–13.
3. Зелинг Ш. Мода: век модельеров 1900–1999. Кельн: Конеман, 2000. 655 с.
4. Козлова Т. В. Костюм. Теория художественного проектирования. М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. 382 с.
5. Мерцалова М. Н. Поэзия народного костюма. М.: Молодая гвардия, 1988. 222 с.
6. Пармон Ф. М. Русский народный костюм как художественно-конструкторский источник творчества. М.: Легпромбытиздат, 1994. 271 с.
7. Сафонова Г. Б. Народная вышивка Калужского края: каталог коллекции Калужского краеведческого музея. М.: Барс, 1994. 86 с.
8. Семенова Т. С. Народное искусство и его проблемы. М.: Советский художник, 1977. 245 с.
9. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Л.: Музыка, 1971. 187 с.
10. Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение: три взгляда на природу гармонии. М.: Стройиздат, 1990. 342 с.
11. Эдрих М. Загадочная Коко Шанель. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. 367 с.

Иллюстрации



*Ил. 2. Коллекция «Воспоминание»,
90-е гг. XX в.*



*Ил. 1. Модель для Тарусской
строчевышивальной фабрики, 1981 г.*



Ил. 3. А. Веселов проводит семинар по изучению пропорций современного костюма, 2015

Сведения об авторе:

Буфеева Ирина Юрьевна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), старший преподаватель кафедры искусствоведения; Irina.bufeeva@yandex.ru

Bufeeva Irina Yu., Kosygin State University of Russia, Senior Lecturer of the Department of Art History; Irina.bufeeva@yandex.ru
УДК 745.522.1

**«ЖИВЫЕ НИТИ: РУЧНОЕ ТКАЧЕСТВО»
В СТУДИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
АНИЧКОВА ДВОРЦА: 20 ЛЕТ ИСТОРИИ**

В Студии изобразительного искусства Аничкова дворца, которая ведет свою славную историю с 30-х годов прошлого столетия (Ленинградский дворец пионеров), направление «Живые нити: ручное ткачество» сравнительно молодое. В 2003 г. в виде некоторого эксперимента в процесс обучения к декоративно-прикладным направлениям, традиционно развивающимся во дворце, таким как «Народная вышивка» и «Мягкая игрушка», было добавлено и ручное ткачество. Сегодня настало время подводить некоторые итоги, так как 20 лет — это уже своеобразный юбилей. Нужна ли современным детям такая трудоемкая техника? Хватит ли у них терпения, ведь иногда работа в технике ручного ткачества длится в течение всего учебного года? Жизнь показывает, что направление востребовано современными детьми. Работы учеников всегда участвуют в разнообразных выставках и конкурсах детского художественного творчества, многие авторы отмечаются дипломами лауреатов и победителей.

Ключевые слова: Аничков дворец, «Живые нити: ручное ткачество», текстильное искусство, гобелен.

G. B. Bushueva

**“LIVING THREADS: HAND WEAVING” IN THE FINE ARTS
STUDIO OF THE ANICHKOV PALACE: 20 YEARS OF HISTORY**

In the Studio of Fine Arts of the Anichkov Palace, which traces its glorious history since the thirties of the last century (Leningrad Palace of Pioneers), the “Living Threads: Hand Weaving” training direction is relatively young. In 2003, as an experiment in the learning process, hand weaving was added to the arts and crafts traditionally developed at the Palace, such as “Folk Embroidery” and “Soft Toys”, hand weaving was also added. Today it is time to sum up some results, for 20 years is already a kind of anniversary. Do modern children need such labor-intensive technology? Do they have enough patience, because sometimes hand weaving work lasts throughout the school year? Life shows that the direction is in demand by modern children. Students’ works always participate in various exhibitions and competitions of children’s art, many authors are awarded diplomas of laureates and winners.

Keywords: Anichkov Palace, “Living threads: Hand Weaving”, textile art, tapestry.

Все начинается с детства. Я училась в художественной школе № 1 на Фонтанке, которая была ориентирована на ЛВХПУ им. В. И. Мухиной, или

«Муху», как мы любовно ее называли, а сейчас — Академию им. А. Л. Штиглица, любимую альма-матер. Моя художественная школа № 1 на Фонтанке называлась «Гишкинская», по фамилии ее директора. В школе были кроме рисунка и живописи прикладные направления, такие как керамика и текстиль. Курс композиции вела Александра Федоровна Белолипецкая, в то время недавняя выпускница кафедры художественных тканей. Она знакомила нас с различными текстильными техниками: роспись по ткани, горячий и холодный батик, а также ручное ткачество. Мы, дети, были очарованы нашим педагогом, ее талантом, душевной теплотой и удивительной красотой! Прикоснувшись к ручному ткачеству, я уже точно понимала, чем хочу заниматься в жизни и где учиться — конечно, это была кафедра художественного текстиля. Поступала я в ЛВХПУ им. В. И. Мухиной три года.

Мой дипломный гобелен «Белые ночи» 1976 г. находится в коллекции Музея прикладного искусства нашей Академии. Сразу после окончания института и до 1991 г. были выполнены многочисленные гобелены для общественных интерьеров и для кают-компаний кораблей: гобелены «Земля» с керамическими вставками (1985) и «Вода» (1986), «Лихтеровоз СевМорПуть» (1987) и т. д.

В 2003 г. мне предложили открыть направление ручного ткачества в Студии изобразительного искусства городского Дворца творчества юных, и дело, которое я люблю и в котором у меня накоплен большой опыт практической работы, передать детям. Так, началась моя педагогическая деятельность, и я благодарна дворцу за поддержку этого творческого эксперимента. На это новое и очень трудоемкое направление набирались три группы детей 7–13 лет.

Обычно когда педагоги, ведущие декоративно-прикладные направления в детских студиях, предлагают ученикам попробовать создать гобелен (изобразительное ткачество), откликаются немногие. Иногда начинают работу, но не всегда завершают ее. В нашем случае набор детей был конкретно на ручное ткачество. Когда все дети занимаются этим видом творчества, возникает определенная среда, происходит своеобразный «скачок», дети, глядя на работы своих соучеников, сильно растут, навыки их укрепляются, и постепенно они выходят на творческий уровень при создании своих тканых композиций.

Не все дети, которые учатся в мастерской «Живые нити; ручное ткачество», в дальнейшем свяжут свою жизнь с искусством, но я надеюсь, что большинство из них сможет почувствовать красоту, художественную ценность и рукотворность тех произведений искусства, в частности текстильных, с которыми они будут встречаться в музеях и на выставках современного искусства. Неслучайно у нас на занятиях настольные книги — это альбомы с иллюстрациями коптских тканей, западноевропейских шпалер из коллекции Эрмитажа, каталоги современных триеннале декоративно-прикладного искусства.

В январе 2007 г. в православной газете «За Веру и Отечество» в приложении для детей в рубрике «Твое любимое занятие» была напечатана статья М. Решетниковой «Ткачество — и древнее, и юное», посвященная нашей мастерской, с цветными иллюстрациями [9].

В 2008 г., когда нашей мастерской исполнилось 5 лет, в музее Аничкова дворца состоялась первая итоговая выставка авторских гобеленов юных мастеров. На этой выставке, кроме лучших индивидуальных работ, был показан и наш первый коллективный гобелен «Любимый Дворец», созданный в 2007 г. к 70-летию Санкт-Петербургского городского Дворца творчества юных.

А. К. Векслер в своей книге «Ткачество от ремесла до искусства» (серия «Техники в изобразительном и декоративном искусстве»), проведя обзор учебных заведений разного уровня в Санкт-Петербурге, в которых занимаются ручным ткачеством, посвятила нашей мастерской отдельный абзац. В это время нам было 10 лет. Анна Кирилловна отметила уникальность мастерской, подчеркнув, что «учащиеся осваивают традиционную технику шпалерного ткачества <...>, знакомство с ткачеством начинается с создания “пробника” — изучения основных видов и способов переплетения» [5, с. 141].

В 2014 году издательством «Союз художников» в серии «Русские традиции» был издан альбом «Шпалерное ткачество» [1]. Альбом был задуман как учебно-методическое пособие и содержал в себе подробные технологические схемы и описание процесса ткачества с рисунками переплетений и большим количеством цветных иллюстраций гобеленов как педагога, так и учащихся нашей мастерской «Живые нити; ручное ткачество».

В 2018 г. то же издательство во Всероссийском ежеквартальном журнале «Традиции» (№ 2 и № 3) опубликовало статью «Знакомство с ручным ткачеством», в которой подробно прослеживался процесс создания пробника, с которого и начинаются наши занятия с детьми, приходящими в мастерскую «Живые нити; ручное ткачество» [2, с. 3].

В ежемесячном журнале по изобразительному искусству для детей и юношества «Юный художник» (2018, № 3) напечатана статья Н. Орловой «Волшебная страна детства» о Санкт-Петербургском городском Дворце творчества юных и, в том числе, о нашей мастерской «Живые нити; ручное ткачество» [7]. В полном объеме эта статья напечатана и в философско-культурологическом альманахе «Парадигма» (2018, вып. 29) [8].

Когда в 2003 г. я пришла во Дворец творчества юных, у меня не было педагогического опыта, моя профессия — это создание гобеленов для общественных интерьеров. Заниматься с детьми я начала на основе своего творческого опыта. В институте мы, студенты, знакомство с ручным ткачеством начинали с «пробника»: учились, как натянуть основу, узнавали, что такое полотняное переплетение, что такое штриховка, осваивали ряд фактурных переплетений, занимались построением таких геометрических фигур, как разнообразные треугольники, круг, учились «выкладывать»

свободную форму. Составляя программу для занятий с детьми школьного возраста (7–17 лет), которая предполагает занятия с группой в течение пяти лет, я, конечно, на первом году обучения, прежде всего, включила «пробник» как основу обучения, и отвела этому достаточно много времени. Размер «пробника» обычно 20 x 30 см. Несмотря на то, что ряд последовательных заданий примерно одинаков, каждый такой образец в материале уже является творческой работой. Начиная с выбора цвета (любимое занятие детей — это подбор цветных нитей), ребенок проявляет свою индивидуальность.

Темы заданий, заложенных в программе, часто корректируются в связи с темами выставок, заявленных в течение учебного года. Композиции всегда придумывает и создает сам ребенок, сначала делается предварительный эскиз, затем рисунок-картон в размер будущей работы. Очень важно подходить к каждому ребенку индивидуально. Одни схватывают все налету, другим нужно постоянное внимание, чтобы поддерживать интерес к работе. На мой взгляд, хорошо, когда в группе занимаются ребята разного возраста — младшие, глядя на старших, стремятся завершить свою работу и учатся у них.

Отдельно хочется поднять тему коллективных гобеленов. А. К. Векслер отметила в своей книге, что «Коллективная работа является традиционной и очень полезной для учащихся. Воспитывает ответственность в творческой работе; учит сосредоточенному, усидчивому отношению к занятию материалоемким творчеством; развивает товарищеские и дружеские качества; позволяет каждому участнику творческого процесса ощутить чувство гордости и восторга при завершении большой художественной работы (гобелена) и во время экспонирования такого произведения на выставках» [5, с. 142]. Лучше и не скажешь... Постепенно коллективный гобелен вошел в программу, и дети работают как над своей индивидуальной композицией, так и над большой коллективной работой. При работе над большим гобеленом желательно, чтобы был ведущий, можно сказать, лидер — ребенок, который сможет нарисовать картон, по выбранному эскизу. Эскизы по предложенной педагогом теме делают все желающие, на общем совете выбирается лучший вариант. Наш первый рисунок-картон для коллективного гобелена «Любимый Дворец» делала Полина Кимеклис. Талантливая девочка уже не первый год ходила в студию изобразительного искусства и сделала картон в цвете.

Для гобелена «Александр Невский» в 2009 г. эскиз сделал Алексей Виняр, который тоже посещал студию изобразительного искусства и увлекался историей. Образ Александра Невского по-детски непосредствен, и, в то же время, очень продуман. В одной руке он держит грамоту, а в другой — меч. Полуфигура героя в кольчуге и шлеме подчеркнута красным плащом и располагается на фоне монгольской юрты, древнерусского храма и западноевропейского замка. А вот при работе над коллективным гобеленом «Мастерская художника» (ил. 1), лидером была Агнесса Полтавец, теперь

уже выпускница студии изобразительного искусства СПб ГДТЮ и удостоенная звания «Звезда Дворца» в 2022 г. Агнесса с Таней Яковлевой натянули основу для ткачества. Агнесса выполнила графический рисунок-картон. Как для индивидуальных работ, так и для коллективных, выполняется линейный рисунок в размер формата будущей работы. Рисунок обводится маркером, чтобы его было хорошо видно, через натянутые нити основы. Обычно цвета мы подбираем из тех цветных нитей, которые у нас есть в наличии, и часто импровизируем, можем соединять разные цвета, чтобы получить нужный эффект. Хочется подчеркнуть, что для ткачества можно использовать нити практически любого качества, нити не обязательно должны быть длинными, а также могут быть разной толщины. Для утка мы используем как шерстяные нити, так и хлопчатобумажные, а также синтетические. Всегда интересен контраст фактур, который возникает при использовании матовых шерстяных и блестящих нитей, например, мерсеризованного хлопка. Плотность, на которой выполняется ткачество, обычно две нити основы на один сантиметр. Диаметр нити основы — 2 или 2,5 мм. Есть в нашей практике и такие примеры, когда рисунок настолько мелкий, что его лучше ткать на более тонкой основе, примерно диаметром 1 мм, и работать, соответственно, тонким утком. Если ребенок готов ткать такую сложную работу, то она может выполняться довольно долго, бывает, что и учебного года не хватает.

Мастерская «Живые нити; ручное ткачество» продолжает традиции изобразительного (шпалерного или гобеленового) ткачества, идущего от коптских тканей (III–XII вв., христианская культура Египта), мильфлеров (XVI в., Франция), западноевропейских шпалер XVI–XVII вв. Изумительные образцы этого искусства находятся в коллекции Государственного Эрмитажа. До 500 коптских тканей хранилось в музее Центрального училища технического рисования барона А. Л. Штиглица, открывшемся в 1889 г., впоследствии они вошли в Эрмитажную коллекцию, основу которой заложил хранитель музея В. Г. Бок. Коллекция постоянно пополнялась, и на данный момент Эрмитаж является одним из крупнейших обладателей коптских сокровищ. Коптские ткани отличает изящество и тонкость рисунка, умелое сочетание изображений людей и животных и декоративных орнаментов. Для ткачества использовали лен и шерсть. Один из моих любимых шедевров — это тканый медальон с погрудным изображением богини земли Геи. Коптские ткани невелики по размеру, но они являются предвестниками шпалер.

Одна из самых ранних шпалер, хранящихся в Эрмитаже — «Святые Фома и Матфей», выполненная в Германии в конце XV в. Эта шпалера поражает своей почти детской непосредственностью, звонким синим цветом, виртуозностью текстильной графики, выразительностью ткачества. Прекрасный образец мильфлера — шпалера «Юноши, бросающие зерна

голубям и розы свиньям». Великолепны шпалеры из серии «История рыцаря Лебеда». Шпалеры выполнены во Фландрии, в Брюсселе в первой четверти XVI века. Поступили из музея Штиглица. А Русский музей имеет коллекцию шпалер, выполненных в Санкт-Петербурге на императорской шпалерной мастерской (XVIII–XIX вв.).

Если мы посмотрим на детские рисунки, то увидим, что они при всей образности очень конкретны, изобразительны и декоративны. После освоения основных приемов ручного ткачества на «пробнике», ребенок переходит к своей первой композиции. По программе я рекомендую композицию, основанную на народном орнаменте, по выбору: хохлома, городецкая роспись, мезенская роспись и т. п. Это связано с тем, что ясность, декоративность орнамента, особенно в начале, помогут ребенку создать свою композицию. Однако приветствуется и то, что ребенок сразу может исполнить свою авторскую работу. Так как гобелены создаются достаточно долго, самое главное, чтобы работу хотелось делать в течение нескольких месяцев.

Одна из любимых тем у детей — это портрет. Родители, друзья, образы поэтов, музыкантов, а также автопортреты — все это очень актуально. Один из самых удачных примеров — это портрет А. С. Пушкина «Печаль моя светла», который соткала 10-летняя Настя Акчурина. Сейчас она уже выпускница студии изобразительного искусства СПб ГДТЮ. Сложную портретную композицию «Моя семья» придумала и соткала Варя Литвинова, 8 лет (ил. 2). Тема природы и животного мира всегда привлекает ребят. Романтический образ красавца оленя в зимнем лесу создал Глеб Студитский, 11 лет (ил. 3).

Как ни странно, ручное ткачество притягивает к себе современных детей. Перед ними открывается ни с чем несравнимый мир, с которым можно ознакомиться в музеях Петербурга: В Эрмитаже, во дворце Меншикова, в Русском музее и т. д. Кроме того, на выставках современных художников России, и в частности Санкт-Петербурга, можно увидеть постоянный интерес к современному гобелену в разных его направлениях. Я считаю одной из главных своих задач развитие художественного вкуса детей. Благородство ручного ткачества, красота материала играет большую роль в воспитании эстетического чувства у современных детей, что очень важно.

И вот, сейчас нам 20 лет! В 2024 г. задумана выставка, на которой планируется показать работы выпускников разных лет. Часто у ребят дома получают свои персональные выставки, кроме того, за это время у нас созданы, кроме гобелена «Любимый Дворец» (2007), следующие коллективные гобелены: «Александр Невский» (2010), «Павильон Росси в Аничковом саду» (2015), «Черное и белое» (2016), «Образ Снегурочки» (2018), «Рождество» (2019), «Мастерская художника» (2021) (гобелен получил первое место на выставке-конкурсе, посвященном 320-летию Санкт-

Петербурга, который проводился ГРМ в 2022 г.), «Времена года» (коллективный гобелен, который будет завершен в 2024 г.).

На занятиях мы часто обращаемся к книгам и альбомам, которые хранят на своих страницах историю развития шпалерного ткачества. Прекрасные образцы восхищают и вдохновляют детей. Они удивляются, что человек смог создать своими руками такие шедевры. Конечно, время меняется и приходят на смену другие технологии, возникают новые подходы к материалу, желание все сделать быстро, одним движением руки, как по мановению волшебной палочки. Однако уникальность ручного ткачества заключается в каком-то магнетизме, который притягивает к себе и не отпускает тех, кто прикоснулся к этому древнему виду искусства! Не зря наше направление гордо называется «Живые нити; ручное ткачество» — мы стремимся не прерывать эту живую связь времен и продолжать, и развивать традиции.

Литература

1. Бушуева Г. Б. Русские традиции. Шпалерное ткачество: учебно-методическое пособие. СПб.: Союз художников, 2014. 144 с.
2. Бушуева Г. Б. Знакомство с ручным ткачеством // Традиции: всероссийский ежеквартальный познавательный журнал. 2018. № 2 (апрель-июнь). С. 58–64.
3. Бушуева Г. Б. Знакомство с ручным ткачеством // Традиции: всероссийский ежеквартальный познавательный журнал. 2018. № 3 (июль-сентябрь). С. 53–56.
4. Бирюкова Н. Ю. Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. Ленинград: Аврора, 1974. 172 с.
5. Векслер А. К. Ткачество от ремесла до искусства: учебно-методическое пособие. СПб.: ГРМ, 2013. 175 с.
6. Каковкин А. Я. Сокровища коптской коллекции Государственного Эрмитажа: каталог. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2004. 120 с.
7. Орлова Н. Х. Волшебная страна детства // Юный художник: ежемесячный журнал по изобразительному искусству для детей и юношества. 2018. № 3. С. 14–15.
8. Орлова Н. Х. Территория искусства детского рода // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2018. № 29. С. 150–156.
9. Решетникова М. Ткачество — и древнее, и юное // «Колокольчик»: детское приложение к православной газете «За Веру и Отечество». 2007. № 1. С. 3.

Иллюстрации



Ил. 1. «Мастерская художника», коллективная работа (7–16 л.), 2021 г.



Ил. 2. Литвинова Варя, 8 л. «Моя семья», 2022 г.



Ил. 3. Студитский Глеб, 11 л. «Олень в зимнем лесу», 2018 г.

Сведения об авторе:

Бушueva Галина Борисовна, Санкт-Петербургский городской Дворец творчества юных, педагог дополнительного образования, член Санкт-Петербургского союза художников, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств; vgbushuev@mail.ru

Bushueva Galina B., Saint Petersburg City Palace of Youth Creativity, Teacher of Additional Education, Member of the St. Petersburg Union of Artists, Corresponding Member of the Petrovsky Academy of Sciences and Arts; vgbushuev@mail.ru

ЧЕТЫРЕХРЕМИЗНОЕ ТКАЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОМ БЕЛОРУССКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ

Ручное ткачество на четырех ремизках — древний и традиционный для Беларуси вид домашнего ремесла. Рассматривается проблема его сохранения, использования и развития в современном художественном текстиле.

Ключевые слова: ткачество, орнамент, традиция, Беларусь, современный художественный текстиль.

М. N. Vinnikova

FOUR-HEDDLERS WEAVING IN MODERN BELARUSIAN ARTISTIC TEXTILES

Four-heddles hand weaving is an ancient and traditional type of home craft for Belarus. The problem of its preservation, usage and development in modern artistic textiles is considered in the article.

Keywords: weaving, ornament, tradition, Belarus, modern artistic textiles.

Четырехремизное ткачество, или ткачество на четырех нитах (нит — ремизка с нитяными галевами), издавна было широко распространено на территории Беларуси. Сравнительная простота заправки станка и процесса ткачества, а также возможность получения широкого диапазона различных переплетений и узоров делают эту технику универсальной. До середины XX в. ткачество на четырех нитах использовалось в крестьянском быту белорусов при изготовлении как простых тканей, предназначенных для практических нужд (полотно для пошива одежды, сеники, простыни, наволочки, одеяла, утилитарные полотенца — «утиральники», повседневные скатерти), так и для декоративных изделий (обрядовые полотенца — «рушники», покрывала). В первом случае в основном использовался одноуточный вариант четырехремизного ткачества, который давал возможность получить прочные ткани с однородной структурой полотняного, саржевого или комбинированного переплетения. Четырехремизное ткачество с двумя утками — для фонового полотна и узора — позволяло получить орнаментированные ткани с разнообразными шашечно-геометрическими мотивами. Характер декора четырехремизных двухуточных тканей во многом зависел от местных традиций. Так, на востоке Беларуси преобладали ткани с довольно простым орнаментальным решением, для получения которых нити основы пробирались в два свода (1 и 2, 3 и 4). Выполненные в этой технике изделия отличались простотой шашечно-геометрического орнамента, состоящего из комбинаций разных по величине квадратов и прямоугольников. Но при этом покрывала притягивали

внимание богатством колористического решения. А в двухцветных вариантах тканей, например, в скатертях, для которых характерно сочетание натурального серого цвета льна и белого хлопка, часто встречаются орнаментальные решения с оптическими эффектами кружения, которые можно сравнить с картинами французского художника Виктора Вазарели, выполненными в стиле оп-арт.

В северо-западных районах Беларуси предпочтение отдавалось монохромным или двухцветным тканям, но с детальной графической разработкой сложных орнаментальных мотивов, включающих в себя круги, геометрические розетки, челнокообразные фигуры и др. Для их изготовления использовалась более сложная заправка станка — в три (1 и 2, 3 и 4, 1 и 4) или четыре (1 и 2, 3 и 4, 1 и 4, 2 и 3) свода. Для ткачества таким способом требовалась и более сложная верхняя подвязь ремизок (через дополнительные блоки).

Несмотря на популярность четырехремизного ткачества на территории всей Беларуси и большое разнообразие изделий, выполненных в этой технике, широкие ее возможности не были до конца раскрыты. При построении орнаментальных композиций народные мастерицы придерживались строгих правил симметрии и раппортности. В результате излюбленными вариантами орнаментальных решений явились композиции в виде сплошного заполнения поверхности ткани раппортно повторяющимися мотивами, композиции в виде узорчатой сетки или ритмично повторяющихся узорчатых полос.

Это можно объяснить тем, что не все народные ткачихи владели мастерством заправки станка. На этом специализировались отдельные мастерицы, которые умели «накидаць у ниты па узору» (заправлять станок в соответствии с готовым тканым образцом). Обученные ими ткачихи, как правило, не решались в процессе работы самостоятельно поменять определенный, часто специально записанный, ход по подножкам.

С уходом из жизни старшего поколения мастериц и с исчезновением насущной необходимости в изделиях ручного ткачества стали забываться некоторые технологические особенности этого домашнего ремесла, утрачиваться секреты мастерства. Но в Беларуси были приняты меры по сохранению и развитию традиционных белорусских ремесел, в том числе и ручного ткачества. В 1965 г. было создано Управление художественной промышленности при Министерстве местной промышленности, а в 1976 г. открыта Художественно-экспериментальная лаборатория, которая в 1977 г. была переименована в Научно-исследовательскую художественно-экспериментальную лабораторию (НИХЭЛ). В задачи организации входило изучение и развитие традиционных белорусских ремесел, а также разработка нового ассортимента изделий для предприятий художественных промыслов. В 1992 г. НИХЭЛ преобразована в Центр белорусских народных ремесел «Скарбница» (в переводе с белорусского — «Сокровищница»). В настоящее время «Скарбница» входит в структуру концерна «Белхудожпромислы» и

является Научно-производственным республиканским унитарным предприятием белорусских народных ремесел (РУП «Скарбница»).

В 1970-е гг. для работы в НИХЭЛ были приглашены молодые художники и искусствоведы, среди которых и автор данной статьи, а также мастера различных специальностей, связанных с художественными ремеслами. Знания приобретались сотрудниками НИХЭЛ в многочисленных экспедициях по Беларуси, а опыт оттачивался в процессе практической работы. Поскольку постигать азы народного ткачества приходилось самостоятельно — не было ни учителей, ни учебников, — то каждая экспедиционная находка внимательно изучалась, а каждый шаг по расшифровке новых для нас переплетений и узоров ткачества старательно и методично фиксировался. В результате накапливался теоретический, методический и практический материал, который затем лег в основу книги «Возрождение ремесла: пособие по ручному узорному ткачеству» [4]. В книге рассмотрены различные виды ремизного ткачества, но особое внимание уделено четырехремизному, которое в то время широко использовалось на предприятиях художественных промыслов, хотя знаний о нем явно не хватало.

Книга стала своеобразным букварем в освоении ремизного ткачества. Она знакомила не только с различными вариантами этой техники, издавна бытовавшей на территории Беларуси, но и раскрывала их декоративные возможности, в том числе и потенциальные. Ее материалы заинтересовали как мастеров художественных промыслов, так и профессиональных художников текстиля, а также студентов кафедры моделирования и художественного текстиля Академии искусств Беларуси (в настоящее время — Белорусская государственная академия искусств).

Вскоре после выхода книги при создании курсовых и дипломных проектов стало использоваться ткачество на четырех нитах. Так, в 1995 г. дипломница кафедры моделирования и художественного текстиля Ирина Мазюк в своем дипломном проекте «Декоративные ткани для костюмов ансамбля архаического пения» совершенно по-новому использовала четырехремизное одноуточное ткачество, дающее просвечивающее ажуроподобное переплетение. Для аутентичных белорусских изделий, выполненных в этой технике ткачества (скатерти, занавески), характерен светло-серый или серебристо-белый колорит натурального или отбеленного льна, позволяющий выявить тонкую красоту мелкоузорчатого декора таких тканей. Взяв за основу традиционный колорит, Ирина по-новому подошла к решению орнамента, который был преобразован ею в крупные декоративные формы и несколько хаотично размещен на поле ткани. Декор оказался созвучен выбранному материалу — грубому льну — и соответствовал предназначению костюмов. Философский взгляд на дохристианский период истории, знания археологического, этнографического и фольклорного материала, прекрасное владение техникой ткачества, богатый творческий потенциал художницы помогли ей убедительно справиться с поставленными задачами. Два костюма, выполненные в материале и дополненные головными

уборами, кожаными аксессуарами и металлическими украшениями, передают атмосферу архаики, простоты и синкретического единства всех проявлений ее культуры. Выявленные художницей новые декоративные возможности традиционной техники четырехремизного ткачества в дальнейшем были использованы в художественном текстиле разных авторов.

В 1997 г. выпускница той же кафедры Академии искусств Елена Ободова в качестве дипломного проекта представила к защите декоративное тканое панно с авторским названием «Солнечный птах». Художницу волновала тема взаимодействия двух форм бытия — духовной и материальной. Нарушение гармонии между ними в наше время вызвало у дипломницы желание создать своего «Солнечного птаха», который бы объединил эти два начала, организующие мировой порядок. Сложная символика произведения требовала особой художественной формы. Дипломница решила создать панно из 11 отдельно вытканых вертикальных лент-поясов, которые в общей композиции напоминают средневековый штандарт. Изображенный на нем «Солнечный птах» несет на своих раскрытых крыльях информацию о духовном и материальном мире, которая зашифрована в сложном переплетении орнаментальных знаков-символов — прямых и зигзагообразных полос, ромбов, крестов. Среди этих знаков доминирует крест — символ солнечного света, духовного восхождения, гармоничной взаимосвязи духовного и материального начал. Подвижность лент-поясов, из которых составлено изображение «Солнечного птаха», напоминает нам о том, что в материальном мире все зыбко и непостоянно. Порядок может внезапно смешаться в космический хаос. Однако «Солнечный птах», подобно птице Фениксу, вновь возродится из этого хаоса, чтобы нести в мир золотые лучи духовности.

Вечность выбранной темы автор подчеркнула сочетанием архаичной техники ткачества, в которой вытканы пояса, и современной формы воплощения своего творческого замысла. Четырехремизное одноуточное ткачество, выбранное художницей для реализации своей идеи, является очень древним и хорошо известно во всем мире. На территории Беларуси фрагменты таких тканей и их отпечатки встречаются в археологическом материале XI в. [3, с. 20, табл. III, 4; с. 37, табл. IX, 2]. Несложный орнамент елочной и ромбической саржи очень характерен для белорусских народных тканей бытового назначения. Елена Ободова в своем дипломном проекте возвышает над повседневностью эту архаичную технику ткачества. Особая асимметричная заправка нитей основы и свободное размещение орнаментальных мотивов придают ее текстильному панно знаково-символический характер. Орнаментику своего произведения художница обогащает элементами особого выборного и закладного ткачества, выполненных с использованием этих же саржевых переплетений.

Идея гармоничного сочетания двух противоположных жизненных начал — духовного и материального — поддержана и колоритом панно, в котором уравновешены такие контрастные цветовые сочетания, как желтый и темно-синий, яркий бирюзово-голубой и темно-вишневый и др.

В рассмотренных нами дипломных проектах молодые белорусские художницы использовали четырехремизное ткачество как инструмент для реализации своих творческих задач. Несколько иной путь выбрала представительница мастеров художественного текстиля старшего поколения Людмила Подобед, работавшая в «Скарбнице». Для нее, более глубоко знающей технологические особенности четырехремизного ткачества, источником вдохновения и творческих идей явились аутентичные народные ткани, их орнаменты и выявленная возможность их преобразования. Для основы своих текстильных композиций художница берет отдельные орнаментальные мотивы четырехремизного двухуточного ткачества и развивает их до станковых и даже монументальных размеров. Художница не отказывается полностью от симметрии, характерной для ремизного орнамента, но умело подчиняет ее своему творческому замыслу. Горизонтальный ритм композиции задается заправкой станка, которая остается неизменной в процессе ткачества. А по вертикали мотив способен жить своей собственной жизнью — растягиваться и сжиматься, «вибрировать» в пространстве отведенной ему плоскости. Он уже не включен в систему раппортной композиции, а является самостоятельным художественным образом. Это подчеркивается и колористическим решением, в котором используются тональные цветовые переходы и контрастные акценты, усиливающие декоративный эффект. Такой подход к разработке текстильной композиции, выполненной в технике ручного ремизного ткачества, позволяет создать несколько вариантов декоративных изделий на одной заправке станка. Они могут объединяться в произведения, состоящие из нескольких частей, выдержанных в едином стиле, как, например, триптих Л. Подобед «Осенние миражи», 1995 г. [2, с. 370], или представлять собой отдельные панно, отличающиеся размерами, колоритом и ритмической организацией орнаментальных элементов. Художница широко использовала эту технологическую особенность четырехремизного ткачества для создания серии панно больших размеров, которые украсили различные общественные интерьеры: концертного зала «Минск», Министерства транспорта и коммуникаций Республики Беларусь, Посольства Республики Беларусь в Москве и др. Использовались они также для оформления павильона Республики Беларусь на Всемирной выставке в Ганновере в 2000 г.

Большие способности в освоении и использовании различных техник ручного ткачества проявила молодая художница Ольга Конева [1, с. 36, 39]. Не оставила без внимания и четырехремизное. Работая в «Скарбнице» под руководством Л. Подобед, она нашла собственный творческий стиль. В ее работах авторское художественное решение как бы накладывается на традиционную орнаментальную основу ткани в виде самостоятельной цветовой композиции. Для этого художница часто использовала приемы выборного ткачества в сочетании с четырехремизным двухуточным. Таковы серии ее декоративных панно «Метелица», «Дивный сад», «Отражение» (ил. 1).

Кроме декоративных панно четырехремизное ткачество используется белорусскими художниками текстиля и дизайнерами одежды при создании эксклюзивных коллекций костюма и отдельных моделей. Смелыми и даже немного дерзкими являются модели современной одежды, созданные молодыми художниками «Скарбницы». Такова, например, коллекция молодежной одежды «Вяселка» («Радуга»), разработанная Екатериной Подобед и дополненная ткаными поясами и сумками, созданными Ольгой Коневой. В моделях этой коллекции ткань ручного изготовления с колоритным полосатым орнаментом, характерным для ткачества западных районов Беларуси, сочетается с современной тканью типа «джинс» и создает динамичные цветовые композиции, подчеркнутые асимметрией кроя.

Образы традиционных белорусских рушников вдохновили Екатерину Подобед на создание серии декоративных пончо «Райские птицы». При использовании довольно простых приемов четырехремизного двухуточного ткачества художница добилась интересных декоративных эффектов и на основе одного заправочного рисунка получила большое разнообразие художественных решений (ил. 2).

В настоящее время эстафета по использованию четырехремизного ткачества в современном художественном текстиле подхвачена художницей «Скарбницы» Алесей Метлицкой. Для ее творчества характерен широкий диапазон тем и ассортимента текстильных изделий. Она с увлечением разрабатывает декоративные панно и ткани для одежды, комплекты столового белья и модные аксессуары, такие как наплечные платки, кашне и палантины [2, с. 373]. Каждая ее разработка, даже имеющая практическое назначение, — это произведение искусства. Художница любит яркие, мажорные цветовые сочетания, нюансные растяжки цвета на фоне мелкоузорчатых структур тканей. Такой прием она успешно применила в 2023 г. при создании коллекции из четырех палантинов «Времена года», выполненных в технике четырехремизного одноуточного ткачества и разработанных на базе одного заправочного рисунка. При создании декоративных дорожек и салфеток для сервировки праздничного стола, а также миниатюрных панно (ил. 3), художница смело вводит в структуру ткани такие материалы, как шнур, резаный лоскут, текстурированную нить, сочетает четырехремизное, переборное и закладное ткачество, что придает ее творческим работкам особую оригинальность.

Как показала практика, внимательное изучение традиционных видов ручного ткачества способно раскрыть их потенциальные декоративные возможности, которые могут быть успешно использованы при создании современных произведений художественного текстиля.

Литература

1. Винникова М. Н. Двухосновное ткачество в Беларуси: традиции и новации // Коды. Истории в текстиле. Материалы II Всерос. научно-практич. конференции с международ. участием: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-

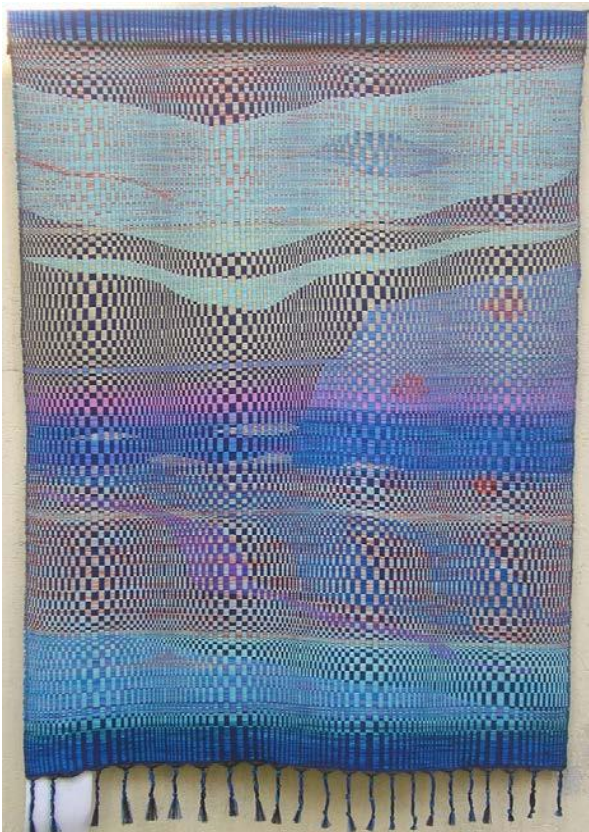
Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. и сост. Н. Н. Цветкова. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2023. С. 30–39.

2. Винникова М. Н. Творческий подход в современном развитии традиций белорусского народного ткачества // Развитие креативности личности в современном мультикультурном пространстве: сб. материалов Международ. научно-практич. конференции / Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина; под ред. М. В. Климовой и В. А. Мальцевой. Елец: Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина, 2019. С. 368–373.

3. Ляўданскі А. Н. Археалягічныя раскопкі ў м. Заслаўі Менскай акругі // Запіскі аддзелу гуманітарных навук. Працы катэдр археалёгіі / Інстытут беларускае культуры; пад. рэд. В. Ластоўскага. Менск: Друкарня Інбелкульту, 1928. Т. 1. Кн. 5. С. 1–92.

4. Селивончик В. И., Винникова М. Н. Возрождение ремесла: пособие по ручному узорному ткачеству. Минск: Полымя, 1993. 144 с.

Иллюстрации



Ил. 1. Ольга Конева «Отражение», 2005 г. Хлопчатобумажные и полушерстяные нити; четырехремизное двухточное ткачество. Разработано и изготовлено в РУП «Скарбница»



Ил. 2. Екатерина Подобед. Пончо из серии «Райские птицы», 2007 г. Хлопчатобумажные и полушерстяные нити; четырехремизное двухточное ткачество. Разработано и изготовлено в РУП «Скарбница»



*Ил. 3. Алеся Метлицкая. Декоративное панно «Старый мотив», 2023 г.
Хлопчатобумажные и полушерстяные нити; четырехремизное двухточное ткачество,
петельный перебор. Разработано и изготовлено в РУП «Скарбница»*

Сведения об авторе:

Винникова Мария Николаевна, Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела древнебелорусской культуры; marya_vinnikova@tut.by

Vinnikova Maria N., The Centre for the Belarusian Culture, Language and Literature Researches of the National Academy of Sciences of Belarus, PhD (History of Arts), Senior Researcher of the Old Belarusian Culture Department; marya_vinnikova@tut.by

**ОСОБЕННОСТИ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ ТЕКСТИЛЯ
В БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ
В НАЧАЛЕ 2020-Х ГГ.**

Учебная дисциплина «Художественное проектирование» предусматривает последовательное изучение особенностей ведения концептуальной проектной работы и является одной из ключевых в процессе подготовки художников декоративно-прикладного искусства и дизайнеров текстиля. Материалы статьи выявляют отличительные черты авторского курса, разработанного Х. И. Высоцкой, доцентом кафедры декоративно-прикладного искусства и костюма Белорусской государственной академии искусств для направления специальности «ДПИ (изделия из текстиля)».

Ключевые слова: текстиль, художественное проектирование, орнамент, ткань, Академия искусств, Беларусь.

Kh. I. Vysotskaya

**ASPECTS OF ARTISTIC DESIGN OF TEXTILES
AT THE BELARUSIAN STATE ACADEMY OF ARTS
IN THE EARLY 2020s**

The Artistic Design academic discipline provides a consistent study of the features of conducting conceptual design work and is one of the key ones in the process of training artists of decorative and applied arts and textile designers. The materials of the article reveal the distinctive features of the author's course developed by Kh. I. Vysotskaya, associate professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Costume of the Belarusian State Academy of Arts for the specialty "Decorative and Applied Art (Textile Products)".

Keywords: textiles, artistic design, pattern, fabric, Academy of Arts, Belarus.

«Художественное проектирование» — одна из ключевых дисциплин в системе профессиональной подготовки художников по текстилю. Целью курса является овладение студентами навыками выполнения текстильных художественных проектов разнообразного назначения: проектирование изделий художественного текстиля для интерьера, различных по функциональному назначению, стилю и образу, проектирование художественных тканей для создания одежды, разработка и исполнение в материале гобелена. Большое значение в программе уделяется темам патриотического воспитания, включая темы сохранения и переосмысления национальных культурных традиций и исторического наследия Беларуси [4].

Для направления специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из текстиля)» курс учебной дисциплины «Художественное проектирование» в Белорусской государственной академии искусств (далее — БГАИ) традиционно начинается со второго года обучения, длится четыре года и заканчивается дипломным проектированием.

Данная учебная дисциплина направлена на развитие креативных способностей студентов, их эстетическое отношение к художественно-образным характеристикам изделий из текстиля. Курс воспитывает у студентов навыки художественного проектного мышления, умение выражать свой замысел вербальными и визуально-графическими средствами. В процессе освоения заданий развиваются знания о системной и последовательной проектной работе, варьировании и трансформации проектных идей.

Курс учебной дисциплины «Художественное проектирование» в БГАИ логически взаимосвязан с рядом общехудожественных дисциплин, таких как «Академический рисунок», «Академическая живопись», «Декоративная живопись», «Спецрисунок» и другими. Программа рассчитана на непосредственное продолжение и укрепление навыков, полученных в рамках пропедевтических дисциплин «Основы композиции», «Цветоведение и колористика», «Проектная графика», «Информационные технологии в ДПИ», и тесно связан с основными профильными дисциплинами — «Работа в материале», «Материаловедение и технологии», «Конструирование», «Композиция и цвет в текстиле», «История специальности», «Декоративная пластика и архитектоника».

Особенности выполнения проекта в профессии художника по текстилю требуют свободного владения линейной графикой, цветом, различными средствами декоративно-монументальной выразительности, навыками стилизации и трансформации образа. С учетом повсеместного распространения стремительно развивающихся цифровых технологий, особенно в текстильной промышленности, освоение навыков работы с компьютерными технологиями и профессиональным программным обеспечением является обязательным при изучении курса.

С 2017 г. художественное проектирование текстиля на кафедре декоративно-прикладного искусства и костюма преподает доцент кафедры Х. И. Высоцкая. Ею был переосмыслен и переработан курс в современном ключе, который предусматривает бóльшую связь с функциональным назначением текстиля, с дизайном паттернов, и работу в современной цифровой графике, в том числе с учетом дальнейшей возможности включения курсовых работ в производство на белорусских предприятиях, при возникновении такой необходимости и государственного запроса [3]. Данный курс идет в логической связке с программами дисциплин «Декоративная пластика и архитектоника», «Информационные технологии в ДПИ», «Работа в материале», также разработанные Х. И. Высоцкой. Временами задания между дисциплинами умышленно пересекаются и дополняют друг друга.

Первое проектное задание в рамках данного курса (2 курс, 3 семестр) направлено на погружение студента в процесс последовательной работы по созданию раппортных композиций коллекции тканей для одежды и текстильных аксессуаров, которые будут нести одновременно функциональное и эстетическое значение [1, с. 2]. Последующие курсовые задания идут на усложнение с учетом единой логики ведения проектной работы, освоенной еще в первом задании.

В качестве стартовой темы курса идет разработка капсульной коллекции из восьми раппортных тканей для одежды и текстильных аксессуаров. Проект ведется на протяжении всего семестра. В задании предусматривается выполнение двух крупнозорчатых и двух мелкозорчатых орнаментов, двух тканей в клетку и/или полоску, двух с абстрактными мотивами.

Необходимо отметить, что еще на первом курсе студенты усвоили основные принципы построения мелкозорчатых раппортных композиций из простых геометрических мотивов [1], наподобие супрематических тканей 1920-х гг., работая исключительно черно-белой графикой и изучая всевозможные комбинации сеток, ритмов, масштабов, значения линии, пятна и текстур в рамках задания второго семестра по дисциплине «Декоративная пластика и архитектоника».

Основная база по освоению цифровой графики, а именно векторной и растровой графики, изучается на первом курсе в рамках «Информационных технологий в ДПИ». Кроме того, различные графические приемы и техники ручной графики изучаются на «Проектной графике» (курс М. Л. Щемелевой). Законы цветоведения, построения простых и сложных полихромных цветовых сочетаний, цветовые контрасты, и другие нюансы работы с цветом изучаются на «Цветоведении и колористике» (курс М. Л. Щемелевой). На «Основах композиции» осваивается та база, без которой невозможна грамотная работа с композицией любого характера, как на плоскости, так и в объеме (курс Х. И. Высоцкой). Таким образом, к началу второго курса студенты технически подготовлены к более сложным и одновременно более творческим проектным задачам.

Первый этап работы над созданием коллекции тканей для одежды — это изучение актуальных тенденций в данном направлении на примере ведущих брендов-производителей. Студентам дается список компаний, из которых каждый должен выбрать по четыре модных дома. В БГАИ обучение проходит в небольших «камерных» группах по 6 человек. Набор осуществляется раз в два года. Поэтому изучение, анализ и презентация этих небольших исследований занимает первые несколько занятий, и все студенты успевают выступить и совместно обсудить выявленные тенденции. Анализируются мотивы, колориты, работа с текстурами и фактурами ткани, графические приемы, особенности построения орнаментальных композиций.

Примечательно, что в это же время на 2 курсе в рамках других специальных учебных дисциплин, таких как «История специальности», «Композиция и цвет в текстиле», «Конструирование», «Материаловедение и

технологии» студенты изучают другие особенности создания текстиля, что дает возможность глубокого многогранного погружения в профессию.

Вернемся к вопросу этапов проектной работы. Параллельно с анализом трендов идет обсуждение предпочтительных тем для работы над проектом. В момент первого обсуждения задания преподавателем озвучивается одна общая тема, с которой предлагается работать студентам. Эта тема может быть связана с актуальной картиной социально-культурной жизни государства, например, значимой датой или событием, или посвящаться знаменательному событию Белорусской государственной академии искусств, например, юбилею Академии, знаменитому выпускнику и др.

В 2023 г. общей для групп 2 и 4 курсов была тема «Культурный код Беларуси», приуроченная к празднованию 80-летия освобождения нашей страны от немецко-фашистских захватчиков. Стоит отметить, что в процессе работы студенты убеждаются, что даже имея узкие рамки тематики, есть огромный спектр возможностей конкретизации и сужения концепции, и это может дать уникальные интересные проектные решения.

После анализа актуальных тенденций среди мировых брендов, продолжается этап поиска идеи-концепции авторской коллекции: темы, названия коллекции, концептуального текстового описания, которые могут дорабатываться на протяжении всего процесса разработки коллекции. Создается мудборд (англ. mood board — «доска настроения»). Это цифровой фотоколлаж, задача которого — передать предполагаемую атмосферу, колорит и визуальный ряд, который может быть отражен в коллекции.

Следующий эскизный этап заключается в поиске мотивов для создания орнаментов. Данный этап предусматривает эскизно-графический поиск элементов композиций и выполняется преимущественно вручную посредством различных графических и живописных техник рисования. Возможно использование графического планшета для создания эскизов в цифровой графике, однако это не отменяет и не заменяет ручную работу.

Следующий этап — создание раппортных композиций тканей в цифровом формате. Ручные рисунки мотивов и фрагментов раппортов оцифровываются и дорабатываются в графических редакторах.

В процессе разработки раппортных композиций приветствуется создание мокапов. «Мокап» (англ. mockup — «макет») — это реалистичная модель предмета, показывающая, как дизайн будет выглядеть в контексте. В нашем случае — это представление в цифровом формате примера размещения ткани на реальном объекте: фотоколлажи с разработанными тканями на одежде и текстильных аксессуарах. Данный этап помогает определить необходимый масштаб для убедительности рисунка, частоту заполнения фона, необходимую сложность детализации и проработки изображения и другие нюансы.

После завершения работы по созданию восьми тканей студентам предлагается разработать два дополнительных колористических решения. В зависимости от того, какой колорит был использован в качестве основного, предполагается, что два других будут противоположными по своей

контрастности, тепло-холодному решению, светлоте, насыщенности, это может быть монохромия или полихромия и другие варианты.

После завершения работы над коллекцией раппортных тканей разрабатывается концептуальный презентационный планшет, в котором обязательно указываются название коллекции, текстовая часть концепции, первоначальный мудборд, итоговые восемь-десять мокапов. Также на планшете komponуются в уменьшенном масштабе фрагменты изображений тканей с указанием размеров раппортов композиций. Вся коллекция тканей в натуральном масштабе печатается на ткани посредством цифровой сублимационной печати. Дополнительные два колорита представляются на отдельном планшете на бумаге.

Рассмотрим несколько работ студентов 2 курса 2023–2024 учебного года. Коллекция тканей Полины Трусковской «Запах леса» (ил. 1) посвящена белорусскому лесу, ощущению приближающейся золотой осени, красоте маленьких деталей родного края. По словам автора, гуляя с семьей по осеннему лесу, у нее появилась желание создать коллекцию тканей, которая отразит всю красоту и богатство этого времени года, а также сохранит теплые воспоминания. Ей захотелось передать яркие краски и уникальные текстуры осени. Ткани этой коллекции представляют собой разнообразные принты, вдохновленные листьями, ягодами, грибами, мхом, деревьями. Они выполнены в теплых оттенках коричневого, оранжевого, зеленого, золотисто-желтого и бордового цветов. В серии орнаментальных композиций Полине удалось найти изящный и тонкий баланс ручной акварельной живописи, ботанической иллюстрации, шрифтовой графики, и сохранить это свежее ощущение ручной работы в итоговых цифровых раппортных рисунках. Войдя во вкус во время работы, она дополнительно создала две купонные ткани для коллекции. В этой свежей, яркой и контрастной коллекции удалось передать тот самый запах леса, который закладывался в концепции.

В проекте Златы Трефиловой в качестве источника вдохновения был взят образ Минска — родного города художницы. Основная мысль коллекции тканей «Аксессуары города» (ил. 2) заключается в том, чтобы захватить уникальные и привлекательные архитектурные элементы Минска, такие как уличные фонари, дорожки, почтовые ящики и балконы, и воплотить их в ярких и стильных дизайнах тканей. Эти элементы городской инфраструктуры становятся вдохновением для создания узоров и текстур, которые отражают дух и характер городской жизни белорусской столицы. В качестве орнаментальных мотивов студентка использовала геометрические и растительные узоры решеток балконов из исторического центра города, которые превращаются в сложные геометрические структуры. Велосипедные дорожки становятся бесконечной вязью наподобие кружева. Автору удается мягко включать в современный контекст исторические детали, например, вывески с названиями улиц, как если бы они были увидены в городе в начале XX в. Примечательным и очень личным стал принт, в основу которого легли ключи от дома, принадлежащие одногруппникам автора — мы видим брелоки и всевозможные формы ключей, переплетенные между собой.

Основной колорит выполнен в мягких бежевых оттенках с включением контрастных красно-оранжевых, коричневых, серых цветов.

Анастасия Гурская Создала коллекцию тканей «Сбор урожая». Из концепции автора следует, что совместный сбор урожая осенью — это важная традиция в Беларуси, когда члены семьи собирают плоды своего труда с грядок, сада или огорода. Эти осенние традиции дают возможность провести время вместе всей семьей, насладиться результатами своего труда, а также развить ответственность и ценность здорового питания. Это событие, которое может создать прекрасные воспоминания и привести больше гармонии и связи в семейную жизнь.

В качестве основной темы этого проекта был взят процесс сбора картошки. Мы видим, как на тканях разворачиваются сюжетные композиции в поле: клетчатые узоры складываются из вспаханных полей с работающими тракторами; стилизованные фигуры людей с лопатами и полными мешками собирают картошку. Мелкоузорчатые ткани в горошек с россыпью мотивов колорадских жуков, крупные растительные орнаменты со стилизованными листьями картофеля, акварельные узоры собранной картошки и др. Коллекция не лишена юмора и самоиронии, она погружает в светлое и теплое настроение детства. Автор предлагает применение коллекции в тканях для детской одежды.

Традиционно среди курсовых работ присутствовали темы, посвященные белорусским народным обрядам и славянской языческой мифологии. Дарья Альхануа работала над темой «Болотница». Из концепции молодого автора следует, что болотница в славянской мифологии — дух утопшей в болоте или похищенной злыми духами девы, что делает ее хозяйкой болота, сродни русалке. По легенде, болотницы выглядят как юные девы с бледно-белой кожей, темными распущенными волосами, убранными осокой и незабудками, с голубыми или зелеными глазами. Для привлечения людей в болота они создают на поверхности топи огоньки, которые заманивают своим светом; люди, видя огоньки издали думают, что это свет из окон домов и идут в их сторону, в итоге попадая в ловушку и погибая. Все эти детали можно увидеть в мотивах орнаментальных композиций. В тканях создается атмосфера магического потустороннего мира, полного тайны и опасности. Колорит приглушенный, сложный коричнево-синий с контрастными включениями бордовых, светящихся циановых и ультра-зеленых оттенков. Полосатые принты складываются из рисунков стволов деревьев с глазами вместо ветвей. Крупноузорчатые растительные орнаменты из стилизованных листьев осоки, усыпанных цветами незабудки. Голубые огоньки, парящие над водой, светятся в мелкоузорчатых принтах.

Елизавета Бельская работала с темой «Купалье». В своей концепции автор отмечает, что это языческий праздник в честь летнего солнцестояния, который есть у многих народов Европы: Янов день в Болгарии, святой Ян в Венгрии, Сан-Хуан в Испании, Лиго в Латвии. У восточных славян это Иван Купала, но, пожалуй, именно в Беларуси наиболее полно сохранились традиции Купалья, которое отмечают с особым размахом: жжение костров, прыжки через огонь, пускание венков по реке, гадания, хороводы, танцы,

поиски магической «папараць-кветки». Данной коллекцией Елизавета хотела передать атмосферу Купалья такой, какой оно ей запомнилось в детстве: ярким, веселым и загадочным.

В этом проекте красочные узоры складываются из стилизованных мотивов, танцующих традиционные хороводы вокруг костра; крупные орнаменты — из фантазийной «папараць-кветки», которая, по легенде, появляется в купальскую ночь и приносит счастье нашедшему ее; стилизованные геометрические орнаменты — из мотивов листьев папоротника. Коллекция яркая, контрастная и, в определенном ключе, смелая.

Это первое задание по художественному проектированию является ключевым в программе дисциплины, так как в последующих заданиях на старших курсах работа ведется на основе полученных навыков проектной работы с логичным усложнением требований, необходимого объема для выполнения задания и сферы применения.

В 4 семестре студентами разрабатываются коллекции композиций платков. В 5 и 6 семестрах 3 курса ведется работа над интерьерным гобеленом и капсульной коллекцией интерьерных тканей, которые объединяются одной общей темой. В 7 семестре 4 курса ведется работа над более масштабной коллекцией интерьерных тканей. В качестве дополнения к проекту предполагается сотрудничество с дизайнерами интерьера и предложением проектного решения текстиля для реального интерьера на основе разработанной коллекции. На этом этапе в рамках дисциплины «Декоративная пластика и архитектоника» выполняется интерьерный арт-объект, обыгрывающий тему коллекции. В заключительный блок заданий перед началом дипломного проектирования в 8 семестре входят разработка текстиля для дома, включающего капсульную коллекцию комплектов постельного белья, коллекцию ковров и комплект столового текстиля (скатерть, салфетки, дорожки, полотенца).

В 9 семестре 5 курса разрабатывается дипломный проект — это последний учебный семестр данной дисциплины. Выполнение дипломного проекта в материале предусмотрено в заключительном 10 семестре обучения.

Учебная дисциплина «Художественное проектирование» является одной из ключевых в программе специальности «Декоративно-прикладное искусство (изделия из текстиля)» на кафедре декоративно-прикладного искусства и костюма Белорусской государственной академии искусств. Начиная с первого задания, студенты осваивают все этапы ведения проектной работы, в которую входит анализ трендов и актуальных тенденций в отрасли; разработка идеи-концепции проекта; создание мудборда; эскизно-графический поиск; проработка и уточнение эскизов, в том числе в цифровом формате, создание композиционных решений проекта; колористическая проработка; в зависимости от задания предусматривается исполнение в материале, в том числе в технике цифровой печати. Заключительный этап — разработка концептуального презентационного проекта, наглядно демонстрирующего особенности проектной работы.

Литература

1. Атраховіч А. І. Рапортная кампазіцыя ў мастацкім тэкстылі: вучэбна-наглядны дапаможнік для спецыялізацыі «Мастацкае праектаванне вырабаў тэкстыльнай і легкой прамысловасці». Мінск: БелАМ, 1999. 89 с.

2. Бохан А. С. Геаметрычны арнамент традыцыйных беларускіх тканін: вучэб. дапаможнік для спецыяльнасцяў мастацкага факультэта, факультэта дызайну і ДПМ. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў, 2006. 58 с.

3. Высоцкая Х. И. Сохранение и интерпретация белорусских народных текстильных традиций в профессиональном искусстве текстиля Беларуси в начале XXI века // Международный научно-практический семинар «Сохранение нематериального культурного наследия стран СНГ в контексте глобальных вызовов». 15–17 ноября 2022. Минск: Беларус. БГУКИ. С. 323–331.

4. Высоцкая Х. И. Белорусское искусство текстиля в начале XXI века: традиции и эксперименты // Коды. Истории в текстиле. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (23 мая 2022 г.): сб. науч. ст. / науч. ред. и сост. Н. Н. Цветкова; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица». СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 19–30.

Иллюстрации



Ил. 1. Полина Трусковская. Концепция коллекции тканей для одежды и текстильных аксессуаров «Запах леса», 2 курс, 2024.
Учебная дисциплина «Художественное проектирование». Рук.: Х. И. Высоцкая



Ил. 2. Злата Трефилова. Коллекция тканей для одежды и текстильных аксессуаров «Аксессуары города», 2 курс, 2024. Учебная дисциплина «Художественное проектирование». Рук.: Х. И. Высоцкая

Сведения об авторе:

Высоцкая Христина Игоревна, Белорусская государственная академия искусств, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и костюма; khristinavysotskaya@gmail.com

Vysotskaya Khrystsina I., Belarusian State Academy of Arts, Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Costume; khristinavysotskaya@gmail.com

СОВРЕМЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРАКТИКА В ОБЛАСТИ ТЕКСТИЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ БАШКОРТОСТАН

Лоскутное шитье, гобелен, войлок — современные направления развития художественного текстиля в Республике Башкортостан. В статье проведен обзор творчества мастеров разных направлений, перечень их знаковых работ. На что опираются художники в своем творчестве, что бережно сохраняют, а где смело экспериментируют, рискуют, создают новое.

Ключевые слова: лоскутное шитье, вышивка тамбуром, войлок, гобелен, селтер, Уралтау, лоскутный войлок, «Корама кейез».

А. V. Elkhina

MODERN ART PRACTICE IN THE FIELD OF TEXTILE ART OF THE REPUBLIC OF BASHKORTOSTAN

Patchwork, tapestry, felt are modern trends in the development of artistic textiles in the Republic of Bashkortostan. The article provides an overview of the masters of different directions, a list of their iconic works. What artists rely on in their work, what they carefully preserve. And where they boldly experiment, take risks, create new things.

Keywords: patchwork, tambour embroidery, felt, tapestry, lace, Uraltau, patchwork felt.

Я художник и творю там, где родилась и выросла, где напиталась теплом и любовью родного края. Создавая сама, наблюдая за творчеством коллег, понимаю, мы используем разные приемы, но, не сговариваясь, обращаемся к одним символам, знакам, кодам. С их помощью несем волнующие нас темы в мир, делимся радостью и горем, искренне и откровенно, раскрываем свое сердце, оголяем душу. И объединяет нас общая тема — этническая, национальная, тюркская.

Как обстоят дела с художественным текстилем в Республике сегодня? Обращаюсь к каталогу башкирского издательства, посвященному 100-летию Республики Башкортостан. Композиция «Течение времени», авторы Ольга Суткевич и Жанна Грибова. «Техника исполнения: лоскутное шитье, боро, авторская техника плетения, элементы коллажа» [2, с. 121]. Если описать панно языком профессионала, то что, например, вижу я? Принт, изредка встречающийся в полотне; необработанные нарезанные полосы ткани, в том числе и трикотажа, который в таком варианте начинает скручиваться, придавая фактурность полотну. Далее, полосы ткани с помощью швейной машины пристегали к поверхности полотна. В центре панно — нагрудник

башкирской женщины — селтер. Но как он выполнен! Это не копия женского украшения, это стилизованный объект из современных материалов. Замысловатая сетка красного цвета вступает в переключку с традиционным нагрудником. Судя по всему, она создана из горячего, текучего материала (тут авторы скрывают свои секреты). Металлические бляхи различные по цвету, отсылают нас к монетам разного достоинства, пришиваемым к селтер. И что доподлинно соответствует нагруднику, так это раковины каури, которые когда-то пришивали в качестве украшений.

В том же каталоге представлено совместное панно Ольги Суткевич и Зульфийи Брайло «Танец с платком» (лоскутное шитье, вышивка). Что могу рассказать о полотне как человек, специализирующийся в текстиле, какие знаки считываю? На красном фоне белым цветом мастерски выполнена вышивка. И цвет, и цветок в центре панно — своеобразная переключка с национальным головным убором башкирской женщины. «Образы верхнего мира в одежде северо-восточных башкир воплощались в длинных платках, плавно спадающих вниз...» [5, с. 168]. Условные фигуры людей в панно, цветы, стебли, листья — это украшения по подолу платья или фартука башкирки — отсылают нас к национальной одежде. «Среди образцов нательной одежды особо выделяются платья. Они изготавливались из домашнего (пестрядь и домашний холст с браным узором) или фабричного полотна. Кроме того, особую любовь среди местного населения снискала вышивка тамбуром» [5, с. 83]. Что можно сказать об исполнении? Прорезные элементы, ручная вышивка, двухъярусная конструкция панно. Выполнено необычно, стильно, современно!

Каталог Ивановского фестиваля 2013 г. — панно «Песнь Уралтау», автор Альфия Нугуманова (квилтинг, смешанная техника). Художник «в своих композициях смело соединяет сюжетные мотивы народных легенд и сказаний, орнаментальные и абстрактные формы, используя все текстильные техники» [9, с. 12]. Что вижу сразу, так это кускарные знаки — отличительный орнамент башкир. Ящерки по полотну отсылают к сказам П. Бажова, к «Хозяйке Медной горы». Да и название «Уралтау»: «тау» — в переводе с башкирского — «гора». Рассматриваю панно подробнее, замечаю: узелковый батик, аппликацию, коучинг, синель, вышивку тамбуром по открытому срезу, машинную стежку — чем не набор современных техник при работе с текстилем. Автор за это панно в 2013 г. на фестивале «Лоскутная мозаика России» в г. Иваново получила высшую награду — гран-при в номинации «За лучшее авторское произведение» [9, с. 12].

Однако башкирских мастеров, работающих в текстиле, гораздо больше, обратимся к каталогу IV Республиканской выставки «Профессиональное декоративно-прикладное искусство Башкортостана», прошедшей в 2014 г. в Уфе в Музее им. М. В. Нестерова. Автор ряда текстильных работ Лера Безрукова — панно «Когда зацветает мой сад», «Переписывая прошлое» [11, с. 86–87] — легко, талантливо, профессионально работает с материалом.

В панно «Переписывая прошлое» используется нестандартный, оригинальный ход — вписан артефакт, судя по всему, фрагмент полотенца, бывшего когда-то в ходу. Машинная стежка в той же работе имитирует ткачество. Или панно «Ниточка + ниточка = лоскуток»: в пояснении к работе

читаю «дерево (каркас), машинная сборка и стежка, ручное ткачество» [11, с. 179], т. е. в 2014 г. Л. Безрукова совмещает ткачество и лоскутные техники.

Говоря о работах художника, выполненных в технике ткачества, нельзя пройти мимо гобелена «Красный квадрат» 2011 г., удостоенного диплома «За лучший арт-объект», ныне собственность ГМЗ «Царицыно» [1, с. 29].

И чтобы поставить точку в текстильном творчестве Леры Безруковой, обратимся к каталогу Ивановского фестиваля 2009 г., где работа «Цветущее платье» (2008) получила гран-при фестиваля «За лучшее авторское воплощение» [6, с. 10–11]. Почему поставим точку? Увы, к огорчению ценителей творчества Леры Безруковой, — или посмотрим на это событие с другой точки, — порадуемся за неугомонность и творческие поиски художника. Безрукова прекратила работу с текстилем и пробует себя в керамике.

Заговорив о таком направлении в художественном текстиле, как ткачество, нельзя пройти мимо полотна Нелли Акчуриной «Молитва» (2014) (ил. 1), выпускницы СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Ее работу наблюдала воочию на выставке ДПИ Башкортостана 2014 г. Прежде всего панно впечатлило своей многотрудностью, вложением усилий, ведь ткачество — непростой процесс. Впечатлило серьезным размером, деликатным подбором цвета, графикой полотна, знаками и символами, созвучными мне. Каталог местного издания повествует об успехах молодой художницы на двух страницах и лишь немного — о самом полотне «Панно “Молитва” 2014. Пряжа натуральная шерсть (шерсть, шелк, хлопок, вискоза) и синтетическая (акрил, полиэстер) ручного и фабричного крашения, гладкое ручное ткачество 270 x 198» [11, с. 178].

Фамилию этого художника я упоминала выше — Зульфия Брайло, которая периодически включалась в совместное творчество с другим уфимским художником по текстилю — Ольгой Суткевич. Однако сейчас хочется уделить внимание именно ей лично. Листаю каталог Ивановского фестиваля за 2011 г. — панно Зульфии Брайло — «Цветочная кадрили» (2011). Вышивка, используемая по подолу национальных платьев башкирок, смело «переехала» в текстильное панно. Рассматриваю подробнее, какие техники использует автор: свободноходовая стежка, лоскутное шитье, аппликация с закрытым срезом, вышивка тамбурным швом, машинная стежка, ручная стежка. Не лишним будет упомянуть, что в 2011 г. Зульфия Брайло за панно «Цветочная кадрили» на Ивановском лоскутном фестивале получила гран-при «За лучшее авторское произведение» [8, с. 14–15].

К авторству З. Брайло относится панно «Памяти бабушки Ахмеровой Махиры». Читаю в пояснении к работе: «ручная и машинная сборка, объемная аппликация, вышивка тамбурным швом, коучинг, фелтинг, пицца, элементы коллажа» [11, с. 181]. Работа яркая, сочная, изобилует современными текстильными техниками, а также приемами народного творчества. Панно обрамляет геометрия лоскутного одеяла. Кускарные знаки, выполненные тамбурной вышивкой, держат композицию, задают стройность. Героиня панно — бабушка Махира в традиционной одежде башкирки. На голове ее повязан платок, но как повязан? С узкой стороны,

закрывая спину женщины, демонстрируя красоту платка. Так одевают платок только мусульманские женщины. На красном фоне белой нитью выполнена вышивка. А еще в описании к работе встречаем термин «фелтинг» — современное название войлоковаления, а какое жилье башкир без войлочных подстилок, ковров, паласов, одежды, обуви и т. д.

От текстильных работ в технике лоскутного шитья, гобелена мы плавно перешли к теме войлока в творчестве башкирских художников. Что для других регионов — это про валенки, для нас, помимо прикладного значения, это еще и художественные произведения.

Следует упомянуть творчество таких художников, как Т. Х. Масалимов (Уфа), профессор, преподаватель кафедры ИЗО ХГФ БГПУ им. М. Акмуллы, руководитель Центра войлока, и его панно «Проводы» (2013), «Семь девушек» (2012–2013); О. В. Литвиненко (Стерлитамак) и панно «Радуйтесь» (2014); Р. Я. Миннебаев (Уфа) и панно «Тюркская плащаница» (2009, 2012); Л. И. Гильманова (Уфа) и панно «Мир кочевников» (2012) и «Молоко кобылицы» (2012); О. Г. Таянович (Уфа) и панно «Сокровища памяти моей», (2013); Г. Т. Мухамедьярова, В. Н. Мухаметдинова (Стерлитамак) и панно «Время» (2013); З. Ф. Гилязова (Нефтекамск) и панно «Таш (Шульган-Таш)» (2013). Все перечисленные работы — войлочное валяние.

Авторское панно «Медвежьи пляски» (2018) (ил. 2) отличается новизной в технологии изготовления. Здесь изображен башкирский обряд охотников. Чтобы подчеркнуть, усилить связь с национальной составляющей, в качестве материала для работы было выбрано готовое войлочное полотно. Используя приемы лоскутного шитья — стежку, аппликацию, — автор собрал все части в единое целое, доведя изобразительную часть сухим валянием, формируя рисунок ручной стежкой. В 2019 г. панно выставлялось на II Уральской триеннале декоративного искусства в г. Екатеринбурге. В 2021 г. на XIII Всероссийском фестивале декоративно-прикладного искусства «Лоскутная мозаика России» в г. Иваново работа была удостоена звания лауреата в конкурсе «Искусство современного шитья» [7, с. 42–43].

В 2022 г. панно «Медвежьи пляски» принимало участие в Республиканской открытой тематической выставке-конкурсе произведений на соискание Государственной премии Республики Башкортостан имени М. В. Нестерова в сфере изобразительного искусства и искусствоведения «Традиции и духовность». «В номинации “Декоративно-прикладное искусство” звание лауреата Государственной премии Республики Башкортостан имени М. В. Нестерова присуждено Александре Валерьевне Елхиной — преподавателю художественно-графического факультета Башкирского государственного педагогического университета им. М. Акмуллы» [10, с. 25].

Жизнь Республики наполнена событиями. Так, например, в 2023 г. в Уфе прошел II Республиканский открытый фестиваль художественного войлока «Войлокфест», в рамках которого был организован симпозиум «Лоскутный войлок», или «Корама кейез» (ил. 3), по созданию коллективного войлочного ковра в выставочном зале «Ижад» Башкирского

государственного музея им. М. В. Нестерова с 23 августа по 24 сентября 2023 г.

«Гигантское по размерам и мощное по своей колористической и орнаментальной красоте настенное панно состоит из 105 “квадратных лоскутов”, сваленных в различных техниках традиционного и нетрадиционного войлочного валяния. Здесь и вваливание узоров, аппликация и инкрустация по войлоку, дополнение элементами вышивки, аппликативные объемные рельефы, нуновойлок с шифоном, шелком, вискозой, сухое валяние (фелтинг) и многое другое. Основная цветовая гамма ковра, по задумке организаторов, состоит из красных, белых, серых и черных оттенков шерсти. Свои авторские художественные мини-панно “квадратные лоскуты” из войлока для коллективного войлочного ковра подготовили 115 мастеров и художников по войлоку со всей России. Помимо участников из городов и сел Республики Башкортостан (Уфа, Стерлитамак, Ишимбай, Межгорье, Салават, Сибай, Нефтекамск, Октябрьский, Янаул, Давлеканово, Агидель, Кушнаренково, Стерлибашево, Исянгулово, Геологоразведка и др.) в создании ковра приняли участие мастера и художники из таких городов России как Екатеринбург, Казань, Ростов-на-Дону, Санкт-Петербург, Железногорск, Усинск (Республика Коми), Элиста (Республика Калмыкия) и Актобе (Республика Казахстан).

Целями проекта по созданию коллективного войлочного ковра “Лоскутный войлок”, или “Корама кейез”, стали стремление показать многообразие орнаментов народов, проживающих на территории России, и творческое объединение мастеров и художников по войлоку. Созданные каждым из них мини-панно стали органическими частями единого крупноформатного коллективного войлочного ковра, презентованного на Всероссийском арт-симпозиуме “Лоскутный войлок”, или “Корама кейез”, который был проведен в рамках II Республиканского открытого фестиваля художественного войлока “Войлокфест”, посвященного Году педагога и наставника. Над созданием ковра из 95 мини-панно мастера и художники трудились со 2 по 24 сентября 2023 г. в Выставочном зале “Ижад” Башкирского государственного художественного музея им. М. В. Нестерова. А уже в Национальном музее ковер был дополнен еще 10 “квадратными лоскутами” и показан 11 октября в День Республики посетителям музея. Коллективный войлочный ковер “Лоскутный войлок”, или “Корама кейез”, пробудет в выставочной экспозиции Национального музея до 22 октября, а далее отправится в Санкт-Петербург, где будет презентован на XIII Международной выставке арт-войлока “Новая жизнь традиций”. Ну, а дальше ковер возвратится в Республику и будет “кочевать” по разным фестивалям и выставкам.

Творческая концепция арт-симпозиума — создание креативного пространства, которое позволит выявить и поддержать творческий потенциал мастеров и художников по войлоку путем создания коллективного ковра, выполненного в различных техниках войлоковаляния; привлечь население и предоставить возможность свободного доступа к культурным ценностям и информации об истории и традициях уникальной технологии древнего ремесла войлок народов России. Организаторы арт-симпозиума:

Региональное отделение Всероссийской творческой общественной организации «Союз художников России» Республики Башкортостан; Ассоциация «Творческий союз мастеров по войлоку»; Башкирский государственный художественный музей им. М. В. Нестерова; Детская художественная школа № 2 г. Уфы Республики Башкортостан. Куратор проекта — Ляйсан Гильманова, член Союза художников РФ, член ассоциации «Творческий союз мастеров по войлоку», преподаватель Детской художественной школы № 2 г. Уфы» [3].

Удалось и мне как преподавателю декоративно-прикладного направления привлечь к работе в Симпозиуме студентов худграфа БГПУ им. М. Акмуллы [4]. Ребята впервые столкнулись с техникой мокрого валяния, с приемами стилизации башкирского орнамента. Физически сложно, растянуто во времени, но интересно! И если получалось у наших предков собраться всем вместе и свалять войлок для всей деревни, то почему не получится у нас!

Обзор художественного текстиля по направлению лоскутного шитья, гобелена, войлока в настоящие дни в Республике Башкортостан показал, что его развитие идет через спады и всплески, уходят одни мастера, приходят другие. Как же хочется еще сказать о творчестве, не потерять мотивацию в череде текущих дел и событий. Быть творцом, оставаться художником, вырастить достойную, живую смену.

Литература

1. Авторское ткачество XX–XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия. Авторское декоративно-прикладное искусство XX–XXI веков: Генеральный Каталог ГМЗ «Царицыно» / авт.-сост. Л. Ф. Романова. М: Константа, 2019. 255 с.

2. Всероссийский конкурс изобразительного и декоративно-прикладного искусства, посвященный 100-летию Республики Башкортостан: альбом-каталог конкурсной гала-выставки / авт.-сост. С. В. Игнатенко. Уфа: Белая река, 2018. 199 с.

3. Гильманова Л. В Национальном музее Республики Башкортостан вот уже две недели экспонируется восьмиметровый войлочный ковер «Корама Кейез», или «Лоскутный войлок» // Публикация в соцсети «Контакт». URL: https://www.yandex.ru/search/?text=%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0+%D0%BA%D0%B5%D0%B9%D0%B5%D0%B7+%D1%8D%D1%82%D0%BE&lr=172&search_source=chromentp_desktop (дата обращения: 31.01.2024).

4. Елхина А. Фестиваль художественного войлока «Войлоксфест» // Публикация в соцсети «Контакт». URL: https://vk.com/wall124713243_3992 (дата обращения: 31.01.2024).

5. Камалиева А. С. Башкирский костюм. Технология, конструкция, декор. Уфа: Китап, 2020. 214 с.

6. Лоскутная мозаика России. VII Всероссийский фестиваль декоративно-прикладного искусства Иваново-Москва 2009 г.: альбом-каталог / авт.-сост. Ю. Б. Иванова. М: ГРДНТ 2009. 96 с.

7. Лоскутная мозаика России. XIII Всероссийский фестиваль декоративно прикладного искусства Иваново 2021 г.: альбом-каталог / авт.-сост. Л. И. Семенова. М: ГРДНТ, 2021. 120 с.

8. Лоскутная мозаика России. IX Всероссийский фестиваль декоративно прикладного искусства Иваново-Москва 2013 г.: альбом-каталог / авт.-сост. Ю. Б. Иванова. М: ГРДНТ, 2013. 92 с.

9. Лоскутная мозаика России. XI Всероссийский фестиваль декоративно прикладного искусства Иваново-Москва 2013г.: альбом-каталог / авт.-сост. Ю. Б. Иванова, Н. З. Башарова. М: ГРДНТ, 2013. 93 с.

10. Оландер С. В. Журнал «Рампа. Культура Башкортостана». Уфа: Издательский дом РБ, 2023. 35 с.

11. Профессиональное декоративно-прикладное искусство Башкортостана: каталог четвертой Республиканской выставки / авт.-сост. С. В. Игнатенко. Уфа: Дитон, 2014. 239 с.

Иллюстрации



Ил. 1. Акчурина Н. Гобелен «Молитва», 2014 г.



Ил. 2. Елхина А. Панно «Медвежьи пляски», 2018 г.



Ил. 3. Коллективное панно «Корама кейез», 2023 г.

Сведения об авторе:

Елхина Александра Валерьевна, Башкирский государственный педагогический университет имени М. Акмуллы, преподаватель кафедры изобразительного искусства; sasha.elhina@yandex.ru

Elkhina Alexandra V., Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla, Teacher of the Department of Fine Arts; sasha.elhina@yandex.ru

СВОБОДНАЯ РОСПИСЬ И ВЫШИВКА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ЗОИ ЛЕНДЕНСКОЙ-БОЛЬШАКОВОЙ

Санкт-Петербургский художник по текстилю Зоя Ленденская-Большакова с единомышленниками-выпускниками кафедры художественного текстиля Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (бывшее ЛВХПУ им. В. И. Мухиной) основала успешное творческое объединение, известное сегодня как Гильдия Текстильщиков Санкт-Петербурга. Зоя Ленденская-Большакова — плодовитый художник-экспериментатор, она мастерски использует в своем творчестве традиционные текстильные техники, тонко передавая с помощью них свой внутренний мир.

Ключевые слова: Зоя Ленденская-Большакова, Гильдия Текстильщиков Санкт-Петербурга, СПГХПА им. А. Л. Штиглица, свободная роспись, батик, вышивка, художественный текстиль.

М. I. Ermolaeva

FREE PAINTING ON FABRIC AND EMBROIDERY IN EARLY ARTWORK OF ZOYA LENDENSKAYA-BOLSHAKOVA

St. Petersburg textile artist Zoya Lendenskaya-Bolshakova with like-minded people – graduates of the Department of Artistic Textiles of the St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design (formerly Leningrad V. Mukhina Higher School of Art and Industry) founded a successful creative association, known today as the St. Petersburg Guild of Artists on Textiles. Zoya Lendenskaya-Bolshakova is a prolific experimental artist; she skillfully uses traditional textile techniques in her work, subtly conveying her inner world.

Keywords: Zoya Lendenskaya-Bolshakova, St. Petersburg Guild of Artists on Textiles, St. Petersburg Stieglitz State Academy of Arts and Design, free painting on fabric, batik, embroidery, textile art.

Имя Зои Ленденской-Большаковой широко известно в художественной среде не только как имя художника по текстилю, но и как куратора многочисленных выставок и проектов, а также как сопредседателя творческого объединения профессиональных художников — Гильдии Текстильщиков Санкт-Петербурга. В результате объединения художников по текстилю с ее участием была сформирована уникальная, не имеющая аналогов в России профессиональная среда для общения и реализации творческих замыслов художников. К участию в своих больших проектах Гильдия Текстильщиков приглашает художников как России, так и других

стран. «Почти за 30 лет деятельности творческим объединением Гильдии Текстильщиков Санкт-Петербурга было проведено большое количество интересных выставочных проектов различного уровня и масштаба» [3, с. 172]. Среди них международная выставка мини-текстиля «Остров Сокровищ», ставшая передвижной [5], II международная триеннале мини-текстиля «Остров Сокровищ-Город» [6], ежегодный Международный фестиваль художественного текстиля «Созвездие», традиционно проходящий в выставочных залах Конюшенного корпуса ЦПКиО им. С. М. Кирова, расположенного на Елагином острове города Санкт-Петербурга. Творческая и общественная деятельность Зои Ленденской-Большаковой, безусловно, заслуживает внимания. Однако, если деятельность Гильдии Текстильщиков можно проследить по многочисленным публикациям в научных, публицистических статьях и СМИ, то творчество самого первооснователя объединения остается мало освещенным и не исследованным.

Зоя Ленденская-Большакова — очень разноплановый творческий человек, самозабвенно влюбленный в текстиль, погрузившийся в прикладное творчество с самого начала обучения в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица (бывшее ЛВХПУ им. В. И. Мухиной). Учителем, наставником и в дальнейшем руководителем ее диплома была Людмила Васильевна Михайлова, ныне профессор, кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой художественного текстиля. По словам Зои, в учебный период была заложена большая часть ее профессионального потенциала. Энергичный и талантливый художник и преподаватель вдохновлял молодых студентов, предлагая интересные творческие задания. В курсе обучения по художественному проектированию появилось большое количество клаузур, направленных на быстрое, искрометное решение поставленных художественных задач, что заложило смелость композиционных, цветовых и графических решений в творчество Зои. Очень ценными были дискуссии, обмен опытом, познавательные поездки и практики.

В начале 1990-х была отменена долгое время существовавшая система трудоустройства выпускников по распределению, которая решала вопрос занятости молодых специалистов и обеспечивала их социальными гарантиями. Распределение на работу в профильные организации и на текстильные производства давали молодым художникам уверенность в завтрашнем дне. Без нее выпускники оказывались в условиях суровой неопределенности. В стране начался сложный переходный период, когда производства не только не были готовы «взять под крыло» молодежь, но и сами с трудом выживали в новых условиях, некоторые из них закрывались, как показало время — навсегда. Этот сложный период коснулся и Союза художников. Ранее его члены из секции ДПИ работали по своему профилю в мастерских Художественно-производственного фонда, выполняя государственные заказы. Известными ленинградскими художниками по текстилю выполнялись огромные декоративные полотна для общественных интерьеров, шпалеры и театральные занавеси. Такая занятость была

возможна только за счет вовлеченности государства. В сложившейся ситуации некоторые из известных художников шли преподавать в различные вузы, для многих других постперестроечный период оказался особенно сложным. Художники как старого, так и молодого поколения столкнулись с новой реальностью, к которой необходимо было приспособиться.

При том, что к 1992 г. открылись широкие возможности для самостоятельного и свободного творческого поиска, в одиночку реализовывать себя было нереально. Самые активные молодые специалисты по художественному текстилю объединились в своем стремлении найти возможности реализации себя как творческих единиц. «Наталья Меншуткина, Елена Одинцова и Зоя Ленденская-Большакова через некоторое время после окончания академии в 1992 году стали серьезно задумываться о дальнейшей реализации в профессии — творческой и, не в последнюю очередь, коммерческой. В результате выпускники уходили “в никуда”, что для советского человека было ново. В непростые 90-е внезапно поменялись многие реалии жизни, и культурные аспекты в том числе» [2, с. 66].

Кафедра художественного текстиля академии имени А. Л. Штиглица как в настоящее время, так и в прошлые десятилетия давала серьезное фундаментальное образование. Студенты получали широкий спектр навыков, применение которым можно было найти в самых разных направлениях творческой деятельности. Опыт творческих заданий, посещения многочисленных выставок в Санкт-Петербурге, Москве и других городах, поездки студентов с преподавателями на крупнейшие выставки в Латвию, а также правильное преподавательское ориентирование на профессиональную деятельность сформировали широкий профессиональный кругозор выпускников и заложили прекрасную основу для продолжения своего творческого развития. У начинающей самостоятельный путь группы сложилось единое видение собственной выставочной деятельности. Группа стала центром обмена профессиональным опытом и, предлагая на организованных выставках зрителям уникальный визуальный опыт, привлекала потенциальных заказчиков. Постепенно к группе присоединялись выпускники академии им. А. Л. Штиглица разных лет. Группа разрослась, и к 2010 г. стала называться Гильдией Текстильщиков Санкт-Петербурга. На протяжении многих лет преподаватели и студенты кафедры художественного текстиля активно участвуют в проектах Гильдии Текстильщиков, что является очень важным и значимым для сохранения традиций санкт-петербургской текстильной школы. Это демонстрирует связь образовательного учреждения с выпускниками [2, с. 65].

В рамках своего творческого движения Зоя Ленденская-Большакова до 2002 г. продолжала работать преимущественно в традиционных техниках росписи по шелку — батике. В дальнейшем Зоя начала искать новые для себя подходы к работе и отказалась от использования резервирующих составов, стала совмещать свободную роспись с вышивкой. Основой служили плотные ткани из вискозы, хлопка и необычные для этой техники брезентовые ткани.

В отличие от шелковых тканей, по плотным полотнам жидкие красители не так быстро «разбегаются», они более «управляемы» и мягко садятся в отведенные для них границы. В то же время возникает новая сложность — плотная структура ткани поглощает много цвета, оставляя на поверхности чуть белесую поверхность, которая на небольшом расстоянии воспринимается мягкой и припыленной. Этот эффект Зоя Ленденская-Большакова берет себе в помощь. Художник на протяжении нескольких лет экспериментировал, исследовал свойства различных тканей, изучал, как с ними взаимодействуют красители, как проникают вглубь структуры, затем наблюдал изменения поверхности ткани после высыхания. В результате экспериментов и наблюдений автор добился интересных эффектов, когда достаточно простая, казалось бы, ткань в руках мастера превращается в визуально благородное полотно. Так, художник готовит себе не просто необходимое поле с растяжками заданных цветов, а задает определенное настроение будущей работе. Ткань уже не просто поверхность, а изобразительная плоскость с некой глубиной, в которую, кажется, можно погрузиться. Так, глубина «оживает» и включает новые фантазии мастера для дальнейшего преобразования пространства панно.

Одна из работ раннего периода, панно «На берегу» (ил. 1), была представлена в 2023 г. на выставке «Коды», приуроченной ко II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Коды. Истории в текстиле». Панно выполнено в технике свободной росписи по брезенту с элементами вышивки. Изобразительных элементов совсем немного. Большую часть работы занимают мягкие растяжки теплых оттенков, напоминающих стелящийся туман, в котором растворены границы неба и воды. Теплые цветовые переходы являются не просто фоном, они становятся частью объектов, тем самым объединяя все полотно общим колоритом и настроением. Шерстяная нить, работая плавной рисующей линией по полотну, слегка выявляет формы камней, лишь местами более плотно застилая их силуэты, а на самом крупном камне выписывая орнаментальные рельефы-рисунки исчезнувших цивилизаций. Панно погружает нас в тишину и созерцание. М. А. Чекмарева, кандидат искусствоведения, методист Государственного Эрмитажа, в своем докладе «Современный петербургский текстиль» на 25 юбилейной ассамблее художников по текстилю в Мадриде в рамках мероприятий CREATEXTIL 2013 писала о работах Зои Ленденской-Большаковой: «Работая в таких традиционных техниках, как роспись и вышивка шерстью, она добивается особых эффектов за счет использования необычных материалов, таких как брезент или лен. Ее произведения наполнены удивительным состоянием тишины. Пейзажи располагают к медитации, благодаря тонкому равновесию пустот и одиноких предметов, деревьев или камней. Шаманские рисунки, темный, приглушенный колорит позволяют ощутить зрителю себя маленькой песчинкой, камушком в бесконечной вселенной» [7].

Похожий технический прием исполнения использован в работе над панно «Другие миры» (ил. 2). Мы видим тот же теплый колорит, работу фона

внутри изображаемых объектов, однако вышивка уже более плотно заполняет формы, сильнее выявляя контрасты вышитых и расписных фоновых поверхностей. В работе «На берегу» мы ощущаем присутствие чего-то земного и близкого. Конечно, само название работы передает нам этот четкий смысл. Однако хочется акцентировать внимание именно на авторском умении передать это внутреннее состояние простыми художественными средствами через свободную роспись и вышивку. Сам фон имеет некую плотность и наполненность чем-то незримым. Важно отметить, что название работ очень точно отражают их содержание. Созерцая работу «На берегу», можно очень явно ощутить себя окутанным теплым туманом вблизи воды. В работе «Другие миры» появившиеся контрасты материалов и более четкие формы объектов приносят в работу ощущения холода и далекой пустоты. Есть впечатление, что перед нами неземной, неживой, космический пейзаж. Этот пейзаж передает совсем другие вибрации. Интересно, что приемы и техника в работах одинаковые, но автору удается передать с помощью них совершенно различное внутреннее состояние полотен.

Рассматривая работы, созданные в одной технике, хочется уделить внимание также серии небольших панно «Коллекция минералов» (ил. 3), выставленных среди многих других работ на персональной выставке автора «Тишина и быстрое течение» в Выставочном зале Московского района в 2019 г. Совсем неожиданно, по-другому они прозвучали в небольшом зале Санкт-Петербургского союза художников на выставке «Бюро-краты», организованной секцией ДПИ в декабре 2022 г. В зале с невысокими потолками эти панно рядом с работами из металла и керамики смотрелись очень органично. Кто ознакомился с работами сначала лишь по фотографиям, увидев их в дальнейшем вживую, удивлялись, что панно небольшие. На фотографиях они казались очень крупными полотнами. Они внутренне настолько наполнены, что воспринимаются более масштабными, чем есть на самом деле.

Несмотря на то, что некоторый период в своем творчестве Зоя Ленденская-Большакова обращается к одним и тем же природным объектам, работы не похожи друг на друга. Зоя избегает повторений, каждый раз находя новые сюжетные линии, если можно говорить о существовании сюжетов в изображении камней, минералов и окружающей их «пустоты». Размышляя об этом и рассматривая работы «Коллекция минералов», погружаешься в атмосферу удивительной гармонии и красоты. Автор через простые формы ведет поиск внутреннего равновесия между изобразительными элементами и свободным фоном. Камень — не просто камень, а его окружение — не просто пустое пространство. Во всем, на первый взгляд, простом есть нечто более сложное, наполненное внутренним смыслом. В этих работах предметы одушевленные, живые, дышащие. Создавая свои композиции фантазийных пейзажей, автор ищет не формы, а нечто незримое, возможно, свое внутреннее «я», незримо присутствующее в пейзаже. Рассуждая о своих более поздних работах другого цикла, автор

говорила об идее «передать состояние отрешенности и спокойствия, медитативное состояние». При этом можно заметить, что эта идея будто неосознанно начала реализовываться еще в начале 2002 г.

Появление цвета и света в работах говорит о новом периоде и новых вопросах и поисках ответов. Если в работах, рассмотренных ранее, предметы находятся в тени или слегка выглядывают из тени, то в серии небольших панно видно много света и пространства, горизонты открыты, освещенные камни, озаренные светом, открывают свою драгоценность. В этой серии автор использует светообразующее пространство для выявления красоты предметов и объединяет их в единую драгоценную коллекцию минералов. Вышивка увереннее обозначает силуэты, придает декоративность, демонстрируя их красоту. В панно чувствуется энергия внутреннего движения. Цветные вышитые линии пронизывают пространство, скользят мимо предметов задавая внутреннее движение между серией работ.

Довольно любопытно, что в связи с «выходящими на свет» камнями невольно вспоминаются русская пословица «ученье свет, а не ученье тьма». Вместе с ней известное выражение «грызть гранит науки» может подсказать зрителю дополнительные коннотации.

Автор слушает себя и передает в работах свою индивидуальность и неповторимость. Зоя Ленденская-Большакова реализует себя через тонкий поиск новых форм и цветовых нюансов. Автору не интересно изображать материальный мир, не интересно провоцировать воображение зрителя в своих фантазийных композициях. Также можно утверждать, что автор не уходит от действительности. Переданная в произведениях текстиля космическая тишина и земная глубина и есть сама действительность. Художник честно транслирует внутренний мир своей природы, мир человека-творца, свой микрокосмос, где хорошо и спокойно.

Литература

1. Гильдия Текстильщиков Санкт-Петербурга: официальный сайт. URL: <https://textile-art.jimdofree.com/> (дата обращения: 02.02 2024).

2. Куралесова Н. В., Ленденская-Большакова З. А. Гильдия Текстильщиков Санкт-Петербурга. Эпоха перемен и современность (1995–2022) // Коды. Истории в текстиле — 2022. Материалы Всероссийской научно-практич. конференции с международным участием: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. и сост. Н. Н. Цветкова. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица. 2022. С. 64–72.

3. Куралесова Н. В. Выставочный проект Гильдии Текстильщиков Санкт-Петербурга «Белоснежный квадрат» // Коды. Истории в текстиле — 2023. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени

А. Л. Штиглица»; науч. ред. и сост. Н. Н. Цветкова. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица. 2022. С. 171–181.

4. Ленденская-Большакова З. А.: официальный сайт. URL: <https://feltandpaper.jimdo.com/> (дата обращения: 12.02 2024).

5. Международная выставка мини-текстиля «Остров Сокровищ»: каталог. СПб., 2017. 87 с.

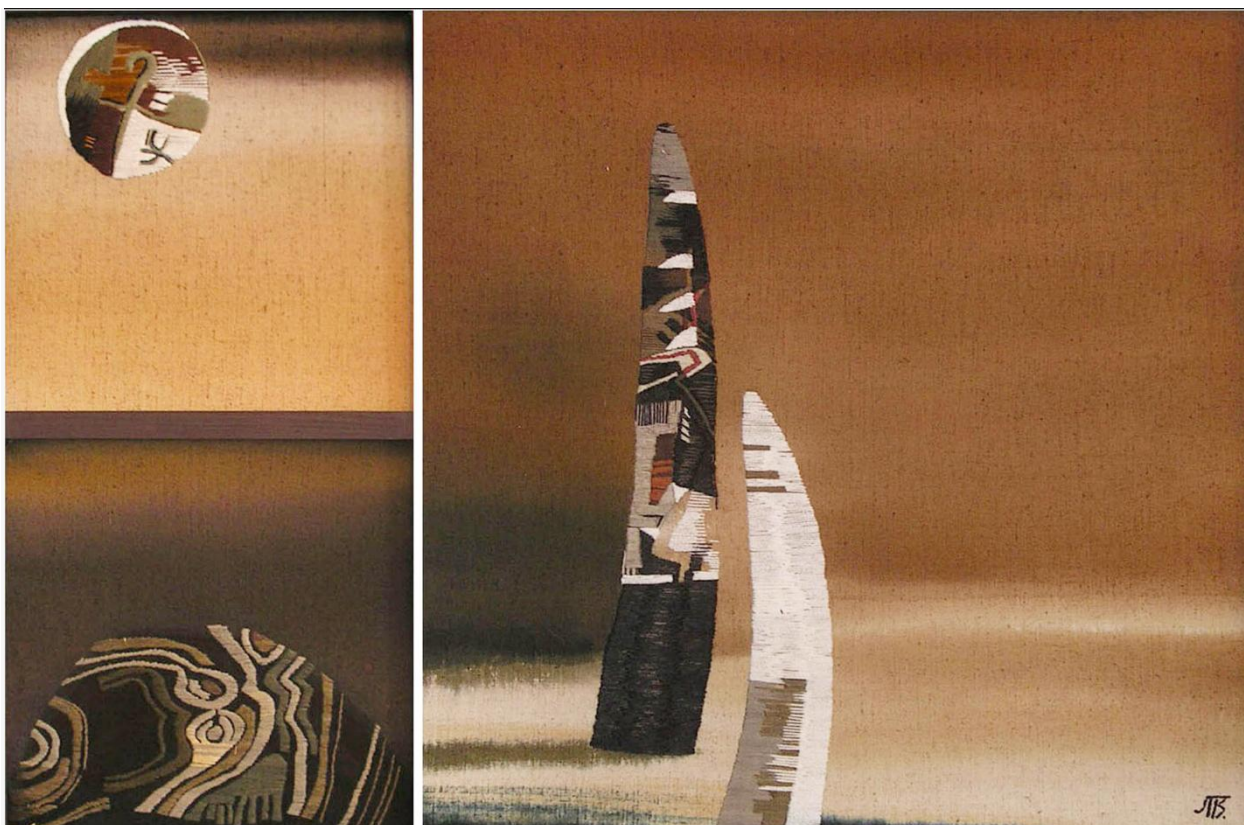
6. II Международная триеннале мини-текстиля «Остров сокровищ. Город»: каталог. СПб.: ABC Колор, 2020. 176 с.

7. Чекмарева М. А. Выдержка из доклада «Современный петербургский текстиль» (на 25 юбилейной ассамблее художников по текстилю в Мадриде в рамках мероприятий CREATEXTEXTIL 2013): онлайн-ресурс. URL: https://vk.com/doc1469200_675581879?hash=6pu5G12GwzcmnZICIVrqeDFZZZ7VZ4xJ5G9UUTPYatz&dl=LjuWFup8XDvfaIrAMFFAhzabhIZMw5zvrJmLyvspw7c (дата обращения: 01.02.2024).

Иллюстрации



*Ил. 1. З. А. Ленденская-Большакова «На берегу».
Свободная роспись, вышивка. Брезент, шерсть, 2002 г.*



Ил. 2. З. А. Ленденская-Большакова «Другие миры».
Свободная роспись, вышивка. Брезент, шерсть, 2003 г.



Ил. 3. З.А Ленденская- Большакова «Коллекция минералов».
Свободная роспись, вышивка. Вискоза, хлопок, 2004 г.

Сведения об авторе:

Ермолаева Мария Ильинична, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат философских наук, доцент кафедры художественного текстиля; m-interio@yandex.ru

Ermolaeva Mariia I., Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (Philosophy), Associate Professor of the Department of Art Textile; m-interio@yandex.ru

ЗНАЧЕНИЕ И СИМВОЛИЗМ ЯПОНСКОЙ ХАТИМАКИ — ТКАНЕВОЙ ГОЛОВНОЙ ПОВЯЗКИ

В традиционной японской одежде используется хатимаки — головная повязка из куска ткани, завязывающаяся определенным образом. Ее история восходит к эпохе Хэйан (794–1185). В наше время такие повязки также используют с определенной целью: во время праздничных уличных шествий, спортивных соревнований, при выступлении современных музыкальных групп и т. д.

Ключевые слова: японская одежда, головная повязка, ткань, символы, традиционная культура.

T. M. Zhuravskaia

THE MEANING AND SYMBOLISM OF THE JAPANESE HACHIMAKI – A CLOTH HEADBAND

Traditional Japanese clothing includes hachimaki – a headband made of a piece of cloth, tied in a certain way. Its history dates back to the Heian era (794–1185). Nowadays, such headbands are also used for a specific purpose: during festive street processions, sports competitions, when performing modern musical groups, etc.

Keywords: Japanese clothing, headband, fabric, symbols, traditional culture.

В традиционной японской одежде используются элементы, значение которых необходимо понимать в контексте истории страны и ее культуры. Таким элементом является хатимаки — повязка из ткани на голову. Согласно историческим сведениям, японцы начали носить головные повязки по разным поводам еще в эпоху Хэйан. В книге «История Японии» под редакцией Д. В. Стрельцова это время отмечается как «период японской истории, получивший название Хэйан дзидай, период Хэйан (794–1185), окружен стереотипами. Именно с героями этого времени связаны представления об утонченности, чувственности, элегантности, эстетике недосказанности» [2, с. 48]. Зародившись во времена древней Японии, головные повязки хатимаки продолжают свое существование и в наше время.

Точное происхождение хатимаки неизвестно. Наиболее распространенная версия — о том, что они возникли как головные повязки, которые носили самураи, надевая их под доспехи, чтобы сделать ношение шлемов более комфортным и даже безопасным (ил. 1).

В предисловии к одному из наиболее известных и значительных произведений японской классической литературы «Повесть о доме Тайра»

дается такая трактовка понятия «самурай»: «Слово “самурай” происходит от старинного глагола “самурау” — “служить”, “охранять”. Самурай — человек, основным занятием которого является несение воинской службы, нечто вроде старого русского понятия “служивый”. Самурайские дружины, эти отряды профессиональных воинов, сформировались исподволь, по мере роста земельной собственности, которую владельцам надо было защищать — в первую очередь от крестьян, то и дело восстававших против невыносимо тяжелого феодального гнета, но также и от соседей, таких же феодалов — землевладельцев, стремившихся расширить свои владения путем насильственного захвата чужой земли» [3, с. 10].

Хатимаки использовалась для удержания волос под повязкой (известно, у японцев, как правило, волосы в прическе, как у мужчин, так и у женщин, густые и тяжелые), кроме того, погода, особенно в летне-осенние сезоны, жаркая и душная, с высокой влажностью, и повязка на голове защищает лицо от пота. Кроме этой обыденной функции хатимаки имеет еще и, возможно, основную — демонстрацию воли к победе, мотивационную решимость и стремление к преодолению жизненных трудностей. В этом особое значение и символизм хатимаки — головной повязки из ткани с нанесенной подобающей по смыслу графикой.

Исторически повязки хатимаки приобрели особое значение в театре кабуки. Традиционный театр кабуки, наряду с театром но, широко известен как внутри страны, так и далеко за ее пределами. Эта театральная форма появилась в Японии в конце XVI в. Она содержала в себе элементы танцевальных зрелищ и спектаклей марионеток. Как отмечается в книге французского искусствоведа, специалиста по искусству древней Японии Нелли Делэ «Япония вечная», «новый театр был неиссякаемым источником вдохновения для художников укие-э. Выдающиеся мастера японской гравюры — среди них Тоекуни (1769–1825) и более всего Сюнсе (1757–1792) — оставили нам портреты актеров на театральных подмостках и на городских улицах. Наиболее известными стали неподражаемые театральные гравюры Тосюсай Сяраку (1770 — после 1825): все его ксилографии созданы в 1794 г. ...» [1, с. 108].

Цвет хатимаки и способы завязывания повязки на голове непосредственно связаны с исполняемой актером ролью и указывают на его амплуа. На японских гравюрах укие-э, посвященных актерам театра кабуки, мы можем видеть их портреты с повязкой хатимаки на голове, где по цвету, форме и расположению узла можно прочесть и основной смысл роли.

На гравюре Тосюсай Сяраку «Актер Сэгава Кикунодзе III в роли Осидзу, жены Танабэ Бундзо» [4, с. 122] можно увидеть актера в хатимаки светлого цвета. Сюжет пьесы повествует о супружеской преданности: жена отомстила врагам за супруга, получившего увечья в бою и вынужденного остаток жизни провести в крайней нищете. Символизм повязки, завязывающейся на левой стороне головы, означает болезнь или помутнение рассудка. Такая повязка называется 病鉢巻 — *ямаи-хатимаки* — «хатимаки болезни» (ил. 2). Известный актер театра кабуки Сэгава Кикунодзе III

изображен на гравюре в кимоно из ткани с рисунком очертаний хризантем, символа Кикунодзе, т. к. по-японски «кику» означает «хризантема». Таких символов в японских гравюрах можно найти множество. Очень часто они имеют «цветовой код», который расшифровывается при глубоком знании традиций культуры страны. Этому посвящено большое количество исследований, включая российские.

Цвет имеет огромное значение в культуре, ее неотъемлемой составляющей, с помощью которой передается определенная информация. В исследовании «Цветовой код японской культуры» культуролог-японец А. С. Шиманская отмечает следующее: «Цвет, являясь знаком, формой или неким кодом передачи основных категорий культуры, несет информацию о своеобразии исторического и культурного пути развития японцев, взаимодействии традиций, свойственных культуре этой нации, особенностях видения и восприятия окружающей действительности, а также о системе ассоциаций и нравственно-эстетических ценностей, сложившихся на территории Японского архипелага» [5, с. 5].

В истории Японии есть достаточное количество примеров, связанных с использованием основного смысла повязки хатимаки, включая трагические страницы. Так, пилоты-камикадзе в период Второй мировой войны носили хатимаки перед полетом навстречу своей неминуемой смерти. Поскольку хатимаки надевают по особым случаям, требующим проявления силы, мужества и упорства, то использование их пилотами, которые были мотивированы на гибель ради победы в войне, обусловлено назначением повязки, символизирующей непреклонность намерений и поддерживающей боевой дух, что означало их отвагу, преданность родине и бесстрашие перед лицом смерти. Это было своеобразное установление связи со своими далекими предками — самураями — и воплощением их ценностей.

В настоящее время головные повязки хатимаки используются достаточно широко, особенно когда надо поднять боевой дух и волю к победе в коллективных соревнованиях и действиях. В Японии во время национальных традиционных праздников мацури как в крупных городах, так и совсем маленьких, отдаленных от центра страны, существует традиция шествия и соревнования богато украшенных, ярких платформ-колесниц — «дандзири» (яп. *だんじり*). Это незабываемое зрелище. Платформы — колесницы «дандзири», шествие и соревнования которых бывает центральной частью праздника, богато украшены деревянной резьбой, яркими дорогими тканями, искусственными цветами, различными предметами и фигурами, имеющими магическое значение. На них же располагают фигуры исторических героев, мифологических существ и животных. «Дандзири» бывают настоящими произведениями искусства, созданными вручную, часто с большой историей. После праздника их хранят в специальных помещениях и обновляют и выкатывают перед праздником. В эти тяжелые деревянные, как правило, двухуровневые повозки с огромными колесами — своеобразные платформы, садятся почетные гости старшего поколения и дети, одетые в яркие праздничные одежды. Наверху платформы молодые люди играют на музыкальных инструментах, бьют в барабаны,

танцуют и поют (ил. 3). Повозки за специально сделанные огромные деревянные ручки толкают и тянут за очень толстые канаты молодые люди, как правило, мужского пола, а сопровождает их целая толпа молодых девушек и женщин, танцующих и поющих. Они подбадривают мужчин громкими криками и пением. Это самобытное, незабываемое красочное зрелище — соревнование повозок, часто совсем небезопасное для жизни, т. к. повозки невероятно тяжелые, на них располагаются люди и требуется большая сила, упорство и смелость, чтобы управлять этой повозкой, толкать и тянуть ее среди толпы зрителей по улицам. «Дандзири» проезжают по заранее намеченному маршруту, где собирается множество зрителей, возят несколько повозок из разных организаций и районов, они соревнуются между собой. И в этих случаях на головах у участников праздничного шествия можно видеть хатимаки, отличающиеся разной графикой, состоящей из определенных символов и знаков, часто связанных с принадлежностью праздничной повозки определенному району города или организации, которая принимает участие в праздничном шествии. Посчастливилось быть участником таких праздников весной в крупном университетском городе Кобе и осенью в маленьком живописном городке Мураками, находящемся на берегу Японского моря. В обоих случаях на головах участников праздничных шествий были повязки хатимаки, отличающиеся графикой и цветом у разных команд участников.

Определенные символы и знаки содержат и хатимаки на спортивных соревнованиях. Хатимаки также можно увидеть на школьных спортивных фестивалях, где они еще и выполняют роль опознавательного знака команды благодаря разным цветам. В графике хатимаки традиционно чаще всего используют изображение восходящего солнца — красного круга (называется по-японски «*хи-но мару*» — «круг солнца»), такого же, как на японском флаге. Такая повязка, выполненная из хлопчатобумажной ткани белого или красного цвета, является самым стандартным вариантом хатимаки. Иногда их завязывают, используя традиционные хлопковые полотенца «тэнугуи» вместо специально созданной для головной повязки ткани.

Другой чаще всего встречающейся графикой на головной повязке хатимаки является та, на которой помимо круга солнца присутствуют различные призывы — лозунги. Если камикадзе чаще всего использовали на своих повязках иероглифы 神風, обозначающие «камикадзе», то современные японцы используют фразы, указывающие на их стремление к победе и успеху в каком-то деле или соревновании. Например, самая распространенная надпись, которую можно увидеть на хатимаки, — это 日本 — «Ниппон ити», что переводится как «Первый в Японии».

Вот типичные, чаще всего встречающиеся символические значения иероглифических надписей и графических символов на повязках:

1. 一番 — «*итибан*» — «Номер 1»;
2. 日本 — «*нихон*» — «Япония»;
3. 必勝 — «*хиссе:*» — «Верная победа»;
4. 合格 — «*го:каку*» — «Успех»;
5. 闘魂 — «*то:кон*» — «Боевой дух».

Эти надписи и изображаемые графические символы, такие как, например, красный круг, должны мобилизовать волю к победе, мотивировать к завоеванию первых мест или лучшему выступлению как в спортивных состязаниях, так и на концертных выступлениях музыкантов и певцов.

На соревнованиях, так же, как и на концертах, хатимаки могут быть не только на головах участников выступлений, но и на головах болельщиков и поклонников музыкантов, поддерживающих «своих». Это придает всем участникам зрелища чувство единства и командного духа, который так ценится в Японии.

Размер хатимаки, красной или белой полоски ткани, составляет около 5 см в ширину и 120 см — в длину. Есть три основных способа завязывания хатимаки:

– первый (яп. 向こう鉢巻き — «муко: хатимаки») — классический, хатимаки завязывается на лбу восьмеркой, из-за чего повязка и получила свое название («хати» — по-японски «восемь» — счастливое число);

– второй (яп. ねじり鉢巻き — «нэджири хатимаки») — повязка скручивается в тугую жгут и завязывается на лбу, в боковой части головы или на затылке;

– третий (яп. 後ろ鉢巻き — «усиро хатимаки») — самый простой способ — хатимаки завязывают обычным узлом сзади на затылке.

Кроме основных есть еще множество других способов, подходящих соответствующему поводу и месту, имеющих определенную символику, как уже вышеописанный способ завязывания хатимаки у актеров театра кабуки.

В настоящее время хатимаки можно часто встретить на головах людей, которые выполняют тяжелую физическую работу, находясь на открытом воздухе. Это работа сельского труженика, строительного рабочего и любая другая, требующая трудиться в подобных условиях. И тогда повязка выполняет свою самую прозаическую функцию: защищает глаза и лицо от стекающего пота, удерживает падающие на лицо волосы. Ведь такого рода работа чаще всего выполняется на открытом воздухе в жаркое время. Повязки можно видеть на детях разного возраста во время школьных соревнований, от младших школьников до старшеклассников, на студентах, направляющихся на экзамен. Это достаточно часто встречающийся в наше время элемент одежды, с мотивацией на успех или просто выполняющий простую функцию защиты от пота. Для этой цели кроме хатимаки у японцев имеется традиционное полотенце тэнугуи, которое, несмотря на простоту, также заслуживает особого внимания и рассмотрения. Предваряя более полное и детальное исследование, остановимся на сходстве и отличии хатимаки и тэнугуи. Тэнугуи (яп. 手拭い) — также короткий отрезок хлопчатобумажной ткани обычно размером 30 x 90 см с нанесенным, как правило, узором, который имеет основное предназначение — вытирание рук, что следует из самого названия, где «тэ» — «руки», «нугуи» — «вытирать». Но его используют в более широком диапазоне функций, в отличие от хатимаки. Тэнугуи может быть головной повязкой, полотенцем, упаковкой для небольших предметов, очень популярным сувениром, рекламным постером из ткани и т. д. Таким образом, тэнугуи может быть и головной

повязкой, но не только, в отличие от хатимаки — головной повязки. Размер их тоже отличается: хатимаки — уже и длиннее, тэнугуи — шире и короче.

Таким образом, традиция носить головные повязки хатимаки, связанные с поддержанием боевого настроения, символа уверенности в победе и непреклонности в достижении цели, пройдя долгий исторический путь, сохранилась и в наше время. Вера в победу, успех, боевой дух и целеустремленность в достижении поставленной цели никогда не потеряют своей актуальности как символ непреклонности в ее достижении.

Литература

1. Делэ Н. Япония вечная. М.: АСТ, 2002. 160 с.
2. История Японии: учебник для студентов вузов / под. ред. Д. В. Стрельцова. М.: Аспект Пресс, 2015. 560 с.
3. Повесть о доме Тайра. СПб.: Азбука-Классика, 2005. 768 с.
4. Фар-Бекер Г. Японская гравюра. М.: Арт-Родник, 2005. 200 с.
5. Шиманская А. С. Цветовой код японской культуры. М.: Издательский дом ВКН, 2020. 256 с.

Иллюстрации



Ил. 1. Самурай в военных доспехах



Ил. 2. Тосюсай Сяраку «Актер Сэгава Кикунодзе III в роли Осидзу, жены Танабэ Бундзо». Гравюра на дереве укие-э, ок. 1794



Ил. 3. Платформа-колесница «дандзири» на праздничном шествии. г. Осака

Сведения об авторе:

Журавская Татьяна Михайловна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор, почетный профессор; hanaaki07@gmail.com

Zhuravskaia Tatiana M, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Professor, Honorary Professor; hanaaki07@gmail.com

ИЗ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ ОРНАМЕНТАЛЬНОГО РУЧНОГО ТКАЧЕСТВА МАСТЕРОВ МОСКВЫ

В Москве сегодня развивается орнаментальное ткачество в новых студиях, объединяющих профессионалов и любителей. Они изучают традиции народного текстиля, приемы работы на ткацких станках, а также ориентируются на современные тренды, создавая новый ассортимент изделий. В статье представлены малоизвестные материалы, рассказывающие об авторах и творческих коллективах, активно работающих в сфере орнаментального ручного ткачества.

Ключевые слова: ручное ткачество, узорное ткачество, ткацкий станок, московская школа ткачества.

Yu. B. Ivanova

FROM THE MODERN HISTORY OF DECORATIVE HAND WEAVING BY MOSCOW CRAFTSMEN

Decorative weaving is developing in new workshops in Moscow today, bringing together professionals and amateurs. They study the traditions of folk textiles, techniques of working on looms, and also focus on modern trends, creating a new range of products. The article presents little-known materials talking about the authors and creative teams actively working in the field of decorative hand weaving.

Keywords: hand weaving, patterned weaving, loom, Moscow School of weaving.

Сегодня в Москве тема ручного узорного ткачества становится одной из самых модных в сфере любительского искусства. Растут заказы на изготовление ткацких станков для дома и мастерских, современные мастерицы хорошо ориентируются в отечественных и иностранных фирмах-производителях ткацкого оборудования, они даже заказывают станы у мастеров индивидуально под свои физические параметры. В Москве работают любительские студии, платные курсы и разовые мастер-классы для детей и взрослых. Почему этот еще совсем недавно редкий вид ремесел обретает в столице своих поклонников? В своей публикации постараемся наметить историю становления современной московской школы узорного ручного ткачества, ее главных технологов, художников и педагогов.

Еще в 1980 — начале 1990-х гг. в Москве ткачество на станке было в диковинку, но в отдаленных деревнях по заказам соседей еще работали редкие мастера, в основном изготавливая половики. В городские квартиры

только энтузиасты-фольклористы осмеливались привезти деревянный станок как этнографический трофей. Одним из первых коллекционеров, освоившим ткацкий станок, стал фольклорист и музейный сотрудник Александр Яковлевич Колесников (1943–2011) [1], в конце 1990-х годов он создал первую любительскую студию по пропаганде русского костюма и ткачества в Москве. Он также проводил эксперименты по печати и окраске текстиля различными красителями природного происхождения, собрал коллекцию этнографических предметов. Себя он считал потомственным ткачом и популяризировал этот вид ремесла, но поддержки от московских государственных структур, на которую рассчитывал, он не получил, и в последствии уехал с коллекцией в г. Ростов Великий. Внимание своих учеников он обращал на трактовку узоров и энергетические состояния, связанные с чувствованием натуральных материалов. Бунтарский, непростой характер, взаимоисключающие толкования исторических событий, неоязыческий характер его действий отталкивали от него профессионалов-технологов, искусствоведов, но он нашел среди московской публики преданных поклонниц и последователей. Некоторые его ученики стали педагогами в детских кружках и студиях, но их творчество не выходило за рамки создания мелких предметов: пояса, фенечки и т. д.

В это же самое время в Москве образуется еще один любительский кружок вокруг Ларисы Александровны Кожевниковой (1923–1997), художника-технолога по ткачеству, работавшей многие годы в Научно-исследовательском институте художественной промышленности (НИИХП), знатока всех приемов ручного узорного ткачества [2; 3; 4]. Ее школу практической работы по ткачеству проходили художники НИИХП, в том числе и нынешний педагог Российского государственного художественно-промышленного университета им. С. Г. Строганова (РГХПУ им. Строганова) Александр Сергеевич Гораздин, художники и технологи ткацких предприятий в Шахунье Рязанской области и фабрики «Красный ткач» в г. Череповце Вологодской области. Работая в составе экспедиций, Лариса Александровна по крупницам собирала богатейший материал: деревянные ткацкие станы разных размеров и конструкций, уникальные старинные столешники, полотенца, одежду, половики с превосходными орнаментами. Позже, уже будучи на пенсии и тяжело болея, она продолжала знакомить всех желающих с основами ткачества на станках, делилась своими экспедиционными записями и собственными разработками с педагогами Московского художественного училища им. М. И. Калинина. В период 1993–1995 гг. она основала ткацкую мастерскую в Новодевичьем монастыре (при игумении Серафиме). В 1994 г. ею была создана «Мастерская узорного ткачества» при православном приходе Пантелеимоновского храма г. Жуковского Московской области, которая действует по настоящее время.

Учениками Л. А. Кожевниковой являются профессиональные художники-педагоги, они считают ее «основоположницей современного народного ткачества», о чем свидетельствуют материалы межинститутской выставки ручного ткачества «Нить времени», приуроченной к 100-летию со

дня рождения Л. А. Кожевниковой. Экспозиция состояла из студенческих работ, выполненных Колледжем дизайна и декоративного искусства РГХПУ им. Строганова и художественно-графическим факультетом Института изящных искусств Московского педагогического государственного университета (МПГУ) осенью 2023 г. [7].

Инициатор этой выставки — Елена Николаевна Корнеева, доцент кафедры дизайна МПГУ, член Творческого союза художников России, считает себя ученицей Л. А. Кожевниковой, так как использует в качестве методического материала ее некоторые разработки. Студенты Е. Н. Корнеевой выполняют довольно сложные реплики ткацких традиционных изделий и собственные экспериментальные работы. В 2015 г. она создала студенческий театр реконструкции костюма «Вервица», разработала и осуществляет программу текстильной студии в рамках художественно-графического факультета педагогического института. Главная ее задача — воспитать творческих педагогов, способных вместе с учениками изучать народные ремесленные традиции и вовлекать их в процесс ручного творческого труда [5].

Многолетнюю работу со студентами ведет еще одна ученица Л. А. Кожевниковой — Светлана Вениаминовна Чуракова, художник по ручному ткачеству, член Союза дизайнеров России. Она много лет преподает в Колледже дизайна и декоративного искусства (б. Калининское художественное училище) РГХПУ им. Строганова. Кафедра, на которой она работает, выпускает специалистов в области текстильного дизайна, которые способны создать уютную среду для современных жилых и общественных интерьеров, модели одежды и головных уборов, а также сувениры и аксессуары. В процессе обучения студенты занимаются проектированием текстильных изделий, поиском новаторских технологий, используя инновационные материалы в соответствии с запросами времени. Практика проходит на ткацких фабрике в г. Шахунье. Дипломные проекты студентов отличаются высоким профессионализмом и оригинальным звучанием. Между тем, основа любого эксперимента — знание ремесла и дальнейшая творческая работа, фундаментом которой становятся традиции национального декоративно-прикладного искусства [8]. По существу, именно тут современное орнаментальное ткачество выходит на уровень программно-методического исследования, где происходит бережное внедрение элементов этнодизайна в процесс изучения национальной культуры. Выпускники колледжа ориентированы на профессию художника по ткачеству, что пока трудно достижимо в условиях сворачивания цехов с ручным орнаментальным ткачеством и отсутствием для молодежи таких мест в художественных комбинатах и мастерских.

Для многих московских педагогов и любителей ткачества первым учителем стала Галина Александровна Матушкина — известный московский этнолог, педагог, коллекционер. В 1990-х — начале 2000-х гг. она работала в секторе традиционной культуры Московского городского дворца детского и юношеского творчества на Воробьевых горах, где занималась этнологией,

принимала участие в проведении фестивалей, организовывала выставки, руководила созданием костюмов для фольклорно-этнографической студии «Оберег», принимала участие в экспедициях в регионы Русского Севера. Именно там она на практике познакомилась с тканьем и плетением поясов, изучила все технологии и адаптировала их для начинающих. В православном учебном центре «Русские начала» она стала вести курс ручного ткачества и воспитала много прекрасных мастеров. Ее главный талант — умение привить любовь к ручной работе. Матушкина начинает мастер-классы с простых цепочек и веревочек, дальше переходит к ручному ткачеству на берде и дощечках, и далее — по усложнению. Занятия сопровождаются массой этнографического материала, рассказывающего о значении отдельных элементов народного костюма в традиционной культуре. В своей работе Г. А. Матушкина опирается на изучение подлинных образцов традиционного текстиля, создавая добротные реплики и авторские варианты поясов. На протяжении многих лет сотрудничает с известным российским дизайнером Варварой Зениной (бренд Varvara), изготавливая пояса для ее коллекций одежды в этностиле. Методика и программа ее курса ткачества поясов активно перенималась ее учениками и распространялась и за пределами Москвы.

Одной из лучших своих учениц Матушкина считает Маркову Елену Анатольевну, создавшую этнографическую музей-мастерскую «Потомки» в Школе № 1236 Центра дополнительного образования детей Москвы. Дети работают по ее авторской программе «Технология традиционных ремесел и оригинальное творчество». Е. А. Маркова активно участвует в различных конкурсах и фестивалях: «Золотые руки мастеров», «Ткачи России», «Всероссийская школа ткачества», «Поляна ремесла», «Слет ткачей». За 27 лет педагогической деятельности ею было обучено более 3 000 учеников. Среди них не только дети, но и взрослые, часть из которых тоже преподаватели, обучающие своих учеников по ее методическим разработкам [6]. Запоминающийся эпизод ее биографии — сотрудничество с методическим сектором образовательных программ музея-заповедника «Московский Кремль», когда она изготавливала недостающие детали реконструкции исторического костюма XVII в., необходимые для образовательной программы «Во кремлевских, во палатах». Стиль ткачества Елены Марковой очень узнаваем — она и ее ученики используют толстые нити для работы на настольных станках, отчего изделия приобретают брутальный характер, а закладные узоры и двустороннее ткачество выглядят очень фактурно.

И все же лучшими студиями узорного ткачества в Москве сегодня можно назвать творческие коллективы молодых энергичных экспериментаторов Любви Мироновой и Оксаны Степановой. Ткацкая мастерская «Основное дело» под руководством Оксаны Степановой открыла свои двери для москвичей в декабре 2020 г. Оксана Степанова — филолог, пришла на обучение по вышивке, а затем перешла к Г. А. Матушкиной на обучение ткачеству в Студии традиционного костюма «Русские начала»,

быстро освоила исследовательскую и экспедиционную работу в этом творческом коллективе. Стала учиться ткать на старинных станках у архангельских мастериц Г. М. Баландиной, А. А. Бернадчик, С. В. Кондратовой, перенявших ремесленные приемы от старших деревенских ткачих. Постоянное изучение и популяризация узорного ткачества как неотъемлемого элемента традиционного искусства стало ее гражданской позицией и привело Оксану к созданию собственной коллекции и самостоятельной мастерской, поддержанной Президентским грантом в области культуры 2023 г. Сегодня в новой мастерской на 14 старинных и современных ткацких станах изготавливаются красивые изделия — от простых дорожек из остатков текстильного лоскута до сложных узорных льняных полотен. Мотивы традиционного текстиля находят отражение в современных дизайнерских решениях мастеров и учеников «Основного дела». В названии мастерской скрыта игра слов и смыслов, ведь Основа — это натянутые нити ткацкого стана, термин из практики ткачей, без нее невозможно ткачество, как немисливо и само занятие — ручное ткачество как главное Дело творческого человека. Мастера тщательно изучают образцы тканых изделий из коллекции коллектива, создают собственные изделия, выполненные в различных техниках ручного ткачества: юбки, сумки, палантины, дорожки, полотенца, панно. Александр, супруг Оксаны, — художник и мастер по дереву, изготавливает ткацкие станы в соответствии с индивидуальной эргонометрией. Это направление сегодня тоже становится все популярнее в Москве.

Занятие ручным узорным ткачеством из любительского постепенно переходит на профессиональный уровень, но, в основном, на уровень ремесленный. Выпускники, отучившиеся на различных курсах, начинают обустройства собственные домашние мастерские. Ткут изделия для продажи: мягкие палантины, эффектные сумки, жилеты, ткани для верхней одежды по заказам дизайнеров. Возможность показать свое творчество в Москве крайне ограничена, фестивали и конкурсы по ткачеству проходят в основном в регионах. Поэтому так важны любые московские выставки, конференции, форумы, где мастера могут увидеть и пообщаться со специалистами и друг с другом.

Студийная форма предполагает более тесное профессиональное общение и работу в общем проекте. По такому принципу работает клуб «Тартан», где, благодаря творческой энергии руководителя Любови Анатольевны Мироновой, накоплен колоссальный опыт взаимодействия всех членов коллектива. Еще работая в музее города Балашиха, Любовь Анатольевна увлеклась старинными тканями, их сложными орнаментами, затем были экспедиции по деревням в поисках самих мастеров, и вот, она обучилась самостоятельно заправлять станок, освоила разные виды и приемы ткачества. Сегодня она делает реконструкции старинных предметов: в Москве ее работы хранятся в фондах Государственного исторического музея и Всероссийского музея декоративного искусства. Кроме того, мастерица читает курсы о старинном текстиле в Московском государственном

институте культуры и ведет практические занятия в клубе в Москве. Название клуба «Тартан» связано с атмосферой и образом жизни внутри коллектива. Традиционный тканый текстиль с рисунком пересекающихся вертикальных и горизонтальных полос — самый популярный в культуре многих народов мира, имеет множество названий: мадрас, сарпинка, тартан, пестрядь. Участники клуба считают, что создание тканей — это определенное состояние: медитация, математика, арт-проектирование, ощущение пространства и создание «материи». И как в пересечении цветной основы и утка создаются четкие и неповторимые узоры, так и в этом ткацком клубе переплетаются времена и эпохи, структуры и материалы, люди и судьбы. Участники клуба изготавливают исторические ткани: узорные пояса, полотенца, специальные костюмные ткани для «реконструкторов», фольклорных коллективов и современные авторские аксессуары, костюмные ткани для особого выхода. Многие участники имеют мастерские или станки дома, а в клуб «Тартан» приходят пообщаться, найти общие интересы в рамках лектория, погрузиться в атмосферу творческого процесса совместных проектов. Именно изучение клетчатых тканей и многообразие их композиций стало отдельной эффектной практической и исследовательской работой клуба.

Знаменательно, что эти и другие проекты московских студий были ярко показаны на прошедшем в Москве форуме «Почерк ремесла. Ткачество», организованном в рамках выставки «Гранд Текстиль» в феврале 2024 г., где участники встречи поделились опытом работы и представили на выставке свои новые изделия [9]. Форум был столь насыщен информацией и новыми материалами, что это позволило нам сделать следующее заключение. Итак, в Москве к настоящему времени действительно складывается особая ситуация, свидетельствующая о подъеме интереса к ручному узорному ткачеству как среди профессионалов, энтузиастов-любителей, так и среди массового зрителя, умного покупателя-эстета. В ткачество москвички приходят осознанно, находя особое удовольствие от творческого процесса и решения технических задач. Если еще в начале 2000-х гг. об особенностях узорного ткачества знали единичные художники и технологи, то сегодня в столице работают крепкие творческие студии, где преподают опытные мастера; растут коммерческие курсы по обучению и мастер-классы по отдельным темам для всех желающих, и это имеет постоянный спрос.

Сбор, распространение знаний и передача секретов ремесла в Москве происходили по нескольким векторам: профессионально-ученый (Л. А. Кожевникова и художественное образование), фольклорно-экспедиционный (Г. А. Матушкина), студийный («Основное дело», «Тартан»). При этом развитие московского ткачества базируется на изучении материально-культурных традиций прошлого, возрождение их в форме обучения традиционным способам обработки природных материалов. Это вселяет надежду на возможность сохранения старинных ремесел в условиях современного мегаполиса, что должно способствовать сохранению и дальнейшему развитию ручного узорного ткачества в будущем.

Литература

1. В поисках затерявшейся старины. Коллекция русского костюма Александра Колесникова. М.: Северный паломник, 2016. 198 с.

2. Кожевникова Л. А. Из опыта использования традиций ручного народного ткачества в современной практике // Сборник научных трудов НИИХП «Традиции и проблемы развития искусства современного ручного художественного ткачества» / под ред. Н. В. Черкасова. М., 1986. С. 21–36.

3. Кожевникова Л. А. Современное узорное ткачество. М., 1979. 112 с.

4. Кожевникова Л. А. Художественное ткачество. Традиции русского узорного ткачества. Обучение художественному ткачеству. Виды ткачества. Тканье и плетение узорных поясов, тесьмы, галстуков // Основы художественного ремесла Ч. 1: пособие для учителя. Вышивка. Кружево. Художественное ткачество. Ручное ковроделие. Художественная роспись тканей. Композиция и колорирование текстильных художественных изделий / под ред. В. А. Барадулин, О. В. Танкус. М.: Просвещение, 1986. 240 с.

5. Корнеева Е. Н. Программы по народному декоративно-прикладному искусству в художественных учебных заведениях // Образовательная программа студии «Текстиль». Текстильное проектирование на основе ручного ткачества. М., 2015. С. 191–232.

6. Маркова Е. А. Двухстороннее узорное ткачество 12+: методическая разработка. М., 2016. 16 с.

7. Научная библиотека МПГУ: выставка, 18 сентября 2023 // ВКонтакте. URL: https://vk.com/wall-64628511_23628 (дата обращения: 12.02.2024).

8. Светлана Чуракова. Videоканал — 35 записей // Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/channel/UCcA_2takcaEYkkAZIRpYgQ/feed (дата обращения: 12.02.2024).

9. О форуме «Почерк ремесла. Ткачество», 01.02.2024. Гранд Текстиль. Группа // ВКонтакте. URL: https://vk.com/grandtextil?from=search&w=wall-70376240_5507 (дата обращения: 12.02.2024).

Сведения об авторе:

Иванова Юлия Борисовна, Государственный музей-заповедник «Царицыно», кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник; dekorart1@mail.ru

Ivanova Yulia B. State Museum-Reserve “Tsaritsyno”, PhD (History of Arts), Senior Researcher; dekorart1@mail.ru

ВОЙЛОК В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА: СОВРЕМЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ТЕХНОЛОГИИ

Высокое развитие техники валяния войлока и его широкое применение у кочевых народов начиная с древних времен подтверждены археологическими находками. Войлочные изделия служили для покрытия, утепления и украшения передвижных и стационарных жилищ. В XX в. войлок почти перестал использоваться в быту. С 1970-х гг. профессиональные художники и дизайнеры в России и за рубежом заинтересовались декоративными свойствами войлока. Они обращаются к технологии войлоковаления для создания декоративных панно, ковров, арт-объектов, перегородок, мебели и осветительных приборов. Войлочные предметы дизайна выполняются в традиционной технике и при помощи современных методов.

Ключевые слова: войлоковаление, художественный войлок, традиции, современный дизайн, интерьер.

Е. А. Карпова

FELT IN INTERIOR DESIGN: MODERN REINVENTION OF TRADITIONAL TECHNOLOGY

The high development of felting technique and its widespread use among nomadic peoples since ancient times, have been confirmed by archaeological finds. Felt products were used to cover, insulate and decorate mobile and stationary dwellings. In the 20th century, felt almost ceased to be used in everyday life. Since the 1970s, professional artists and designers in Russia and abroad have become interested in the decorative properties of felt. They turn to felting technique to create decorative panels, carpets, art objects, partitions, furniture and lighting fixtures. Felt design objects are made using traditional techniques and modern methods.

Keywords: felting, artistic felt, traditions, modern design, interior.

Современные художники и дизайнеры интерьера все чаще обращаются к древнейшим текстильным технологиям, одной из которых является войлоковаление. Это ремесло зародилось около 5–6 тыс. до н. э., когда было обнаружено свойство шерстяных волокон сцепляться между собой под воздействием механического трения или горячей воды и пара, благодаря тому что верхний слой шерстяных волокон (кутикула) был чешуйчатым. Для выработки войлока шла шерсть овец, коз и верблюдов. О первом войлочном изделии упоминается в библейском мифе о Ноевом ковчеге: овцы во время

путешествия роняли и топтали ногами шерсть, превращая ее таким образом в кусок войлока. Труды античного историка и географа Геродота (около 484–425 гг. до н. э.) содержат описание войлочных шатров и предметов одежды древних скифов. Важным научным свидетельством бытования войлоковаления у кочевых народов, населявших в древности территорию нашей страны, стали археологические раскопки Пазырыкских курганов в Горном Алтае в середине XX в. В результате были обнаружены ковры и другие изделия из войлока, относящиеся к VI–III вв. до н. э. Среди находок в скифских захоронениях имелся войлочный ковер размером 4,5 x 6,5 м, который мог служить завесой шатра. На белый фон посредством сухожильных нитей были нашиты орнаментальные формы и фигуры людей из разноцветных войлочных кусков. Художественный прием аппликации войлоком по войлоку в дальнейшем встречался в декоре изделий у многих народов. Кроме ковра в курганах были найдены образцы одежды и других бытовых изделий [6].

Раскопки Пазырыкских курганов подтверждают высокий уровень развития техники валяния войлока и его широкое применение у кочевых народов и в районах, где занимались овцеводством. Войлок являлся одной из самых ранних форм материи, служа человеку на протяжении всей его жизни не только в качестве одежды, обуви, но и для убранства жилища. Орнаментация войлочных изделий обретала мифологический смысл как оберег от злых духов и враждебных сил. Для изготовления ранних войлочных изделий применяли натуральную шерсть естественных оттенков (белую, черную, серую, коричневую). Затем при создании цветных войлоков стали использовать природные красители. Мастера выделяли как грубый толстый войлок, так и более тонкий, напоминавший современный фетр. Войлочные полотна формировали текстильную архитектуру передвижных жилищ (внешнее покрытие, завеса входа), а также служили элементами его внутреннего декора (напольные и стенные ковры, различные подстилки и покрывала). Тонкий войлок шел на изготовление настенных ковров в жилище и на украшение других бытовых изделий. Покрывтия для юрт, ковры для пола делали из толстого войлока.

Процесс изготовления войлоков носил сезонный характер. В холодное время года и в местах ведения земледелия в период сельскохозяйственных работ выделка войлоков прекращалась. Валянием войлочных ковров занимались женщины под руководством наиболее опытной мастерицы. Изготовление войлочных ковровых изделий начиналось с того, что шерсть укладывали слоями. Затем выложенные слои поливали горячей мыльной водой и слегка уваливали пласты шерсти руками. Процесс первичной валки был самым важным, так как определял композицию изделия. Затем заготовку сворачивали в рулон, перевязывали веревкой и с усилием катали. На изготовление одного войлочного ковра мог уходить примерно месяц [4, с. 9]. Валянием толстого войлока занимались мужчины. Войлочный пласт для покрытия юрты накручивался на палку и зашивался в кожу. Этот рулон

привязывали к лошади, которая волочила его за собой, пока войлок не сваляется.

Существовало два основных вида войлочных ковров. Техника вваливания узора является наиболее древней и простой. В коврах первого вида изображение на фоне выкладывалось окрашенной шерстью. В процессе валки шерсть скреплялась между собой, что обеспечивало прочность изделия. Границы узора на фоне имели несколько «размытый», мягкий характер. Ковры второго вида имели мозаичный декор. Для его создания использовали вырезанные цветные формы, соединенные между собой в определенном порядке. Места стыков обшивали многоцветной тесьмой, игравшей роль графического контура и позволявшей увеличить срок службы ковра. Цветная контурная линия в сочетании с контрастными цветами орнамента и фона усиливала декоративные качества изделия. Дополнительными украшениями войлочных изделий служили ткань, кожа; вышивка, украшение бисером и ракушками, роспись красками и т. д.

На территории России технология изготовления войлока, функциональное назначение и способы его декорирования восходили к древнему тюркскому декоративно-прикладному искусству. Бытование войлока сохранялось вплоть до середины XX в. Войлок традиционно использовался в бытовом укладе башкир. В первую очередь он применялся для внешнего покрытия и внутреннего устройства юрты. Им застилали пол и завешивали стены. Войлочные ковры (кошмы) были необходимой принадлежностью обрядов и праздников. Большая роль отводилась белому войлоку. Образ «белой юрты» был очень распространен в башкирском фольклоре и являлся символом света, добра, чистоты.

Войлочный промысел на территории Дагестана был развит почти повсеместно наряду с ковроделием несмотря на то, что технология валяния не позволяли добиваться мелкой проработки узоров, в отличие от процесса ткачества. Войлочные ковры были распространены, главным образом, у горных племен Дагестана. В домах их клали на сидения, стелили на пол и кровати, вешали на стены, использовали для совершения намаза (коврики-намазлыки). Кошмами обустраивали передвижные жилища — кибитки и юрты. В Дагестанском и Чеченском районах изготавливали сшивные войлочные ковры-«арбабаши» в мозаичной технике. Они предназначались для укрытия передней части арбы и отличались высоким художественным уровнем. Они составлялись из двух или нескольких кусков войлока. Каждый кусок окрашивали по отдельности, затем выкраивали части узора. Вырезанные узоры вшивали в войлок другого цвета. В результате получались несколько разных по цвету арбабашей с одинаковым рисунком. С лицевой части ковра места соединения декорировались белым шнуром. Сложными крупными силуэтами отличались валяные узоры лакских войлочных ковров «кийиз». В них нашли отражение архаические прототипы. Узор представлял собой ритмически организованную замкнутую композицию с каймой и завитками оранжево-красного и синего цвета по светлому фону [5]. В

отдаленных высокогорных районах подобные войлоки продолжали изготавливать и в XX в.

Войлочные ковры-кийизы имели большое распространение в быту и обрядах балкарцев и карачаевцев. Для их изготовления ценилась шерсть осенней стрижки, так как обладала лучшими свойствами сцепления. Войлоки, выделанные из нее, были более плотными и прочными. Однородность их фактуры способствовала сохранению четкости рисунка. Технология изготовления и характер орнаментации дошли до нашего времени без особых изменений. Кошмы имели сдержанный колорит. Излюбленными цветами были черный, красный, белый, темно-зеленый, темно-синий и оранжевый. Характерный для них довольно четкий геометрический орнамент, построенный из ромбов, треугольников и зигзагов, отличается строгой центрической композицией. В середине XX в. стали создаваться более декоративные и нарядные войлоки, иногда излишне резкие по цветовым сочетаниям. Черные контуры традиционного рисунка, черная широкая полоса по краю подчеркивали цветовое звучание центрального поля. Они имели близкие аналогии с киргизскими и казахскими войлоками. Это еще раз подтверждает общие тюркские корни данного вида народного искусства. Кошмами украшали интерьеры сельских домов вплоть до 1950-х гг.

Войлок издавна широко применялся и в быту русского народа. Историк Н. М. Карамзин упоминал войлок среди тканей конца X в. Главным образом, войлок служил для изготовления головных уборов, обуви, подхомутников, потников и других утилитарных изделий. В российских губерниях валяльный промысел было отхожим мужским занятием. Признанным национальным брендом стал русский валенок. Наибольшее распространение валяльное ремесло получило в конце XIX — начале XX вв. Однако войлочные ковры в убранстве русского интерьера распространены не были.

Практическая необходимость применять войлочные изделия для утепления и декора жилища отпала к середине XX в. Но с 1970–80-х гг. многие профессиональные художники в России и за рубежом заинтересовались декоративными свойствами войлока. В настоящее время именно профессиональное художественное сообщество инициирует сохранение, возрождение и развитие искусства войлоковаления в исторически сложившихся местах его бытования. Современный дизайнерский войлок отвечает потребности людей прикоснуться к истокам в урбанизированном окружении, опереться на народные традиции, возвратиться к природе. Для декорирования интерьеров создаются панно, ковры, покрывала, ширмы, мягкая скульптура, арт-объекты не только в стиле этнодизайна. Это могут быть острые, концептуальные решения, полностью отвечающие стилистике проектируемого интерьера.

В декоративно-прикладном искусстве Республики Башкортостана интерес к войлоку постепенно возрастал с середины 1990-х гг. Художник А. Ф. Галин в своих инсталляциях и панно добивался игры разных фактур, соединяя войлок, металл, кожу, конский волос, шерстяные нити. В основе

образного строя его крупноформатных произведений «Души предков» (1995) и «Векторы степей» (1997) лежат мифы башкирского народа. Автор стремился выразить дух и традиции кочевой жизни. Вместо технологии вваливания полотна применена техника окрашивания отдельных частей полотна анилиновыми красителями. В начале XXI в. войлоком увлеклись художники А. А. Байрамгулова, Г. Т. Мухамедьярова и О. В. Литвиненко. Для О. В. Литвиненко характерна иллюстративность (панно «Родные мотивы», 2003). Она использует прием сцепления войлочных слоев при помощи иглопробивной технологии. Г. Т. Мухамедьярова отталкивается от традиционных мотивов декора древних войлоков — «тамги» — и элементов вышивки (панно «Древнесловие», 2004), создавая образы-символы, образы-знаки. Сочетание древних башкирских и казахских традиций прослеживается в войлочных коллажах с добавлением различных материалов А. А. Байрамгуловой (панно «Песня», серия «Солнечные олени», 2003). Ляйсан Гильманова (Р. Башкортостан) — художник-прикладник, член Гильдии ремесленников Башкортостана, работает в технике войлоковаления. Она участник многих выставок, в том числе Уральской триеннале декоративного искусства в Екатеринбурге. Создает ковры и панно для интерьера в стиле этнодизайна, предлагая современное прочтение национальных орнаментальных и колористических традиций. Исторический и искусствоведческий анализ произведений башкирских мастеров по войлоку дан в трудах С. Н. Шитовой, Н. В. Бикбулатова, А. Г. Янбухтиной.

Роза (р. 1950) и Дефак (1951–2007) Рахматуллины, художники декоративно-прикладного искусства из Республики Татарстан, одними из первых начали восстанавливать технологию изготовления национальных войлочных ковров, по-своему интерпретируя народные мотивы. Они авторы более 50 тематических и орнаментальных панно. Начиная с 1980-х гг., переняв технологию и мастерство у своих родителей, художники создавали произведения в техниках «ала киез» и «сырмак». В 1990-е гг. их произведения украсили общественные интерьеры: триптих «Айлы төн» по сказкам Г. Тукая — банкетный зал ресторана Бугульминского железнодорожного вокзала, панно «Сабантуй» — интерьер Музея изобразительных искусств Татарстана. Особенностью произведений Рахматуллиных является соединение в них орнаментальных и изобразительных мотивов, монументальность крупных узоров, большая цветовая насыщенность с преобладанием черно-белых, зелено-голубых расцветок, что роднит их по характеру с татарскими узорными тканями и кожаной мозаикой. В композициях с роговидным орнаментом, распространенным у всех народов тюркского мира, в использовании в одном изделии приема негатив-позитив прослеживается много общего с войлочными кошами башкир и казахов [8].

В XX в. технология войлоковаления оставалась без изменений. Однако появление иглопробивных машин с возможностью механического сцепления волокон существенно ускорило процесс создания войлочных полотен. Современное оборудование и материалы позволили по-новому взглянуть на

способы обработки войлока. Начальный интерес к художественным возможностям нетканых материалов положила техника арт-протис, возникшая в 1960-е гг. в Чехословакии на основе промышленного вязально-прошивного производства. Удачным примером синтеза традиционного и инновационного в текстильном дизайне являются изделия студии Ирины Егазаровой «YAGA» (Россия, Москва), которые выполняются при помощи нетканой технологии. Студия много лет успешно занимается текстильным дизайном интерьеров для квартир и жилых домов и для общественных помещений. Нетканые панно, покрывала, занавеси, ковры носят экспериментальный характер, отличаются большой вариативностью в плане сочетания материалов, скоростью исполнения, экономичностью.

Строительные компании и архитектурные бюро, предлагая дизайнерские решения общественных и жилых интерьеров, включают в проект войлочные акустические панели и обивку стен для звукоизоляции. Несмотря на наличие в современных помещениях отопления, стены из войлока смягчают холодность бетонной архитектуры, служат для создания психологического ощущения тепла и уюта. Рассматривая варианты декоративного решения, можно выделить однородные плоские поверхности. Приемы соединения кусков войлока разной конфигурации, построение геометрической композиции в сочетании неокрашенного войлока с включением цветных фрагментов или коллажа из разноцветных кусков отсылают нас к формам ковров-кийизов, «арбабашей» и других исторических прототипов. Кроме того, практикуется создание рельефов, которые образуются наложением пластов войлока, его складками, различными прорезями. Дизайном акустических стен из войлока занимаются и отдельные художники. Анни Вельдкамп (Нидерланды, г. Синт-Эденроде) в 2000 г. организовала собственную студию AV Look, с 2005 г. увлеклась искусством войлока. В 2011 г. окончила Академию искусств. Работу с этим натуральным материалом Анни Вельдкамп считает способом медитации и средством выражения своих мыслей. Ее войлочные акустические перегородки зачастую представляют собой крупные объекты трехмерной формы. В этом материале ее привлекает естественная красота плавных очертаний, пластичность, мягкость, теплота. Художник также сочетает приемы войлоковаления и трафаретной печати [10].

Помимо декоративных объектов и обивки стен, из войлока создается оборудование для интерьера: интересная, необычная мебель и осветительные приборы (напольные лампы, абажуры подвесных светильников). Aqua Creations (Израиль, г. Тель-Авив) — студия светового дизайна, с 1992 г. выпускающая рукотворные светильники, предметы искусства (мягкую скульптуру, арт-объекты) и мебель. Возглавляют студию Аяла Серфати (Ayala Serfaty) с супругом [11]. Дизайнерская мебель на металлическом сварном каркасе имеет войлочное покрытие из шерсти, шелка и льна. Работы студии описываются искусствоведами как «мультидисциплинарные», как «слияние искусства, ремесла и дизайна», как стирающие грань между естественным и абстрактным. Еще один израильский дизайнер мебели Омри

Барзеев (Omri Barzeev) при помощи лазерной резки и фиксаторов из пластика разработал кресло Zaza. Из слоев войлока и металла, без обивки и швов сделан «Стул Павлин» (Peacock Chair) компании из Италии Cappellini на основе прототипа дизайнерской группы из Нью-Йорка Drog [7]. Студенты-архитекторы г. Бартлетт (США) предложили свой дизайн уникальной войлочной мебели. Они разработали технологию проклейки войлока смолами, которые помогают изделиям держать форму. Их трубчатая мебель похожа на фантастических насекомых, пришельцев с других планет [9]. Предметы интерьера, мебель из кусков войлока, в том числе студий Stacklab и Maison Gerard, Stackabl, Champalimaud Design, Frampton Co, Laura Kirar Design, Drake/Anderson, Georgis & Mirgorodsky и Benoist F. Drut были представлены на Салоне искусства и дизайна (Salon Art + Design), показывая тренды 2022 и 2023 гг. (США, Нью-Йорк, 2021). Коллекция осветительных приборов придумана дизайнерами Энтони Фрэнком Килером, Сарой Коулман и Висс Тростер из отходов валяльного производства и алюминия. Модульные светильники собраны из войлочных дисков разного цвета и диаметра [1].

В Москве с 2018 г. регулярно проходят выставки «ТРЫН ТРАВА. Современный русский стиль». Организаторы видят задачей проекта показать многообразие художественных традиций тех народов, которые проживают на территории России через произведения и предметы интерьера, которые отражают уникальное и общее в обычаях и обрядах представителей разных национальностей. Участниками выставки являются художники декоративного искусства, в том числе по текстилю, дизайнеры и декораторы. Среди дизайнерских решений предметов декора для интерьера вызывает интерес комплект гобелена, абажура и напольной вазы под названием «Равновесие» Елены Мазур (Краснодар) из шерсти мериносо, медной проволоки, каната, хлопковой ленты. Данную работу нельзя отнести непосредственно к искусству войлока, однако она демонстрирует художественный прием сочетания натурального волокна и техники плетения. В 2022 и 2023 гг. на выставке «ТРЫН ТРАВА» были представлены предметы мебели дизайнера Данияра Удербекова (Москва). В первом случае стеллаж, кресло и стол были спроектированы с использованием в каркасе деревянных палок и более толстых черенков от лопат. Крепежные узлы конструкции выполнены в 3D-печати. Если конструкции кресла и стола полностью скрыты под войлочным покрытием, то в стеллаже деревянные элементы выступают, придавая композиции остроту в контрасте с плавными линиями обернутых текстилем частей. Вторая группа предметов — стол и напольная лампа, — по словам автора, выражает его увлечение историей и философией. Источником вдохновения для него стали формы и образы изделий из сарматского золота. Основанием стола служат обобщенные рогатые бараньи головы из войлока, столешница выполнена из куска мрамора. Напольная лампа из древесины кедра обтянута тонким войлоком. Архаичность дизайну данных предметов добавляет не только сочетание природных материалов, но и отсутствие крашения волокна.

Рассмотренные выше произведения и дизайнерские предметы из войлока, а также многие другие проекты, информация о которых содержится на специализированных сайтах и в изданиях, посвященных искусству валяния, показывают устойчивый рост интереса к этому органическому материалу и его свойствам. Войлок в дизайне современного интерьера существует в нескольких основных формах. Прежде всего, это различные декоративные произведения: панно, ковры, объемные арт-объекты, занавеси, покрывала. Художники и дизайнеры, опираясь на народные традиции, переосмысляя и трансформируя их, создают войлочные изделия, не только удовлетворяющие утилитарным запросам, но и являющиеся высокохудожественными образцами декоративно-прикладного искусства. Войлоки продолжают выполнять свое функциональное назначение — смягчают архитектуру, служат для звукоизоляции. В данном случае, по замыслу дизайнеров, они сами «срастаются» с архитектурой, превращаясь в декоративные стены и перегородки. Еще одной формой существования войлока становится дизайн мебели и осветительных приборов. Художники используют различные способы создания фактур, колористические сочетания окрашенных и естественных волокон, что дает возможность войлоку органично и стильно вписаться в заданное пространство.

Литература

1. Божко О. Тренды 2022/2023: мебель из переработанного войлока // INTERIOR+DESIGN. URL: <https://www.interior.ru/design/14294-trendi-2022-2023-mebeli-iz-pererabotannogo-voiloka.html> (дата обращения: 12.01.2024).
2. Давлетшина З. М. Традиционные виды женского рукоделия у башкир (бытовые и обрядовые изделия, костюм, войлок). Уфа, 2009. 72 с.
3. Искусство войлока в тюркском мире: история и современность // Материалы Международного симпозиума «Искусство войлока в тюркском мире: история и современность» (Казань, 29–30 января 2009 года) / отв. ред. и сост. Р. Р. Султанова. Вып. 3. Казань: Заман, 2013. 248 с.
4. Кокарева И. А. Живописный войлок. Техника. Приемы. Изделия. Энциклопедия. М.: АСТ-ПРЕСС, 2009. 120 с.
5. Маркграф О. В. Очерк кустарных промыслов Северного Кавказа с описанием техники производства: сост. по материалам, собр. А. В. Золотаревым и др. М.: С. В. Лепешкин, 1882. XL. 288 с.
6. Руденко С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов горного Алтая. М.: Искусство, 1968. 136 с.
7. Современная мебель из войлока // Промышленная группа «Горизонт-Фетр»: сайт организации. URL: <https://fetr.org/articles/sovremennaya-mebel-iz-voiloka/> (дата обращения: 12.01.2024).
8. Султанова Р. Р. Возрождение войлочного ковроделия в Республике Татарстан (творчество Д. и Р. Рахматуллиных) // Материалы III Международного симпозиума татарской культуры, истории и литературы

им. Шигабутдина Марджани в рамках Международного саммита Науруз (International Nayruz Summit) 20–23 марта 2019 г. Турция: Анталья, 2019.

9. Трубчатая мебель из войлока и смол // Промышленная группа «Горизонт-Фетр»: сайт организации. URL: <https://fetr.org/articles/trubchataya-mebel-iz-voynloka-i-smol/> (дата обращения: 12.01.2024).

10. Annie Veldkamp: Author's Website. URL: <https://avlook.nl/> (accessed: 08.01.2024).

11. Ayala Serfaty: Studio Site. URL: <https://ayalaserfaty.com> (accessed: 08.01.2024).

Сведения об авторе:

Карпова Елена Анатольевна, Московский государственный институт культуры, доцент кафедры дизайна и декоративно-прикладного искусства; HKarpova@yandex.ru

Karpova Elena A., Moscow State Institute of Culture, Associate Professor of the Department of Design and Decorative and Applied Arts; HKarpova@yandex.ru

Т. Н. Косоурова

**«ОДЕЖДЫ» ДЛЯ ПОДУШЕК:
НАВОЛОЧКИ, НАКИДКИ, ЧЕХЛЫ ДЛЯ ПОДУШЕК.
МАТЕРИАЛЫ И ПРИЕМЫ УКРАШЕНИЯ
(НА ПРИМЕРАХ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ ЭРМИТАЖА)**

Наволочки, накидки, чехлы для подушек в европейских странах XVI–XIX вв. исполняли из разных тканей: однотонных льняных, цветных шелковых, бархата, кружева. Украшением была вышивка, кисти, металлическое кружево. В XVIII в. появилась мода на диванные подушки, которые были дополнением в украшении интерьера.

Ключевые слова: наволочки, подушки, льняные, шелковые ткани, вышивка.

T. N. Kosourova

**“CLOTHES” FOR PILLOWS:
PILLOWCASES, CAPES, PILLOW COVERS.
DECORATION MATERIALS AND TECHNIQUES
(ON EXAMPLES FROM THE HERMITAGE COLLECTION)**

Pillowcases, capes, pillow covers in European countries of the 16th – 19th centuries were made of different fabrics: plain linen, colored silk, velvet, lace. The decoration was embroidery, tassels, metal lace. In the 18th century there was a fashion for sofa cushions, which were an addition to interior decoration.

Keywords: pillow covers, embroidery, linen, silk.

Тема «одежды» для подушек изучена мало. Это объясняется тем, что в текстильных собраниях музеев подобных экспонатов ограниченное количество. В свое время, в основном это XIX в., коллекционеры таким предметам уделяли совсем мало внимания, рассматривая их сугубо как вещи повседневного быта, а не предметы украшения интерьера. И даже в тех немногочисленных экспонатах, которые попадали в коллекции, собирателей прежде всего интересовали или сами ткани, из которых были сделаны вещи, или их оригинальный декор.

В собрании произведений художественного текстиля Отдела западноевропейского прикладного искусства Эрмитажа можно выделить интересный комплекс экспонатов для украшения европейского интерьера. Это наволочки, накидки, чехлы для подушек. Материалы, из которых сделаны эти предметы, очень разнообразны: ткани льняные и шелковые, бархат и даже кожа, а декор — вышивки шелковыми, льняными или серебряными нитями, кружево. Отделки также весьма разнообразны:

бахрома, кисти, металлическое кружево. Форма изделий в основном прямоугольная или квадратная, встречается и валик-цилиндр.

Наиболее ранним образцом является наволочка прямоугольной формы из льна с широкой каймой вышивки красным шелком по боковинам. Это произведение итальянского производства относится к XVI в. Узор вышивки — стилизованные растительные мотивы, полуфигуры амурчиков (разновидность орнамента гротесков) — типичный для эпохи Возрождения. Здесь использована довольно тонкая льняная ткань, вышивка вносит яркий цветовой акцент. Он подчеркнут и техникой исполнения — «узор в резервах». Фон зашит, но не плотно, красным шелком, а элементы узора выделяются светлыми пятнами на поверхности ткани. Примечательно, что сохранились завязки из льна — самый древний и практичный вариант крепления краев. (инв. № Т-9615, 44 x 35 см).

Еще один образец вышивки красным шелком по льняной ткани — наволочка XVII в. (инв. № Т-2736, 40 x 48 см). Узор состоит из стилизованных веточек с цветами, собранных в геометрические фигуры, которые располагаются рядами по диагонали на поверхности ткани. Эти мотивы дополнены более мелкими элементами — розетками из четырех стилизованных цветов. Вышивка выполнена очень тонкими стежками, которые вызывают в памяти штрихи гравюры (ил. 1). По краям наволочка украшена каймой из чередующихся красных и светлых квадратиков. По всем сторонам через небольшие интервалы располагаются маленькие кисточки красного и светлого шелка оригинальной формы, напоминающей конфетки-карамельки. Преобладание яркого красного цвета вносит радостный оттенок в декор этого произведения. Красный цвет в шитье итальянских мастеров преобладал, особенно в изделиях, предназначенных для украшения дома. Стоит отметить, что вышивка в раннее время, когда производство шелковых тканей еще не получило масштабного развития из-за своей дороговизны, была одним из наиболее востребованных способов украшения предметов быта. Поэтому под основу вышитых узоров и использовались льняные ткани.

Более плотная льняная ткань (домотканый холст) служит фоном для вышивки в наволочке испанской работы XVII в. (инв. № Т-4132, 68 x 42 см). Широкая кайма из чередующихся полос ажурной вышивки с разными узорами украшает прямоугольный кусок холста. Центральное поле оставлено свободным. По внутреннему краю каймы изображены стилизованные цветы, вышитые розовым шелком с обводкой зеленым. В ажурные мотивы вплетена розовая лента, которая своим волнообразным движением подчеркивает геометрические мотивы ажюра (ил. 2). Углы наволочки украшены пушистыми кисточками. Прием использования розовых лент в вышивке характерен именно для испанской манеры. А сочетание ажурных техник с вышивкой шелком и лентами было свойственно декору домашней вышивки, которую исполняли прихожане для украшения католических храмов в Испании XVII в. (так называемые офертари — покровы).

Более крупные размеры имеет еще одна наволочка испанского производства из плотного полотна (инв. № Т–4107, 80 x 44 см). Вполне вероятно, что она могла служить съемным чехлом. По краю ее украшает широкая кайма из чередующихся рогов изобилия со стилизованными цветами. Для вышивки использованы довольно толстые льняные нити, уложенные петельным швом. Он придает поверхности бугристость, которая чуть приподнимает вышивку над тканью. Цветовая гамма отличается сдержанными оттенками бежевого и коричневатого цвета с вкраплениями более темных нитей. Подобные мотивы и технику исполнения применяли также в соседней с Испанией Португалии.

Как известно, Италия начиная с XV в. славилась своими бархатами. В основном они шли на изготовление роскошных одежд духовенства и светской элиты. Конечно, отдельные куски бархаты использовали и в декоративных целях, для убранства интерьеров, в частности из них делали съемные наволочки. В таких изделиях можно было любоваться и насыщенным, глубоким цветом и пушистой фактурой ткани.

Бархат использовали и как основу для вышивки. Так, Эрмитаж обладает прекрасным образцом подушки с чехлом из пунцового бархата с вышивкой серебряными золочеными нитями и шелком (инв. № Т–9473, 41 x 55 см). Стилизованный растительный орнамент благодаря рельефу чуть приподнят над поверхностью ткани. По углам — короткие кисти — великолепный пример басонных работ. Судя по роскоши отделок и выбранной ткани, этот образец немецкой работы XVII в. предназначался для украшения дворцовых интерьеров (ил. 3).

В XVIII в. с более интенсивным развитием производства шелковых узорных тканей (самой знаменитой была Лионская мануфактура во Франции) их стали использовать и как основу под вышитый декор. С изменениями в убранстве интерьера (появлением небольших помещений, стремлением к уюту, камерности) все большее распространение получают диванные подушки. Их чехлы выполняли уже из шелка. Разнообразнее стали и приемы вышивки. Получил популярность тамбурный или петельный шов. Стали чаще использовать нити крученого шелка.

В эрмитажной коллекции есть интересные примеры декоративных вышивок этого времени. Так, петельный или тамбурный шов использован в вышивке, украшающей чехол (лицевую часть) подушки французского производства XVIII в. (инв. № Т–15687, 44 x 44 см). Нити крученого шелка, положенные по шелковой ткани, создают шероховатую и матовую поверхность. Крученный шелк, в отличие от некрученого, не блестит, не отражает свет! Широкая кайма из цветов розы, тюльпанов, гвоздик обрамляет пышный букет в центре. Трактовка цветов подчеркивает их естественные формы, они легко узнаются. Такие мотивы и их аранжировка были характерны для творческой манеры известного французского художника-декоратора текстиля Филиппа де Лассаля. По углам подушки сохранились собранные в гроздь круглые пушистые помпоны из некрученого шелка.

В XIX столетии для чехлов подушек также использовали шелковые ткани. Вышитый декор был разнообразен по материалам и техникам. Так, в чехле на диванную подушку из светлого шелкового репса в декоре нашли применение не только шелковые нити, но и ленточки, шелковые и бархатные. (инв. № Т-16357, 44 x 52 см). Из бархатных полосок коричневого цвета аппликацией выложены ромбы, внутри которых подвешены корзинки с цветами. Букеты из роз выполнены узкими шелковыми лентами, они чуть приподняты над фоном. В целом, вышивка отличается разнообразием декоративных эффектов за счет использованных контрастных по цвету и фактуре материалов.

В отдельную группу можно выделить изделия из светлых льняных тканей с вышивкой белыми нитями. Это так называемый прием «белым по белому».

Уже в XVII столетии в украшении наволочек стали использовать этот прием. Выбирались льняные ткани, а вышивка белыми нитями позволяла узору рельефно выделиться на поверхности ткани. Чаще всего это были стилизованные растительные формы, заключенные в геометрические фигуры, например, ромбы. Прекрасный пример такой работы — наволочка итальянской работы XVII в. (инв. № Т-7458, 42 x 45 см). Иногда в качестве дополнения к вышивке льняную ткань украшали прорезными узорами, вырезая на ее поверхности маленькие геометрические фигуры. Этот прием придавал наволочке дополнительный ажур (инв. № Т-8677, 64 x 45 см).

Особой популярностью лен как материал пользовался в странах северной Европы (Германия, Нидерланды), где производство шелковых тканей было почти не развито, а вот изделия из льна — ткани, вышивка и кружево, — наоборот, были в большом фаворе. По выделке льняные ткани были разные — от более толстых, даже грубых до тончайших, которые могли соперничать с шелками. Вспомним, еще в первой четверти XX в. было в ходу так называемое голландское полотно. Оно отличалось прочностью, шелковистой поверхностью, холодило на ощупь. Из него шили, помимо скатертей и салфеток, предметы постельного белья; простыни, наволочки, полотенца. Эти изделия имели еще и отделку кружевом.

В эрмитажной коллекции есть образцы наволочек на подушки из полотна с отделкой ажурной вышивкой или кружевом. Эти изделия Германии XVIII в. отличаются большими размерами и имеют завязки в качестве скрепления краев. Одна из них (инв. № Т-8831, 76 x 67 см) имеет по краю широкую полосу ажурной вышивки с изображением стилизованных цветов, волнистого стебля и птиц.

Еще один вид декора интерьера — это накидки на подушки. В отличие от наволочек, их делали из одного куска ткани. И их, действительно, накидывали сверху на подушку. В европейских странах такие изделия были распространены с XVI столетия. В основном это были ажурные произведения с четко читаемым узором, как, например, в накидке из

Эрмитажа (инв. № Т-7401, 57 x 57 см) производства Италии XVI столетия. В более позднее время, в XVIII в., такие накидки стали делать из кружев. Причем они входили в комплект с покрывалом, могли иметь разные размеры, от средних до маленьких (это уже для так называемых подушечек-«думок»). Особым изыском отличались свадебные гарнитуры. Производством кружевных комплектов славилась Франция, как в XVIII, так и в XIX в., которая имела сильные и стойкие традиции кружевоплетения. В эрмитажном собрании имеются прекрасные образцы таких работ, где мастерство сочетается с высоким художественным вкусом. Например, накидка с изображением спящего амура в центральном медальоне в окружении гирлянд цветов и вазонов по углам (инв. № Т-15133). В другой накидке — букет с бантом в обрамлении гирлянд цветов (инв. № Ш-585).

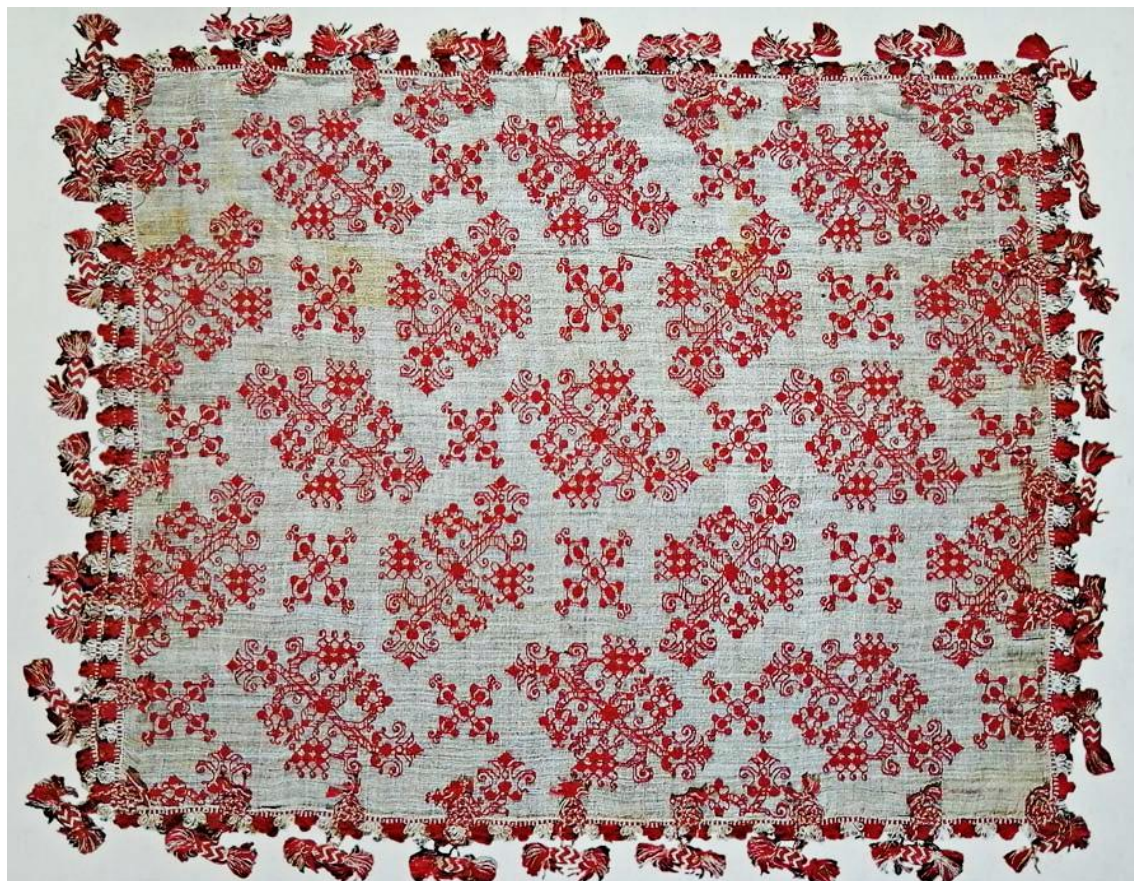
Бывали и более массивные, плотные накидки, в которых соединялись и рельефное шитье серебряными или золочеными нитями ажурные или вязаные вставки, бахромы и кисти. Образцом такого типа можно считать прекрасную накидку испанской работы XVII в. с изображением птиц в центре (инв. № Т-16449, 85 x 78 см).

Итак, подводя итоги обзора этой части текстильной коллекции музея, можно сказать, что Эрмитаж обладает редкими практически неизвестными исследователям образцами «одежд» для подушек европейских стран XVI–XIX вв. Разнообразные по материалам и декору, они дополняют наши представления о возможностях украшения интерьера этого времени. Многие из этих экспонатов попали в Эрмитаж из собрания музея барона Штиглица (1880-е гг.) уже после 1917 г.

Литература

1. Верховская А. С. Западноевропейская вышивка XII–XIX веков в Эрмитаже. Л., 1961. 125 с.
2. Замки, соборы, дворцы. Убранство европейских интерьеров XV–XIX вв.: каталог выставки (Выборг) / авт. ст. Т. Н. Косоурова и А. А. Стрельникова. СПб., 2021. 100 с.
3. Испанский стиль. Стекло и художественный текстиль XVI–XIX вв. в собрании Эрмитажа: каталог выставки (Зимний дворец, Синяя спальня) / авт. ст. Е. Ф. Анисимова и Т. Н. Косоурова. СПб., 2022. 270 с.
4. Косоурова Т. Н. Вышивка Европы. СПб., 2022. 220 с.
5. Косоурова Т. Н. Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI — начала XX века в Эрмитаже: каталог выставки (Эрмитаж). СПб., 2004. 280 с.
6. Косоурова Т. Н. Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI — начала XX века для украшения костюма и интерьера из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки (Калининград). СПб., 2010. 130 с.

Иллюстрации



Ил. 1. Наволочка льняная с вышивкой красным шелком. Италия, XVII в.



Ил. 2. Наволочка льняная (деталь) с ажурной вышивкой и лентами. Испания, XVII в.



Ил. 3. Подушка пунцового бархата с вышивкой золочеными и шелковыми нитями, с кистями. Германия, XVII в.

Сведения об авторе:

Косоурова Татьяна Никодимовна, Государственный Эрмитаж, кандидат искусствоведения, заведующая сектором Отдела западноевропейского прикладного искусства; kossourova@hermitage.ru

Kosourova Tatyana N., State Hermitage Museum, PhD (History of Arts), Head of the Sector of the Department of Western European Applied Arts; kossourova@hermitage.ru

ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В МЕТОДАХ ОЧИСТКИ В РЕСТАВРАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ

Очистка исторического художественного текстиля является сложной задачей, т. к. текстиль по структуре неоднороден и разнообразен, в его поры забивается много загрязнений при «жизни» и последующем хранении. К художественному текстилю помимо ковров, гобеленов, шпалер, обивки мебели и др. видов интерьера, одежды и аксессуаров, археологических находок можно отнести холсты, используемые под живопись. Необходимо учитывать наличие окраски или рисунка на текстильных полотнах для подбора оптимального режима удаления загрязнений, сохраняющего цвет и структуру реставрируемого материала.

Ключевые слова: реставрация, очистка, художественный текстиль, штора, набивная печать, роспись.

*A. N. Krasnova,
A. E. Tretyakova*

MAIN PROBLEMS IN CLEANING METHODS IN RESTORATION OF HISTORICAL ART TEXTILES

Cleaning historical artistic textiles is a difficult task, because textiles are heterogeneous and diverse in structure, and many contaminants are clogged in its pores during “life” and subsequent storage. In addition to carpets, tapestries, trellises, upholstery of furniture and other types of interiors, clothing and accessories, archaeological finds, art textiles include canvases used for painting. It is necessary to take into account the presence of a color or pattern on textile fabrics in order to select the optimal mode of removal of contaminants that preserves the color and structure of the restored material.

Keywords: restoration, cleaning, art textiles, curtains, printed printing, painting.

Художественный текстиль обширен, разнообразен по числу предметов искусства — от одежды и аксессуаров до предметов интерьера и мебели. Текстиль встречается практически во всех сферах деятельности человека на протяжении весьма длительного периода, с неолита, и является одним из достаточно сложных объектов для реставрации. Текстиль — результат многостадийного труда человека, от извлечения волокон из сырья до прядения и ткачества. В результате получают полотна, имеющие сложную

многоуровневую систему в виде определенной фактурной композиции, пористой и рыхлой. Такая структура быстро загрязняется и трудно поддается очистке в виду глубокого проникновения в поры и капилляры волокна частичек пыли, копоти и прочих видов разнообразных загрязнений. Следует отметить, что может происходить образование разнообразных физико-химических связей между волокнами текстиля и молекулами загрязнений, в результате чего загрязняющие компоненты попросту фиксируются и практически неудаляемы. Задача усложняется и состоянием самого полотна, степени его обветшалости и рунированности. Кроме того, большая часть художественного текстиля окрашена, имеет рисунок, надписи и пр. Цвет образуется благодаря красящим веществам — красителям, которые в большинстве случаев нестойки к процессам удаления в водных растворах, что приводит к поиску оптимального состава растворителей и закрепления рисунка перед процессом очистки.

Начальным этапом в реставрации является очистка от загрязнений. В соответствии с ситуацией — состоянием объекта и степенью его загрязнения — реставратором может быть применена очистка водными растворами, сухая очистка, а также комбинированная, при которой могут быть применены органические растворители. Но уже на этом этапе в случае работы с текстилем возникают проблемы, т. к. каждый объект уникален в силу сложности структуры полотна, состава волокон, степени сохранности изображения текста, нанесенного на это полотно, и имеющиеся методики не могут быть универсальными.

Согласно современным требованиям музейной реставрации, реставратором должна быть произведена очистка и укрепление (консервация) объекта. Все остальные манипуляции с объектом (реставрация, реконструкция), которые приносят какие-либо изменения в объект, допустимы только с одобрения коллегиального совета реставраторов, участвующих в работе, при условии, что без этих вмешательств невозможно сохранить основную информацию об объекте.

К очистке объекта также имеется ряд требований. Метод, который будет использоваться при очистке текстиля, зависит от состояния сохранности волокон, а также от степени их загрязнения. Т. к. текстиль — это очень хрупкий органический материал, он очень тяжело переносит воздействие факторов окружающей среды. Особенно это касается археологического текстиля, который либо совершенно исчезает из-за экстремальных условий его захоронения, либо доходит до реставраторов в крайне деструктированном состоянии. Для текстиля индивидуально подбираются способы очистки для каждого участка объекта.

При определении способа очистки учитывается большое количество факторов. Так, мокрая очистка (очистка водными растворами) применяется

только для текстиля, у которого структура волокон в хорошей сохранности, а также плотно связанный с волокном краситель. Но и это индивидуальный момент. Не каждое даже хорошо сохранившееся волокно в состоянии перенести воздействие водой. В зависимости от степени сохранения волокна может быть использовано прямое воздействие водой на текстиль (промывка), а может быть применен метод отдаленного увлажнения (воздействие паром) [8]. В случае археологического текстиля перед водной очисткой необходимо установить его рН. Если результат окажется ниже рН4, то безопаснее вообще не прибегать к этому способу очистки.

Однако бывают ситуации, когда фрагменты текстиля необходимо промыть. Это относится к тем случаям, когда сохранность текстиля крайне неудовлетворительна, волокна очень хрупкие и механическая очистка может их повредить, а грязь находится в структуре волокна, тем самым разрушая его. Тогда фрагменты помещают в 1–3 % раствор полиэтиленгликоля. Для этого на рамку натягивают тонкий шелковый газ, а сверху находится необходимый объект. Рама помещается в раствор, и тогда вся тяжесть от раствора приходится именно на газ, а не на деструктурированные волокна текстиля. Таким образом, удастся минимизировать наносимый вред объекту.

В случае, когда нельзя использовать мокрую очистку, применяют сухую очистку (химическую). Как правило, данный метод используется в случае текучести красителя, а также при сильной деструкции волокон текстиля.

При этом мокрая очистка при реставрации текстиля в принципе нежелательна. Вода негативно влияет на волокно, разрывая водородные связи в нем, а также оказывает негативное воздействие на связь между волокном и красителем.

В ситуации с археологическим текстилем большинство применяемых в реставрации методов очистки не удовлетворительны. Поэтому реставраторам приходится адаптировать известные методы, а в отдельных случаях даже разрабатывать новые [1]. Примером является реставрация погребального комплекта Марии Долгоруковой. Проблема, которая стояла перед реставраторами, заключалась в сохранении естественной гофрировки рукавов. Методов очистки, удовлетворяющих этому требованию, не было, поэтому специалисты разработали собственную смешанную методику. Было сведено к минимуму применение водных растворов, а основная очистка текстильных волокон практически полностью производилась при помощи тонкой иглы под микроскопом. Данная работа длилась 5 месяцев, и при данной методике специалистами был достигнут желаемый результат: реставрируемая ткань приобрела блеск и пластичность.

Особую проблему вызывает очистка золотных нитей в текстильном изделии. Очистка золотных нитей только механическая, и помимо того, что

такие нити подвергаются очень аккуратной очистке от тлена мягкой кистью или тонкой иглой под микроскопом, это нужно сделать как можно быстрее. Также на методы очистки влияет состав золотных нитей, из-за чего разрабатывается индивидуальная методика очистки с сопутствующим укреплением. При этом средства для укрепления золотных нитей не должны попасть на текстильные волокна, что также усложняет процесс очистки.

Также актуальной проблемой являются объекты со следами предыдущей реставрации. В начале и середине XX в. было популярно дублирование при помощи мучного клея на хлопчатобумажную ткань. Со временем было выявлено, что мучной клей оказывает негативное воздействие на волокна текстиля. Данная методика способствовала изменению цвета текстильных объектов, образованию на них пятен и затеков, увеличению ломкости и хрупкости волокон. Также мучной клей служит хорошей питательной средой для микроорганизмов и грибов. К тому же удалить мучной клей безопасно для объекта очень сложно, специалистам сейчас приходится разрабатывать новые методики раздублирования [4–6].

Тема очистки текстильных изделий на данный момент актуальна, так как имеющиеся методики очень узконаправленные, не могут универсально использоваться при реставрационных работах, а также выявляются их негативные воздействия на объекты. Сейчас как в России, так и за рубежом активно вводятся современные средства для мокрой и сухой очистки текстиля. Однако практически любые средства имеют как положительные, так и негативные свойства. К тому же приемлемость новых методов, как в случае с мучным клеем, должна пройти проверку временем.

Авторами данной работы исследовалась шелковая штора из Италии XVIII в. — с различного рода загрязнениями (ил. 1, 2). Печатный рисунок — крупный цветочный орнамент в пастельных тонах, типичных для стиля рококо.

Самая главная проблема в подготовке перед укреплением — рисунок на ткани, который отличается тонкими линиями, штрихами и детальной проработкой. Печатный рисунок выполнен нестойкими к воде красками. Сам материал полотна, изготовленный из натурального шелка, сильно обветшал и требует определенного рода обработки.

Перед чисткой полотна шторы необходимо установить вид красителя и способ его нанесения на ткань, чтобы скорректировать способ очистки, т. к. необходимо сохранить нестойкие красители.

Чтобы понять особенности итальянского текстильного производства, можно проследить историю развития в этой стране текстильной промышленности.

Итальянская текстильная промышленность занимала доминирующее положение в Европе со времен позднего Средневековья. Однако в XV–

XVI вв. на первый план вышли новые центры текстильного производства во Франции и Англии, а столетие спустя эти страны расширили свое влияние на международных текстильных рынках как в Северной Европе, так и в бассейне Средиземноморья. По этой причине начиная с середины XVII в. итальянские города, такие как Флоренция, которые долгое время специализировались на производстве текстиля, теряли свое значение.

Итальянская текстильная промышленность 1650–1850 гг. характеризовалась рядом технологических и социально-экономических элементов. Во-первых, текстильное производство располагалось в небольших городах и сельской местности и включало обработку тканей среднего и низкого качества. Во-вторых, оно основывалось преимущественно на использовании низкоквалифицированного, дешевого женского и детского труда и по этой причине механизация большинства этапов производства была еще весьма ограничена. В-третьих, чтобы иметь доступ к воде, фабрики и красильные мастерские располагались вблизи рек.

В некоторых регионах ткачи и купцы располагали свои мастерские недалеко друг от друга. Что касается переработки шелка, включавшей его намотку, скручивание и ткачество, то деятельность в секторе производства текстиля с наибольшей добавленной стоимостью была сосредоточена в Комо, в северной части Ломбардии, и большая часть продукции шла на экспорт. В начале XVII века многие крестьянские семьи занимались выращиванием тутовых деревьев и производством шелковых коконов, а также занимались намоткой шелковой нити.

Даже после кризиса средневековых текстильных гильдий, присутствовавших в городах, некоторые места Ломбардии, в том числе Кремона, Монца и Бусто-Арсизио, продолжали оставаться центрами производства хлопчатобумажных тканей. В то же время новыми индустриальными центрами стали районы, находящиеся вне контроля корпораций, такие как Болонья, Кьери в Пьемонте, Пистойя, Прато и Милан. В этих двух типах центров производства хлопка купцы организовывали кустарное производство в сельских районах, например, на горных равнинах и в долинах Ломбардии, где достаточно водных ресурсов.

Однако в начале XIX века производство хлопка в Италии пришло в упадок из-за конкуренции со стороны наиболее передовых европейских отраслей промышленности. В результате такой промышленной адаптации 80 % всех хлопковых веретен, существовавших в Италии в 1860 г., были сосредоточены только в провинциях Милан и Комо.

Италия, поздно появившаяся на рынке, нуждалась в установлении контактов с более развитыми регионами Европы, такими как Франция, Бельгия и Англия, по определенным причинам. Во-первых, внутренний рынок Италии был слишком узок до объединения Королевства Италии в

1861 г. Во-вторых, предприниматели получили возможность использовать информацию о новейших технологиях, модных тенденциях и стратегиях управления через эти страны, в том числе путем приглашения иностранных экспертов в Италию. В-третьих, благодаря экспорту иностранные заказчики обеспечили финансовые ресурсы итальянским текстильным компаниям, в частности производящим шелк-сырец и шелковую пряжу. Индустриализация в Италии происходила главным образом в северной части страны, которая пользовалась различными торговыми контрактами с Европой, могла рассчитывать на давнюю производственную традицию, была богата водными ресурсами и практиковала выращивание тутовых деревьев и разведение тутового шелкопряда.

В городах, где было сконцентрировано производство, решив в долгосрочной перспективе технологические и экономические проблемы, некоторые предприниматели и их семьи взяли на себя значительную роль в применении новых технологий и в переходе на производство более дорогих тканей.

В Прато производитель текстильного оборудования Джован Баттиста Маццони (1789–1867) добился механизации обработки хлопка и шерсти, применив технологии из зарубежных стран, такие как чесание хлопка и прядение, к текстильным волокнам, производимым более широким кругом предприятий. После окончания Пизанского университета Маццони изучал машиностроение в Сорбонне в Париже и работал на некоторых текстильных фабриках, чтобы получить практический опыт. После своего возвращения в Прато в 1819 г., в конце 1820 г. он разработал некоторые машины для прядения хлопка и приспособил их для прядения шерсти между 1823 и 1824 гг.; он начал использовать гидравлическую энергию, а также участвовал в разработке других технологических аспектов текстильного производства, таких как крашение, выращивание и резка хлопка в механической мастерской Сант'Анна. В 1830-е гг. он спроектировал машину для бритья ткани, построил жаккардовый ткацкий станок и открыл литейный завод по производству комплектующих для своих машин. Его сыновья Эваристо и Родольфо работали на литейном заводе в качестве директоров [2].

В деревне и малых городах, где были основные место производства, в отношениях между предпринимателями и рабочими доминировал патернализм. Поэтому, хотя условия труда женщин и детей ухудшились, текстильщики в XVII–XVIII вв. в большинстве случаев протестов не организовывали. В Италии предпочтение отдавалось специальным решениям, обычно опосредованным патернализмом и местными соглашениями, а не государственными законами или какой-либо органической попыткой регулирования труда. Католицизм функционировал как фундаментальный элемент поддержки на местном уровне, основанный на

благотворительности и помощи, оказываемой внутри самой общины. Таким образом, еще в XIX в. в Италии не произошло формирования городского рабочего класса, а уровень заработной платы иногородних рабочих оставался низким.

Объединение Королевства Италии в 1861 г. предоставило прекрасную возможность для расширения рынков для центров текстильного производства, особенно в северных районах.

Очевидно, что в конце XIX в. шелковая промышленность пережила глубокие изменения как на техническом, так и на коммерческом уровне; в секторе прошел процесс механизации и увеличилось количество ткацких станков. Кроме того, предприниматели воспользовались возможностью закупать недорогой шелк-сырец из Азии. Однако такое замещение способствовало быстрому упадку выращивания шелковицы и шелководства с последующим отсутствием внутреннего производства.

Немаловажным фактором служило украшение текстиля. Одним из популярных способов декорирования служил печатный рисунок или набойка. Полученная ткань с таким рисунком получила название набивной. Технологию печати осуществляли вручную, впоследствии механизировано на печатных машинах [1; 3].

Искусство и техника набойки, считается, получили начало в Индии, где сошлось много факторов — культивирование хлопчатника, обилие разнообразных красителей. В Европе первые набивные ткани, по мнению исследователей, появились в Италии, т. к. имеется документальное подтверждение в «Трактате о живописи» (конец XIV в.) Ченнино Ченнини о способе окрашивания ткани «набивным трафаретом», где набивные ткани рекомендуются для шитья детской одежды и церковных аналоев. Также в трактате сообщается о набивке узоров по цветным фонам с дорисовкой деталей вручную кистью. Итальянские набойщики ткани входили в гильдии живописцев. В результате итальянские набойки отличаются характерной тонкой проработкой рисунка, более сложными композициями.

В Италии, которая в XVII в. продолжала оставаться страной с высокоразвитым шелковым ткачеством, производство набивных тканей значительно сократилось по сравнению с более ранним периодом. В литературе сведения о состоянии этой отрасли итальянского художественного ремесла почти отсутствуют, но до наших дней сохранилось довольно большое количество набоек, которые по материалу и стилю орнамента могут быть определены как итальянские.

Итальянская ткань отличается техникой ткачества, которая обеспечивает хорошие показатели носкости и устойчивости к стиранию. Полотно не просто порвать или растрепать отрезанный и необработанный край, что позволило исследуемому объекту сохраниться в течение почти трех веков. Большое внимание уделяется декорированию, где в качестве

украшения выступает лента-тесьма с кистями, которая тоже достаточно сильно загрязнена.

Таким образом, проведено исследование методов очистки от загрязнений текстильных объектов и изучение особенностей текстильного производства в Италии с целью разработать наиболее оптимальный план удаления загрязнений с полотна шторы XVIII в. с набивной печатью и подрисовкой печатного рисунка.

Литература

1. Арманд Т. Орнаментация ткани. Ч. 1. Орнамент, Ткань, Стиль и костюм, Композиция и техника. М.-Л.: ACADEMIA, 1931. 206 с.

2. Ермакова Н. В. Проблема удаления коллагенового клея с музейного текстиля // Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение. 2023. № 2 (6). С. 29–42.

3. Кумпан Е. В., Камалетдинова А. И. Анализ основных методов очистки при реставрации музейных полимерных материалов натурального происхождения // Вестник Казанского технологического университета. 2014. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-osnovnyh-metodov-ochistki-pri-restavratsii-muzeynyh-polimernyh-materialov-naturalnogo-proishozhdeniya> (дата обращения: 14.01.2024).

4. Патент № 2795768 С1 Российская Федерация, МПК G01N 1/34. Способ очистки археологического шерстяного и растительного текстиля, а также современной шерсти животных для изучения изотопного состава стронция методом масс-спектрометрии: № 2021134735: заявл. 27.11.2021: опубл. 11.05.2023 / Д. В. Киселева, М. В. Червяковская, Т. Г. Окунева [и др.]; заявитель Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт геологии и геохимии им. академика А. Н. Заварицкого Уральского отделения Российской академии наук.

5. Сафонов В. В., Третьякова А. Е., Бесчастнов Н. П., Дмитриева М. Б. Подготовка специалистов в области реставрации в искусстве текстиля // Дизайн и технологии. 2015. № 50 (92). С. 107–111.

6. Хребтова Ю. В. Опыт практического применения фермента альфа-амилазы в реставрации текстиля // Художественное наследие. Исследования. Реставрация. Хранение. 2022. № 4 (4). С. 44–48.

7. Caberti Luigi. Stampa dei tessuti. // Enciclopedia Italiana (1936). URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/stampa-dei-tessuti_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/stampa-dei-tessuti_(Enciclopedia-Italiana)/) (accessed: 20.01.2024).

8. Ota Yasuhiro L'industria tessile. Il Contributo italiano alla storia del Pensiero Tecnica (2013). URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/l-industria-tessile_\(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/l-industria-tessile_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica)/) (accessed: 20.01.2024).

Иллюстрации



Ил. 1 (слева), ил. 2 (справа). Фрагменты штор. Италия, XVIII в.

Сведения об авторах:

Краснова Анна Николаевна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), магистратура, 1 курс, кафедра реставрации и химической обработки материалов; annakrasnova430@gmail.com

Krasnova Anna N., Kosygin State University of Russia, Master's degree, 1st year, Department of Restoration and Chemical Processing of Materials; annakrasnova430@gmail.com

Третьякова Анна Евгеньевна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), доктор технических наук, доцент, профессор кафедры реставрации и химической обработки материалов; tretyakova-ae@rguk.ru

Tretyakova Anna E., Kosygin State University of Russia, Full Doctor (Sciences of Technology), Associate Professor, Professor of the Department of Restoration and Chemical Processing of Materials; tretyakova-ae@rguk.ru

**ВЫСТАВОЧНЫЙ ПРОЕКТ
ГИЛЬДИИ ТЕКСТИЛЬЩИКОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
«КОРЗИНА КАК ИСКУССТВО»
(22.04.22–19.06.22, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)**

В 2022 г. состоялся выставочный проект Гильдии Текстильщиков Санкт-Петербурга «Корзина как искусство» в рамках Международного фестиваля художественного текстиля. Целью проекта стало исследование корзиноплетения с древнейших времен и до наших дней, выявление точек соприкосновения с ткачеством, трансформация традиционных форм корзины в художественное произведение декоративно-прикладного искусства. В рамках проекта состоялся конкурс «Корзина как искусство», анализ результатов которого представлен в статье.

Ключевые слова: Гильдия Текстильщиков Санкт-Петербурга, творческое объединение, художественный текстиль, проект «Корзина как искусство», корзина, корзиноплетение, традиция, современность.

*N. V. Kuralesova,
Z. A. Lendenskaya-Bolshakova*

**EXHIBITION PROJECT “BASKET AS ART”
OF THE SAINT PETERSBURG TEXTILE ARTISTS GUILD
(22.04.22–19.06.22, SAINT PETERSBURG)**

In 2022, the “Basket as Art” exhibition project by the St. Petersburg Textile Artists Guild took place as part of the International Festival of Artistic Textiles. The aim of the project was to study basket weaving from the ancient times to the present day, to identify points of contact with weaving, the transformation of traditional basket shapes into a work of decorative and applied art. Within the framework of the project, the “Basket as Art” competition was held, the analysis of the results of which is presented in the article.

Keywords: St. Petersburg Textile Artists Guild, creative association, artistic textiles, “Basket as Art” project, basket weaving, tradition, modernity.

Выставка-конкурс «Корзина как искусство» Гильдии Текстильщиков Санкт-Петербурга состоялась в Санкт-Петербурге в 22.04.22–19.06.22. Она проходила в рамках I Международного фестиваля художественного текстиля «Созвездие» в Полуциркульном выставочном зале Конюшенного корпуса Центрального парка культуры и отдыха имени С. М. Кирова,

расположенного на Елагином острове Санкт-Петербурга. Основная идея фестивального проекта заключалась в показе крупных текстильных художественных школ России: Санкт-Петербурга, Москвы и Екатеринбурга. В выставке также приняли участие художники из других городов России и стран ближнего зарубежья.

Гильдия Текстильщиков Санкт-Петербурга — творческое объединение профессиональных художников. В состав группы входят выпускники различных творческих вузов, большинство из которых окончили кафедру художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица (бывшее Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной). Многие из художников Гильдии Текстильщиков являются членами Санкт-Петербургского союза художников.

Основной формой деятельности объединения на протяжении всего времени существования группы является создание выставочных проектов с их последующим воплощением, а также формирование творческой среды для общения и профессионального роста художников [1, с. 65].

«Корзина как искусство» — одна из многочисленных выставок Гильдии Текстильщиков. Творческое объединение на протяжении последних лет активно создает выставочные проекты с экспериментальной составляющей. Темой конкурса не случайно стало корзиноплетение — ручное ткачество и плетение корзин объединены общими техническими приемами.

Принцип, лежащий в основе плетения из любого волокна, удивительно стабилен; основной метод полотняного переплетения встречается по всему миру, воплощенный в тканях, корзинах [7, с. 248].

В истории человечества корзина появилась в далеком палеолите, или каменном веке, а сформировалась как ремесло приблизительно 12 тысяч лет назад. Предполагается, что корзиноплетение предшествовало гончарному делу и ткачеству. Корзина — универсальная емкость, одно из древнейших изобретений утилитарного характера, придуманное человеком для переноски и хранения всего необходимого ему в быту: продуктов, зерна, строительных материалов и многого другого. Удобное приспособление для ловли рыбы, мелких животных и птиц. Ее значимость настолько велика для жизнеобеспечения человека и общества в целом, начиная с древних времен вплоть до недавнего прошлого, что ее можно охарактеризовать как своеобразное орудие труда.

Корзины отличаются огромным разнообразием не только по переплетениям, размерам, но и по форме: круглые, квадратные, прямоугольные, конусообразные, чашеобразные, ассиметричные и т. п. Распространенные по всей планете, они имеют свои характерные черты (форма, материал, тип переплетения, орнамент) в зависимости от того или иного географического расположения по странам и континентам. Специалисты и исследователи различают корзины Африки и Азии, Европы и Австралии, Южной и Северной Америки.

Плетение корзин — это ремесло, история которого насчитывает тысячи лет, однако основные методы очистки, подготовки и плетения лозы мало изменились за это время [7, с. 258].

Необходимо пояснить, что существует определение для ремесла изготовления плетеных изделий — лозоплетение, а лозой (название происходит от виноградной лозы) называют любой природный материал растительного происхождения. При замачивании в воде лоза должна гнуться, а при высыхании в готовом изделии — хорошо держать заданную мастером форму. Человек с глубокой древности получал при рубке стволов деревьев и вырубке кустарников все необходимые материалы для плетения корзин — ветки, корни, кору. Корзины плели и плетут из различных видов растений: ивы и ротанга, бамбука, тростника, камыша и много другого.

Инструментарий для изготовления корзин не изменился со временем и довольно обширен: секач и ножи различной формы для срезания лозы; ножницы-секатор; клинья для разделения прутьев на части; щипцы для сгибания концов прутьев; шило; «трамбовка», железный прут для выравнивания лозы; «колотильник» для отстукивания рядов плетения; гобеленовая игла для сшивания.

В корзиноплетении постепенно и закономерно происходили значительные эволюционные изменения от утилитарно-бытовой формы к эстетической. Функциональные корзины с простым переплетением и грубой фактурой постепенно становились изящными, орнаментированными и со сложным переплетением. Эти заметные трансформации, как отмечают исследователи, начались еще в доисторический период (эпоха неолита и бронзы), когда орнамент переживает полный расцвет и имеет преимущественно геометрические формы.

Есть веские основания думать, что узорами покрывали тогда и стены глинобитных домов, каменных и деревянных погребальных сооружений, лодки, колесницы, одежду, ковры, циновки, наконец, собственное тело [6, с. 334].

Первобытный человек изначально одевался в шкуры и мех, а позже начал изготавливать ткань способом ткачества. Что появилось раньше — корзина или ткачество? Существует большая археологическая доказательная база находок, которая свидетельствует, что корзиноплетение было первично.

Подтверждением служит тесная связь между техниками переплетения в корзинах и ткачеством: полотняное, саржевое, атласное или репсовое переплетение. Все они встречаются и в корзинах, и в ткачестве в различных вариациях. Но есть и свои особенные переплетения, которые свойственны только корзинам и в ткачестве не встречаются.

Рассматривая вопрос формирования ткачества как производной от виття и плетения, О. В. Лысенко и С. В. Комарова отмечают: «на уровне внутреннего развития они (люди) создали множество вариантов, многие из которых приобрели устойчивые этнокультурные формы» [4, с. 9].

Также подтверждением возможной технологической и эстетической связи между корзинами и тканями может служить факт схожести структуры орнаментов на ранних корзинах и традиционном ткачестве.

Л. А. Кожевникова отмечает, характеризуя русское народное ткачество: «Сравнительно редко встречающиеся растительные и зооморфные мотивы, а также узоры с изображением человеческих фигур бывают сильно геометризированные, окружены геометрическими мотивами и превращены в орнамент, подчиненный строгим линейным ритмам» [3, с. 98–99].

Сохранность корзин в археологических находках различная в зависимости от климатических условий. Они лучше сохраняются в сырой почве торфяников или сухих песчаниках (ил. 1)

Переходной формой от корзин к тканям могут служить найденные археологами в болотистой местности (например, находки в Англии) плетеные маты (рогожи) из прутьев орешника, ветвей ольхи и ивы, которые относятся к доисторическому периоду. Они использовались для укрывания дорог для ходьбы и проезда в низинах.

Способ плетения не отличался от приемов ткача на вертикальном станке: горизонтальный прут огибал поочередно один вертикальный прут спереди, другой сзади и потом тесно прижимался к горизонтальному пруту. Следующий горизонтальный прут заплетался наоборот. Таким образом обеспечивалась прочность мата [7, с. 153].

От истории изготовления корзин в древности перейдем к нашему времени. Интерес художников к традиции корзиноплетения в современном мире значителен. Начиная с середины XX в. в мире активно развивается fiber art (волоконное искусство). В рамках этого движения художники, представляя свои оригинальные авторские работы, меняют представление людей о корзине, повествуя о способах и материалах, применяемых при ее изготовлении. Они творчески переосмысливают многовековой опыт корзиноплетения и начинают создавать уникальные художественные произведения современного декоративно-прикладного искусства.

Во многих странах мира формируются группы и ассоциации. Например, в Северной Америке в 1999 г. появилась National Basketry Organization (США) (далее — NBO). В нее входят мастера по плетению корзин, художники, педагоги, коллекционеры, галеристы, студенты, ученые, кураторы, школы ремесел и искусств, а также музеи. Ассоциация организует выставки, проводит конференции, публикует специальную литературу [9].

В истории общемирового движения есть несколько выдающихся имен. Художники Мэри Батчер, Эд Россбах и Джоан Сигал Брандфорд внесли огромный вклад в развитие искусства современного корзиноплетения.

Изготовление корзин не только доиндустриальная техника, уходящая корнями в прошлое и встречающаяся во всех регионах мира; но также корзиноплетение являлось в свое время важным двигателем промышленной революции, когда производство корзин росло в геометрической прогрессии. Сегодня новые материалы (особенно металлы и пластмассы), новое экологическое сознание и, что немаловажно, усилия по регистрации и

сохранению сложных методов, которые находятся под угрозой исчезновения, побудили производителей корзин учиться друг у друга и экспериментировать в беспрецедентной степени [10].

В 1993 г. работа Джоан Сигал Брандфорд входит в каталог выставки «Корзины: переосмысление объема и смысла», проходившей в Художественной галерее Гавайского университета. Она смело и уверенно заявляет о своей творческой позиции: «Меня беспокоят: баланс, открытость, целостность, свет, пространство, гравитация. Я работаю над продолжением и расширением традиций корзины. Я не копирую старые корзины, не использую традиционные техники и материалы; скорее, я исследую эту форму, эту идею и продвигаю ее, насколько могу. Нет ни одного аспекта традиции, который мне не интересен; моя работа основана на силе, чуткости, разнообразии и щедрости мастеров-изготовителей корзин всех времен, включая наше время» [8].

Современные художники NBO активно работают в направлении художественного развития корзиноплетения. Они осваивают традиционные и новые материалы: иглы сосны, различные виды проволоки, металлическую сетку, бересту и иву, морские водоросли и многое другое. Придают своим произведениям оригинальные неповторимые формы и создают образ с философскими концептами-размышлениями, зачастую направленными на решение сложных проблем в мире и жизни человека. Особенно художникам нравится создавать свободные скульптурные формы, выходящие на уровень арт-объектов.

Д. Хамманд, работая с традиционными материалами, отмечает: «Большой плюс свободного плетения заключается в том, что оно позволяет продемонстрировать красоту ивового лозы, ее струящиеся, извилистые и скругленные формы. Каждый прут может выглядеть как часть непрерывной линии, текущей сквозь форму и вокруг нее, создавая кружево поверхности и передавая ощущение напряжения, расслабления или динамичного движения» [5, с. 83].

Уместно привести к вышесказанному цитаты некоторых художников международной ассоциации National Basketry Organization:

«Как ремесленник, я чувствую большую ответственность за то, чтобы думать о своих материалах и о том, что мой творческий процесс оставит после себя. Сейчас я собираю водоросли, в частности камнеломку, для изготовления сосудов. Я открыл для себя удивительные преимущества, которые дает этот природный ресурс» (Жаннет Ландертсе).

«Ткачество так же часто присутствует в моей работе, потому что я всегда ищу связи и совпадения в идеях. Итак, корзины — это сосуды, которые вмещают и раскрывают все это сразу» (Вирджиния Фишер).

«Но для меня самая сильная притягательность корзин заключается в том, что они кажутся такими глубоко человеческими. На мой взгляд, первая корзина представляла собой две руки, сцепленные вместе, с переплетенными пальцами» (Лоис Рассел) [9].

Гильдия Текстильщиков Санкт-Петербурга представила свой проект, связанный с искусством современного корзиноплетения, весной 2022 г. в рамках собственного мероприятия — I Международного фестиваля художественного текстиля «Созвездие», проходящего ежегодно в выставочных залах Конюшенного корпуса ЦПКиО им. С. М. Кирова, Санкт-Петербург (ил. 2).

Идея возникла после изучения творческого опыта международного движения Contemporary Basketry («Современное корзиноплетение») и истории объемного плетения в России. Стало ясно, что, несмотря на достаточно устойчивые традиции корзиноплетения, корзина в России остается утилитарным предметом, изготавливается практически только из ивовой и бумажной лозы отдельными ремесленниками, далекими от современных художественных процессов. Поэтому было принято решение предложить современным художникам попробовать свои силы в корзиноплетении.

Группа опубликовала релиз выставки-конкурса на различных интернет-ресурсах, предложив художникам поэкспериментировать со своими навыками ручного ткачества, вязания и плетения, создать объемный объект в виде корзины. Предлагалось использовать в творческой работе волоконные и растительные материалы, включая бумагу и войлок, также было возможно частичное совмещение с другими материалами с применением на практике различных методов плетения или вязания.

Формат выставки-конкурса был выбран для того, чтобы не только мотивировать, но и в какой-то степени поощрить художников.

Основными целями конкурса по Положению стали:

- развитие творческого потенциала художников;
- создание среды творческого общения;
- помощь в раскрытии духовного, интеллектуального и культурного потенциала художников посредством декоративно-прикладного искусства;
- формирование эстетических качеств личности через творческое самовыражение, формирование способностей и навыков в художественной деятельности.

Были отобраны 29 отдельных произведений и серий 26 художников для участия в проекте.

Рассмотрим некоторые из них в контексте актуальности и соответствия аспектам течения «Современное корзиноплетение».

Грамотой за лучший эксперимент в работе отмечена Татьяна Власова (Санкт-Петербург) с работой из серии «Противоречивость» (50 x 30 x 30 см, полиэтилен, проволока, вязание крючком, плетение, 2022). Экспериментальной является необычная форма самого объекта — спираль Фибоначчи, в которую закручивается плетеное в разных техниках полотно. Использование, помимо традиционного корзинного плетения, техники вязания крючком делает объект еще интереснее.

Наталья Галумова (Санкт-Петербург) стала лауреатом конкурса. Она выполнила серию под названием «Бутон Ириса» (шерсть, проволока, бисер,

техника приближена к спиральной беговой вязке, 2022). Серия работ состоит из пяти небольших корзин (самая большая 27 см высотой) в самой распространенной в плетении корзин технике — спиральной беговой вязке. В авторской серии художник создает причудливый образ цветка-корзины с висящими на краях прозрачными стеклянными бусинами, словно роса на лепестках.

Наталья Дромова (Санкт-Петербург) создала работы «Дуплет» (100 x 20 x 20 см, сизаль, джут, медная и стальная проволоки, ручное ткачество, 2021) и «Восемь» — тройной объект в форме корзины (45 x 25 x 20 см, сизаль, джут, медная и стальная проволоки, ручное ткачество, 2021). Эти произведения получили грамоту за традиционную форму. Обе работы выполнены в форме корзин: усеченного конуса и цилиндра, но при этом художник создает авторскую оригинальную модификацию.

Работы трех авторов разделили между собой второе место конкурса.

Светлана Андрюнина (Санкт-Петербург), триптих «Кубы» (50 x 50 x 50 см каждая; ткачество, плетение, лен, х. б., вискоза, бумага, 2022). В работе художника прослеживается идея движения и переплетения нитей с применением ткацких приемов. Текстильные фактуры органично перемещаются по граням трех одинаковых кубов.

Светлана Изгиева (Санкт-Петербург) также получила второе место на конкурсе, создав масштабное произведение «Быстрый поток» (100 x 100 x 100 см, плетение, тесьма, металлическая сетка, 2022). Монументальный яркий объект, закрученный в спиралевидную форму, выполнен из промышленной сетки-рабицы и переплетен лентами швейной тесьмы. «Быстрый поток» напоминает энергичный водоворот. В форме объекта и оттенках ярких лент считывается прямая отсылка к искусству африканских мастеров корзиноплетения.

Наталия Цветкова (Санкт-Петербург) также заняла второе место на конкурсе с объектом «Первозданный цветок» (150 x 50 x 50 см, металл, металлическая сетка, сварка, плетение, 2021). Художник исследует в своих авторских произведениях направление текстильного арт-объекта, очень близкое современному корзиноплетению и во многом пересекающегося с ним. Ее «Первозданный цветок» статичен и в то же время наполнен движением. Объект является полноценной скульптурной формой, монументальным произведением современного искусства.

Грамоту за креативное решение получила Наталья Евсеева (Воронеж) с серией объектов «Клубок», «Точка» и «Унесенные» (48 x 50 см, 115 x 92 см, 75 x 55 см, 60 x 60 см, картон, проволока, ПВА, 2021) (ил. 3). Это совершенно абстрактные произведения, но существующие в русле общемирового течения современного корзиноплетения. Примечательна форма объектов, напоминающая природную — камни, скопления мхов. Хаотичное и причудливое переплетение картонных лент, периодически вырывающихся за пределы объекта и создающих новые формы.

Вера Занегина (Москва) — лауреат конкурса с работой «Воронье гнездо» (100 x 60 см, каркас — металл, береза, ива, травы, 2022). Название объекта отсылает к той форме, которая, возможно, и послужила первобытным людям образцом для самых первых корзин — птичье гнездо. Основной материал — ветки деревьев и травы.

Елена Куролесова (Смоленск) стала одним из лауреатов конкурса и представила инсталляцию «Пирамида» (50 x 50 см, вместе 5 элементов высотой 90 см, природные материалы, нити, ткань, плетение, 2022). Выполненные в традиционных техниках плетения из природных материалов (трава) пять корзин кубической формы разного размера были доминантно выстроены в экспозиционном пространстве в форме пирамиды. Такой способ экспонирования придал инсталляции статус оригинального выставочного объекта.

Гран-при конкурса получила Мария Ермолаева (Санкт-Петербург) с серией из трех корзин «Время собирать» (35 x 35 см, 35 x 40 см, 40 x 40 см, пластик, макраме, 2022). Глубокая и многогранная композиция состоит из трех черных объектов, формой напоминающих луковичное навершие храма или защитный шлем воина. Автор пишет о своей работе: «Коллекция объектов “Время собирать” — мой диалог с материалом, где каждый узел — буква, ряды — слова и фразы, паузы, спадающие нити — размышление о прошлом, настоящем и будущем. В поиске идеи я играла со словом “корзина”. Перебирая слова и их значения, я собрала смысловую цепочку: корзина — собирать, сбор, собор (место для сбора), купола» (концепт автора к работе).

Все участники выставки-конкурса представили на суд жюри и зрителя полноценные и разнообразные художественные произведения. Мы считаем, что эксперимент «Корзина как искусство» полностью удался. Художники использовали концепцию плетения корзин очень индивидуально и творчески, полностью опровергнув стереотипное представление о корзине как о бытовом предмете, далеком от искусства.

Делая выводы и определяя дальнейшие пути развития текстиля и декоративно-прикладного искусства в целом, хочется отметить, что традиции и современность идут рука об руку в искусстве новейшего корзиноплетения.

Корзина в стадии своего зарождения и в современной своей версии имеет тесную связь с искусством ручного ткачества, с одной стороны, и с более общим направлением fiber art (волоконное искусство).

Выполненные профессиональными художниками авторские корзины выходят за рамки утилитарной функции и становятся объектами современного искусства.

Литература

1. Коды. Истории в текстиле. Материалы Всерос. научно-практич. конференции с международ. участием: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»; науч. ред. и сост. Н. Н. Цветкова. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. 162 с.

2. Малинова Р., Малина Я. Прыжок в прошлое. М.: Мысль, 1988. 271 с.

3. Основы художественного ремесла // под ред. В. А. Борадулина и О. В. Танкус. М.: Просвещение, 1978. 255 с.
4. Ткань, ритуал, человек // сост. О. В. Лысенко, С. В. Комарова. СПб.: Астур, 1992. 24 с.
5. Хамманд Д. Плетение корзины и скульптуры из лозы / пер. с англ. Л. Степанова. М.: АСТ, 2015. 96 с.
6. Художественная культура первобытного общества / сост. И. А. Химик. СПб.: Славия, 1994. 415 с.
7. Энциклопедия изящных, декоративных и прикладных искусств / пер. с англ. О. М. Черняк. М.: АСТ: Астрель, 2009. 301 с.
8. Hickman P. Baskets: Redefining Volume and Meaning. University of Hawaii, 1993. 84 p.
9. National Basketry Organization. URL: <https://nationalbasketry.org/> (accessed: 11.02.2024).
10. Rossbach E. The Basketmaker's art: Contemporary Baskets and Their Makers. Asheville, N. C.: LarkBooks, 1986. URL: <https://archive.org/details/basketmakersartc0000unse/page/n7/mode/2up> (accessed: 09.02.2024).

Иллюстрации



Ил. 1. Корзина. Новое царство, Египет, ок. 1295–1070 гг. до н. э., Метрополитен-музей



Ил. 2. Фрагмент экспозиции выставки-конкурса Гильдии Текстильщиков «Корзина как искусство». Полуциркульный зал Конюшенного корпуса Елагиноостровского дворца-музея Санкт-Петербурга, 2022 г.



Ил. 3. Наталья Евсеева (Воронеж). Серия объектов «Клубок», «Точка» и «Унесенные» (48 x 50 см, 115 x 92 см, 75 x 55 см, 60 x 60 см, картон, проволока, ПВА, 2021), фрагмент

Сведения об авторах:

Куралесова Наталья Владимировна, художник, искусствовед, сопредседатель Гильдии Текстильщиков Санкт-Петербурга; natasha-color@mail.ru

Kuralesova Natalia V., Artist, Art Critic, Cochairman of the Saint Petersburg Textile Artists Guild; natasha-color@mail.ru

Ленденская-Большакова Зоя Аркадьевна, художник, сопредседатель Гильдии Текстильщиков Санкт-Петербурга; zoya-art@mail.ru

Lendenskaya-Bolshakova Zoya A., Artist, Cochairman of the Saint Petersburg Textile Artists Guild; zoya-art@mail.ru

ИСТОРИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ ПЕЧАТНЫХ ТКАНЕЙ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ

В статье рассматривается история создания коллекции тканей Manor совместно с российским производителем Vestale Impression в 2023 г. В качестве темы для вдохновения был выбран русский интерьер городского дома XIX в. Первый этап разработки коллекции включал изучение и составление альбомов прототипов для будущего чарта коллекции. Далее из этих прототипов тканей из музейных собраний был собран чарт для каждого подраздела коллекции. По итогам группа дизайнеров разработала узоры и цветовые решения. Осенью 2023 г. эта коллекция была запущена в продажу. Статья посвящена опыту работы менеджеров и дизайнеров с музейным куратором, который выступал в данном проекте в роли концепт-дизайнера.

Ключевые слова: Vestale Impression, Manor, городской особняк, ткани, сублимационная печать, дизайн.

T. N. Lekhovich

HISTORICAL HERITAGE IN MODERN DESIGN OF PRINTED FABRICS: EXPERIENCE OF THE FABRIC COLLECTION CREATING

The article is focused on the story of the creation of the Manor fabric collection in collaboration with the Russian manufacturer Vestale Impression. The Russian interior of the 19th century town house was chosen as a source for inspiration. The first stage of the collection development included studying and compiling prototype albums for the future collection chart. Next, a chart was compiled for each subsection of the collection using prototype fabrics from the museum collections. A group of designers developed patterns and a color scheme. This collection went on sale in fall, 2023. The article reviews experience of managers and designers working with a museum curator, who acted in this project as a concept designer.

Keywords: Vestale Impression, Manor, city mansion, fabrics, sublimation printing, design.

На протяжении последнего времени все больше российских компаний-производителей тканей переходит не только на самое современное оборудование, но и задумывается о создании с нуля своих оригинальных коллекций. Рынок тканей для интерьеров в настоящее время все больше тяготеет к сдержанным, минималистичным тканям, часто однотонным, с разнообразными декоративными фактурами. На этом рынке не так просто

найти место для коллекций с фигуративными узорами. С другой стороны, существует запрос на качественные хорошо нарисованные и скомпонованные узоры, такие же красивые, как на старинных тканях из музейных коллекций.

Путь к такой коллекции может лежать через буквальное повторение старинных образцов, сохранившихся в архивах, к подобному решению нередко прибегают все производители мира. Самые известные, такие как The William Morris Society, сами владеют коллекциями старинных тканей и рисунков и распоряжаются авторскими правами на них. Буквальное повторение узоров более чем столетней давности имеет свою устойчивую нишу на рынке изысканных декоративных тканей. И если ткани студии Уильяма Морриса или компании Либерти, созданные в конце XIX в., настолько универсальны с точки зрения композиции, что без существенных изменений вписываются в современный интерьер, то большинство старинных узоров все же нуждаются в переосмыслении и адаптации.

Российская компания Vestale Impression [5] сама разрабатывает узоры для своих печатных тканей и сама же их выпускает в технике сублимированной печати. В 2023 г. компания приняла решение разработать коллекцию тканей Manor, предназначенную для убранства городского интерьера. Новая коллекция печатных тканей задумывалась для декора современного городского дома, поэтому она названа Manor (англ. — «домовладение», «поместье»). Производители решили создать комплексную коллекцию, сформированную в виде тематических блоков, в каждый из которых входит полный комплект тканей, удовлетворяющий все нужды в текстильном декоре интерьера. Таким образом, выбирая ткань из коллекции «Манор», дизайнер и заказчики сразу же получают сопутствующие ей узоры, компаньоны, что избавит их от необходимости искать дополнительные материалы в других местах.

Для разработки коллекции была собрана временная команда, состоявшая из руководителей производством, группы дизайнеров под руководством Анастасии Носовой и концепт-дизайнера — искусствоведа, музейного куратора Татьяны Лехович. В процессе обсуждений и совещаний было решено, что концепт-дизайнер в качестве главной вдохновляющей идеи использует интерьеры русского городского особняка XIX в. По итогам предварительного исследования сохранившихся изображений русских интерьеров особняков XIX в. — акварелей, масляной живописи, фотографии, архитектурных проектов — были выделены наиболее заметные черты, стилистические признаки интерьерного декора русского городского дома. В буквальном смысле концепт-дизайнер «шел за материалом», в итоге сложились четыре основных темы, которые в нашем сознании вызывают ассоциации со старинными городскими интерьерами. Разумеется, эти ассоциации не могли быть использованы буквально, в лоб, что приводит обычно к раздражающей и неубедительной бутафории. Дизайнеры использовали подобранные исторические материалы как основу для современных узоров, предназначенных для помещений XXI в. Их

продолжили разрабатывать подробнее и со всеми тремя разновидностями раппортов.

В коллекции сформировались четыре блока, которые получили условные названия «Архитектурный пейзаж» (ил. 1), «Игра в историю» (ил. 2), «Кружево» и «Фарфоровый сервиз» (ил. 3). Все они связаны с узнаваемыми чертами интерьеров XIX в. — архитектурным проектированием и органическим интегрированием построек в окружающий пейзаж; историзм как переосмысление исторических стилей в категориях XIX в.; обилие фарфора с росписью в интерьере, влияние фарфорового экспорта с Востока на узоры печатных тканей; изобретение машины для производства машинного кружева в первой половине XIX в. и как следствие — широкое распространение кружевных драпировок в интерьерах вплоть до настоящего времени. Весь исторический материал из собрания Эрмитажа и многих других европейских музеев был скомпонован по темам, что дало дизайнерам возможность вместо поисков и изучения огромного объема информации заняться непосредственно рисованием узоров.

Перед началом проектирования и рисования узоров тканей концепт-дизайнер разработал подборки материалов по каждой теме, которые помогли бы дизайнерам увидеть тему, вычленив в ее рамках узнаваемые элементы и далее рисовать свой собственный проект. Так, в рамках темы «Архитектурный пейзаж» дизайнеры вдохновлялись архитектурными проектами для оформления интерьеров русских архитекторов, пейзажами с архитектурными видами русских городов и усадеб. В итоге, в основу раппорта «архитектурной ткани» легли виды усадьбы на холме в Парголово — две акварели авторства Джакомо Кваренги 1780–90-х гг. Авторы рисунка для ткани, искренне восхищаясь тканями мануфактуры Оберкампа в Жуи XVIII в., все же хотели отойти от буквального повторения композиционной схемы «подвешенных» композиций тканей Жуи и искали собственную композиционную схему, которая сделает ткани созвучными интерьеру и мебели XXI в.

Тема «Игра в историю» позволила дизайнерам проекта переосмыслить интерес к историзму, сохранявшийся в прикладном искусстве на протяжении всего XIX и первой половине XX в. Изучение, собирание и копирование старинных тканей в XIX в. привело к появлению европейских и американских школ дизайна, программа подготовки художников в которых предполагала изучение наследия как базы будущих поисков в области прикладного искусства. До сих пор все крупные школы придерживаются именно этого подхода «от старого — к новому». Безусловная красота старинных узоров, отшлифованных на протяжении столетий, продолжает привлекать современного человека. Однако буквальное повторение раппортов, цветовых решений старинных тканей, на фоне современной жизни приводит в лучшем случае эффекту чужеродности, чего-то старомодного, появившегося из пыльного сундука. Многие современные бренды работают над адаптацией узоров старинных тканей к современному интерьеру или

одежде. В коллекции «Манор» использован прием французских тканей второй половины XVIII в. — с пасторальными сценами в «подвешенных» медальонах. Это декоративный прием не слишком «заезжен» в современных решениях, он создает ощущение легкости и изящества.

«Кружево» — тема, появившаяся под влиянием широкого распространения в интерьерах середины — второй половины XIX в. машинного кружева. В начале 1840-х гг. в Северной Франции и Англии заработали мануфактуры, выпускающие кружевное полотно для декора окон. В России такие занавесы называли кисейными, и их можно видеть буквально во всех модных интерьерах того времени. Фактура и узоры кружева, не только машинного, но и шитого или плетеного вручную, прекрасно укладывается в дизайн современных тканей для интерьеров, он позволяет создавать богатые и одновременно сдержанные декоры, так востребованные сегодня.

Идея темы «Фарфоровый сервиз», казалось бы, напрямую не относится к текстильному декору. Однако, если рассматривать интерьеры домов и поместий XIX в., можно увидеть огромное количество фарфоровой и керамической посуды, восточного и европейского производства, часто монохромной, которая становилась самостоятельным элементом декора помещений. Здесь тема узора делает замкнутый круг — начиная с XVII в., когда в Европу приходил экспорт из стран Дальнего Востока, в керамике появился стиль росписи, который называли «ситцевым». В буквальном смысле керамисты переносили узоры с восточных тканей на поверхности керамических изделий. Эта идея показалась команде дизайнеров очень перспективной с точки зрения разработки коллекции. Они изучили группу европейских и японских тканей XIX в., геометрию из узоров и далее создали свои интерпретации.

Использование исторического наследия при создании современных коллекций тканей, как показал этот опыт, может быть увлекательным и продуктивным делом. Всем дизайнерам и производителям нового очевидно, причем абсолютно: ничто новое не появляется на пустом месте, за всеми новшествами стоит сначала традиция и опыт, затем эргономика, выработанная веками, далее — одаренность дизайнера и понимание запроса от рынка в данный момент времени. У нас уже есть многолетний опыт, полученный предыдущими поколениями, создания чего-то абсолютно нового, разрушения до основания и отрицание традиции. Все это приводило к обновлению технологий и подходов, но на каждом витке возвращало общество к переосмыслению своего наследия, иначе зачем мы его так ценим, храним и изучаем? Это всегда придает людям уверенность в своем будущем, особенно в беспокойные времена.

Уникальность коллекции Manor состоит в универсальности и завершенности каждого блока, в которые входят все необходимые ткани для

создания полного декора интерьера, причем в разных вариациях. Внутри коллекции каждая тема представлена в трех цветовых гаммах, условно теплой, холодной и нейтральной, однако они продуманы таким образом, что ткани из разных цветовых блоков можно смешивать друг с другом и получать свои собственные вариации цветовых решений. Это напоминает коробку с набором красок для живописи, где каждый может смешать свою цветовую гамму. Сами узоры имеют исторические корни, вызывая ассоциации с прототипами из музейных коллекций. Но не являются их буквальной копией.

Кроме цветового решения, каждый раздел коллекции составлен из нескольких типов узоров: крупный раппорт, средний, мелкий и ткань с узором-фактурой. У дизайнера интерьера, просто покупателя, сразу в распоряжении есть полный набор подходящих друг другу по узору и цвету тканей, из которых можно составлять любые варианты интерьерного декора — оконные занавесы, обивку мебели, покрывала и подушки, и даже затяжку стен.

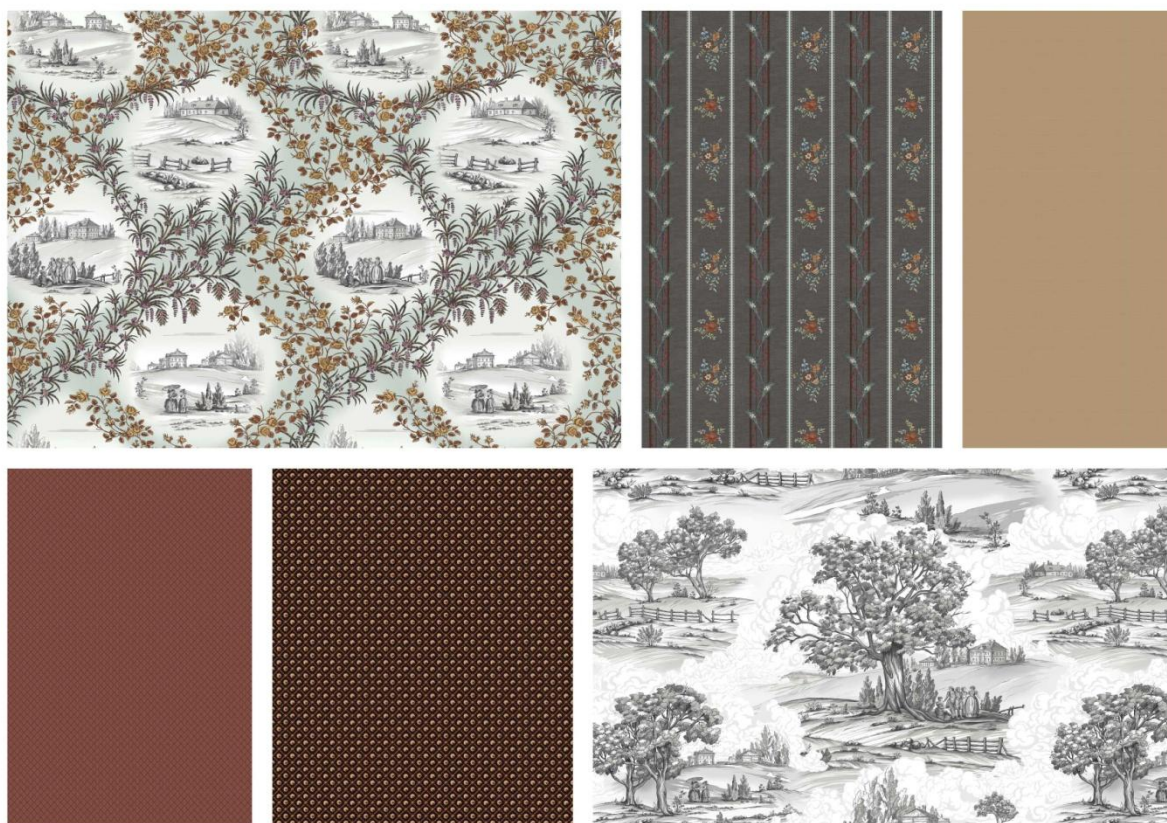
В процессе рисования коллекции команда художников тесно работала с производителем — Vestale Impression. В процессе создания узоров их печатали на различных тканях, с разными переплетениями и плотностью, что нередко приводило к изменениям в рисунке и цвете. Новаторство производства заключается в том, что заказчик не выбирает из уже готовых напечатанных тканей, а может сам составить задание производителю, выбрав тип ткани, на которую будет наноситься печать, а также необходимые ему узоры коллекции и метраж. Это приводит к большей гибкости для заказчика, а производитель не рискует вложением больших средств в выпуск партий тканей, которые потом могут залежаться на складе.

Коллекция Manor — это современные вариации наследия европейских и восточных ткачей, переосмысленное в контексте запросов людей XXI в., и своего рода производственный эксперимент, который ведет к большей индивидуальности и гибкости подхода.

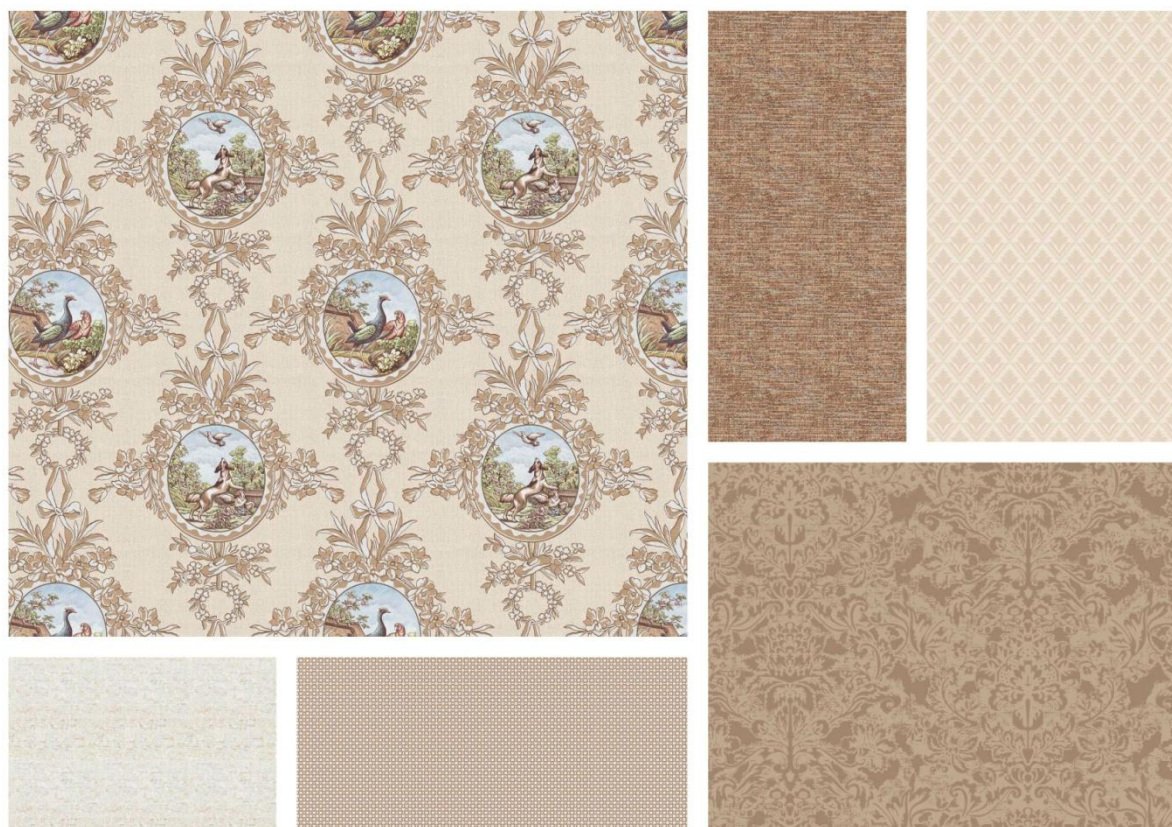
Литература

1. Соболев Н. Н. Очерки по истории украшения тканей. М.-Л., 1934. 430 с.
2. CIETA — Международный центр изучения старинных тканей: официальный сайт. URL: <https://cieta.fr/history-of-the-cieta/> (дата обращения: 02.02.2024).
3. Peck A. *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500–1800*. New Haven, 2013. 360 p.
4. Pur A. *Toiles de Jouy*. Rennes, 2015. 280 p.
5. Vestale Impression: официальный сайт. URL: <https://vestale.ru> (дата обращения: 02.02.2024).

Иллюстрации



Ил. 1. Vestale Impression. Коллекция Manor, 2023. «Архитектурный пейзаж»



Ил. 2. Vestale Impression. Коллекция Manor, 2023. «Игра в историю»



Ил. 3. Vestale Impression. Коллекция Manor, 2023. «Фарфоровый сервиз»

Сведения об авторе:

Лехович Татьяна Николаевна, Государственный Эрмитаж, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Отдела западноевропейского прикладного искусства; lekhovich@hermitage.ru

Lekhovich Tatiana N., State Hermitage Museum, PhD (History of Arts), Curator of Textiles of the Department of Western European Applied Arts; lekhovich@hermitage.ru

Е. Ю. Манерова

**БОЛЕЗНЬ «СТАНКОВИЗМА»
В СОВЕТСКИХ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИХ КОВРАХ
1930–1950 ГОДОВ**

Статья построена на описательном анализе возникновения и проблем в рисунках советских сюжетно-тематических ковров периода 1930–1950 гг. Актуальность темы исследования определяется необходимостью изучения и описания сохранившихся образцов коврового искусства в период организации артельного промысла в СССР начала XX в. Целью исследования является определение художественных особенностей сюжетных ковров как одного из видов советского декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: станковизм, сюжет, ковер-портрет, ворсовое ткачество.

Е. Yu. Manerova

**THE DISEASE OF “STANKOVISM”
IN THE SOVIET THEMED CARPETS OF 1930–1950**

The article is based on a descriptive analysis of the emergence and problems in the designs of Soviet themed carpets of 1930–1950. The relevance of the research topic is determined by the need to study and describe preserved examples of carpet art during the period of the organization of artisanal craft in the USSR at the beginning of the 20th century. The purpose of the study is to determine the artistic features of story carpets as one of the types of the Soviet decorative and applied art.

Keywords: stankovism, theme, portrait carpet, pile weaving.

Период становления советского искусства после Великой Октябрьской революции отмечен разнообразными поисками тем и форм художественного языка во всех видах изобразительных искусств. Особенно сложным и тернистым был поиск идеалов содержательности и изобразительности в декоративно-прикладном искусстве, в ковроткачестве особенно.

Достаточно естественными сегодня воспринимаются гобелены, созданные в эпоху Возрождения, когда тканое полотно и ковер приблизились по своим идейным и художественным особенностям к монументальной живописи, многие французские гобелены прошлых веков копируют живописные полотна, передают иллюзию пространства в различных мифологических сценах на фоне пейзажа, воспроизводят архитектурные детали, объемность скульптуры и даже эмитируют пышную багетную раму.

Плоское тонкое (шпалерное) ткачество определило вектор развития советского тематического монументального гобелена как вида монументально-декоративного искусства.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла новую страницу в истории русского народного искусства. Коммунистическая партия и Советское правительство, уделяя огромное внимание культурным преобразованиям в стране, уже с первых лет Советской власти проявили большую заботу о развитии художественных ремесел, в том числе и народного ковроделия [7, с. 55].

Совсем иначе воспринимается внедрение станкового объемно-пространственного сюжетного рисования в ковроткачество. Почему же советские сюжетные ковры стали так похожи на живописные произведения? Нет ли здесь простого недоразумения? Болезнь «станковизма» в советском ковроделии имеет свою историю.

Ориентируясь на станковую живопись, сюжетные ковры ничего положительного от нее не унаследовали, а вот «недуги» современной живописи они восприняли. Дело в том, что сюжет в ней понимался искаженно, односторонне. Многие годы в отечественном искусстве сюжет считался синонимом идеи. Поэтому живописцев и скульпторов часто удовлетворял сюжет, хотя и взятый из самой гущи политической и общественной жизни нашей страны, но не пережитый ими глубоко. Актуальность сюжета они считали залогом значительности и художественности их будущих произведений [3, с. 21]. Ошибки в понимании сюжета, забвение его специфики в прикладном искусстве не были случайными. Они вытекали из той «украшательской» концепции, которая господствовала в советском искусстве в годы культа личности Сталина. Идеи авангардного искусства, к сожалению, не нашли своего воплощения в ковровом искусстве в период с 30-х до 50-х гг. XX в. Эти темы и способы минималистского и геометрического изображения вошли в ковровые рисунки уже позже — в 1960-е гг.

Веками существующие орнаментальные национальные традиции в коврах, особенно восточных республик, сохранялись, но во многом не совсем устраивали новое революционно настроенное общество. Творческие поиски мастеров и в дальнейшем художников, работающих в направлении ковроткачества в начале становления советского государства, были очень смелыми, но не всегда удачными.

Первыми экспериментами с «новым» типом ковра можно назвать ковры-портреты, которые первыми появились в туркменском ковроткачестве. Туркменский ковер имеет многовековую историю, он всегда был орнаментальным. Первые подобные ковры появились в начале 1920-х гг. Сам факт рождения такого ковра был стихийным и неожиданным, но он породил целую эпоху ковроделия.

В 1925 г. был выткан первый ковер-портрет. Ткачиха мастерица Шарапова в порыве революционного новаторства решила вы ткать портрет В. И. Ленина, соединив традиционную схему туркменского ковра с широкой каймой и портретное изображение вождя с вырезки из газеты. Черно-белый портрет Владимира Ильича был выполнен в стилизованной или, правильнее сказать, в ковровой манере, так как не стремление к стилизации, а знакомая ковровщице техника ковра подсказывала такое решение.

Два года спустя неизвестной марыйской ковровщицей был выткан ковер, с левой стороны которого, в кайму, мастерица включила надпись «Долой калым!» и небольшое изображение Владимира Ильича Ленина. За этими двумя коврами последовали другие, созданные в разных частях страны независимо друг от друга. Не было и речи о каких бы то ни было заказах — все изделия создавались по велению сердца; в образ Ильича, вытканый на ковре, туркменская женщина вкладывала чувства огромной любви к Ленину, к партии, к Советской власти, раскрепостившей ее, сделавшей равноправной с мужчиной.

Таким образом, новая форма туркменского ковра возникла на основе изменившегося содержания жизни, требовавшего и новых форм для своего воплощения. Несмотря на наивность и примитивность изображения, эти первые ковры-портреты были цельнее по своей форме, чем многие последующие: общий ковровый характер решения придавал им стилистическое единство. Ковровщицы для портрета, как правило, предпочитали использовать графические, а не живописные изображения Ильича. Плоскостной характер, встречающийся в графических решениях, облегчал задачу перевода изображения на язык ковровой формы. Несмотря на наивность изображения в этих коврах были и свои достоинства: четкость и лаконичность художественного языка, что свойственно коврам Туркмении вообще [2, с. 9].

В подавляющем большинстве ковров-панно и ковров-портретов центральная часть кажется вставленной в ковровую рамку. Механический характер такого соединения является результатом эклектического сочетания ковровой формы, средствами которой выполняется орнаментальная кайма, и попытки имитация живописи — в лучшем случае монументальной, в худшем — станковой.

Отмечая достоинства и значение первых ковров-портретов, следует подчеркнуть, что наивно-примитивный характер изображения мог нравиться лишь на первом этапе. В дальнейшем недостаточно было одного мастерства ковровщицы. Помощь художника была необходима. Только в творческом содружестве с художниками мастерицы могли совершенствовать сюжетно-тематические ковры.

Первый опыт такого содружества относится к 1935 г. С ковра-портрета Владимира Ильича Ленина, созданного ковровщицей Амансолтан Нуралиевой по картону, выполненному ее мужем, первым туркменским

художником-профессионалом Бяшимом Нурали, начинается новый этап в развитии туркменского сюжетного ковра. Инициативу подхватили. Теперь уже не отдельные ковровщицы, а целые коллективы стали работать над такими коврами [2, с. 9]. Подобный ковер-портрет представлен на ил. 1.

В 1930-е гг. в Ашхабаде организуется ковровый союз с экспериментальной мастерской, в работе которой стали принимать участие художники. Здесь начинают изготавливать ковры-портреты, предпринимают первые попытки создания сюжетного ковра-панно. В этой области не существовало традиций, на которые можно было бы опереться, и художники, работавшие над коврами, стали механически использовать приемы и манеру станковой живописи. Многие портреты мало чем отличались от раскрашенной фотографии обрамленной ковровой рамкой, ставшей на целые десятилетия традиционной и совершенно никак не увязанной с изображением. Делались эти панно-ковры для музеев братских республик, учреждений, для выставок, демонстрирующих мастерство туркменских ковровщиц. Мастерство действительно удивляло, хотя в этом нет ничего удивительного. Уж если туркменка сама ткала сложнейшей рисунки, создавая стройный художественный образ и богато звучащую симфонию красок и цвета, то делать ковры по строгим расчетам узлов для нее не представляла трудности [6, с. 24].

За два с лишним десятилетия искусными руками ашхабадских ковровщиц вытканы десятки ковров-портретов. Нужно отметить, что удач было значительно меньше, чем неудач. Гигантские ковры и огромными погрудными изображениями известных личностей постепенно переросли в портреты во весь рост с пространственным пейзажным изображением. Не трудно узнать ковры-портреты военных лет. Та же традиционная схема, но в фон одного вводится силуэт башни Кремля и орден Победы, а в кайму другого искусно вплетены различные ордена и медали. Потом появляются портреты, сделанные на фоне стройного силуэта университетского здания на Ленинских горах.

Мастера и художники, верившие в будущее сюжетного ковра, параллельно с существованием ковров-портретов пытались доказать, что сюжетные ковры не будут уступать орнаментальным. Горячее желание двигало их к поискам новых сюжетов и новых форм, а укреплял в этой уверенности опыт, накопленный в работе над ковром. Как им казалось, выразительность ковровой формы, возможности, заключенные в ней, и, наконец, сама необходимость сюжетно тематического ковра расширяют рамки монументально-декоративного искусства, обогащают его своими колоссальными возможностями.

Как пишет в своей заметке «О сюжетно-тематических туркменских коврах» в журнале «ДИ» Л. Елькович: «Ценность накопленного ковровщицами опыта заключается прежде всего в том, что они доказали практическую возможность осуществления самых сложных художественных

замыслов в сюжетном ковре. На примере лучших сюжетных ковров, таких как портрет Владимира Ильича Ленина, (1936), ковер-панно «Танец белуджей» (худ. С. Бегляров, 1938) и 42-метровый ковер «Дружба народов СССР» (худ. Г. Брусенцов, 1955), мы наглядно убеждаемся в эффективности ковровой формы, позволяющей создавать декоративные произведения, отличающиеся насыщенной звучностью колорита, благородством тона, и подлинной монументальностью» [2].

В 1930-е гг. были созданы такие не похожие друг на друга многофигурные сюжетные ковры, как «Конный пробег» (1936) и «Танец белуджей» (1938).

В ковре «Конный пробег» (ил. 2) изображено продвижение отряда, преодолевающего барханы. Композиция ковра, немного напоминающая восточную миниатюру, выстроена по спирали. Художник находит различные линейные и цветовые ритмы, которые развиваются то в одном русле, то «отходят» в сторону, вносят новые обогащающие эмоциональные нюансы. Правда, в изображении движения он не смог избежать ощущения пространственной глубины, снижающего достоинства ковра.

Художник раскрывает не разные характеры персонажей, а только характеры движений. Силуэт одной фигуры — это спокойный, легко сидящий на коне человек, другой — напряженный, энергичный всадник. В ритме движения любого всадника каждый раз по-своему ощущается грациозная легкость и свобода, зритель видит смелость, самоотверженность, единение. Художник нашел самый главный выразительный аспект — сумел передать ощущение свободы в исполнении трудного дела [3, с. 22].

Ковер «Конный пробег» хранится в фондах Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства в Москве. Сюжет этого произведения рассказывает о замечательном событии — это легендарный конный пробег 1935 г. по маршруту Ашхабад — Москва, совершенный туркменскими колхозниками-ударниками труда на лошадях ахалтекинской и йомудской пород. Тридцать всадников за 84 дня прошли 4 300 километров почти через все природно-климатические зоны страны. Самый трудный, 350-километровый, полностью безводный участок пустыни Кара-Кумы был преодолен за три дня. В этом пробеге решались насущные для того времени задачи, прежде всего военные. Кавалерия еще считалась важным стратегическим звеном советской армии, и в суровых условиях проверялись выносливость и сила лошадей.

Ковер «Конный пробег» был соткан в Ашхабаде на ковровой фабрике «Туркменсоюз» в 1937 г., его размер 331 x 202 см, общая площадь 6,72 м². Центральное поле обрамлено рамой из 17 орнаментальных каем, различных по ширине и узору. Для большей прочности основа и уток выполнены не из шерсти, а из хлопчатобумажной пряжи. На 1 квадратный дециметр приходится до пяти тысяч узлов — это показатель очень высокой плотности, длина ворса не более 2,5 мм. Ковер многокрасочен, в нем насчитывается

около полусотни различных цветов и их оттенков. На центральном поле изображены 15 всадников, они расположены цепочкой, изгибающейся снизу-вверх. Заметно, что ковровщицы стремились передать портретное сходство людей, многие всадники узнаваемы. В создании ковра участвовали художник А. Савосин и группа мастериц: Нуртач из Кызыларвата, Аннамурат, Халлынуур, Хесельгара, Акджамал, Кейик. Свои имена, как и дату изготовления, они незаметно воткали старым латинским шрифтом в орнамент ковра, а инициалы художника присутствуют в правом нижнем углу центрального поля.

Одним из первых художников Туркменистана, внесших заметный вклад в становление и развитие сюжетного ковроделия, был С. Н. Бегляров — автор таких известных полотен, как «Танец Белуджей» (ил. 3), «Конный пробег», «Передача коней».

С. Бегляров много ездил по стране, ему довелось увидеть своеобразные зажигательные танцы белуджей, поразившие его творческое воображение своей стремительностью, четким ритмом, резкой пластикой движений. И, как писала жена художника, «этот вихрь движения он воплотил в картине “Танец белуджей”, созданной в 1933 году». На ее основе был разработан эскиз для ковра с одноименным названием. В процессе создания эскиза для коврового панно С. Н. Бегляров руководствовался принципами западноевропейского гобелена и традициями туркменского ковроделия. Удача этого произведения, как отмечали критики, свидетельствовала о растущем мастерстве художника. К сожалению, картина не сохранилась, не сохранился и эскиз, но остался ковер.

Девять опытных ковровщиц в течение шести месяцев трудились над созданием ковра, где под тенистым деревом изображены группа музыкантов с бубнами и мужчины-белуджи, сомкнувшиеся в круг и танцующие знаменитый танец с палками. Танцоры показаны в порывистом, экспрессивном движении. Художнику удалось передать радостную поэзию танца, угловатость ритмов, остроту пластики танцующих, экспрессивность движений, жестов, живость лиц, озаренных улыбкой. Эмоциональной выразительности во многом способствовала достоверность в передаче внешнего облика белуджей, своеобразие одежд: белый цвет рубах и широкие шаровары со множеством складок, облегающие тело жилетки, обувь с загнутыми вверх носками. Развешивающиеся одежды определили особую динамичность этой центрической композиции. Важную роль играет цветовое решение коврового панно. В нем преобладают сочетания синего и голубого с белым. Густая зелень листвы перекликается с темно-синими, бордовыми, темно-красными вкраплениями в деталях одежды.

В сюжетных коврах кайма обычно объединяется с центральной частью общностью колорита и рассматривается как своеобразное дополнение содержания, как средство декоративного обогащения сюжета. В ковре «Танец белуджей» традиционная орнаментальная кайма, обрамляющая

изображение, связана с ним единством ритма и цвета. Основопологающим в кайме является мотив «трапециевидной линии», решенный широко, энергично, гармонизирующий с резким и угловатым ритмом, а также растительный орнамент, используемый белуджами в орнаменте их тканей.

Ковер «Танец белуджей» отличается особой простотой, цельностью изображения, точностью найденных пропорций, строгостью линейных ритмов, гармоничностью цветовых сочетаний. Нас поражает его выразительность, монументальность композиции, яркая декоративность, высокое качество выработки. Этот ковер поистине является гордостью ковровой коллекции Национального музея Туркменистана [4].

В рассмотренных коврах налицо тенденция к чисто живописному решению, однако отмечается несколько большая свобода решения, делаются попытки связать орнаментальную кайму с центральным полем как в цвете, так и в ритме. В одной из последних работ художника Г. Брусенцова — панно «Сбор винограда», несмотря на отдельные недостатки, в решении композиции удачно стилизованы гроздья винограда, которыми заполнено центральное поле с изображением двух женских фигур. Решение плоскостное, изображение винограда рядом с традиционным гелем в кайме, вполне уместно [6, с. 25].

Прославление человека нового общества, строителя коммунизма, его праздники и будни также стали объектом изображения в ковре. Живописные картины, изображающие бытовые сцены, стали воплощаться в ковровых композициях. Изображение человека в движении, свойственное станковому искусству, объемно-пространственное рисование совершенно не соединялись с плоскостным орнаментальным обрамлением. Соперничество живописи как вида искусства с декоративно-прикладным налицо. И победу в этом споре одержала живопись, потерявшая, однако, свои положительные качества, будучи исполненной средствами декоративно-прикладного искусства — ворсовым ткачеством с невысокой плотностью. Так, появились ковровые гибриды — это и не картины, и не ковры в своем утилитарном значении. Подобные ковры, однако, во многом уникальны. Их часто изготавливали в качестве памятных подарков к определенным датам. В развитии этого вида ковра прослеживаются две основные темы. Во-первых, претендующие на монументальность трактовки, изображения праздничных шествий, символизирующих дружбу народов, торжество идей марксизма-ленинизма и т. д. За основу здесь брались сложные многофигурные композиции с плакатов и панно. Во-вторых, жанровые: спорт, праздник в колхозе, сбор винограда. Заведомо предназначенные для рассматривания, такие ковры, естественно, получили картинный, повествовательный характер. Но такой репродукционной перевод картины в ковер, не давая художнику использовать богатство гибкости живописной техники, в то же время лишал ковер его собственной художественной выразительности, тесно связанной,

как у любого предмета прикладного искусства, с его технологическими и функциональными особенностями [3, с. 21].

Дисгармония, а порой и фальшь, видимая в отдельных сюжетных коврах, — результат недостаточного понимания авторами эскизов специфических особенностей ковровой формы. Проблема сюжетного ковра — это проблема полноценного картона, сделанного с учетом выразительных средств, присущих ковру, составляющих его специфику.

Активность ковроткачих, их желание трудиться и быть полезными новому обществу в период организации артелей по всей стране была настолько велика, что художники, часто находясь в столице, не осознавая особенностей ковроткацкого ремесла, создавали рисунки наспех, на потребу дня, не задумываясь о связи традиций и способа изображения. Это чуть позже при организации НИИХП наладится связь с регионами и начнется исследовательская работа и создание новых «декоративных» рисунков для ковров.

К сожалению, к работе над ковром зачастую привлекались малоопытные художники, не только не знавшие его специфики, но порой не обладавшие достаточной профессиональной культурой вообще. Их ремесленные эскизы, тем не менее, принимались, порождая многочисленные произведения, дискредитирующие сюжетный ковер. Характерными недостатками ковров, выполненных по их эскизам, являются механическое соединение ковровой каймы с изобразительной частью, как бы вставленной в ковровую раму, резкость отдельных цветов или, наоборот, грязноватая землистость красок. Непонимание особенностей коврового искусства приводит к имитации живописи в ковре, что делает его эклектичным. Отсутствие профессиональной культуры влечет грубые ошибки в рисунке и композиции; самой серьезной из этих ошибок является полное пренебрежение законами монументального искусства, одним из видов которого является сюжетный ковер. Отсюда недооценка роли ритма и силуэта, излишняя жанровость изображения, боязнь символики и аллегории. Все эти недостатки и очевидны, и известны. Если они продолжают бытовать, то только потому, что далеко не всегда работа над эскизом и картоном ковра поручается художникам, способным с ней справиться. Особая красота ковровой фактуры — ее пушистость, теплота, плотность — все, что делает ковер добротной, прочной и приятной, прежде всего на ощупь, вещью, исчезает за иллюзорно-живописными эффектами.

Исследование опыта создания сюжетного ковра позволяет сделать вывод, что и в этой области существовало множество ошибок, но эксперимент по созданию «нового» ковра существовал и существует, и необходимо в основу развития такого типа ковра положить законы декоративного искусства и понимание специфики ковроткачества.

Литература

1. Богуславская И. Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов: сборник статей. Л.: Художник РСФСР, 1981. 374 с.

2. Елькович Л. О сюжетно-тематических туркменских коврах // Декоративное искусство СССР. 1958. № 6. С. 7–10.

3. Ильинская С. Русский ручной ковер // Декоративное искусство СССР. 1960. № 7 (32). С. 29–31.

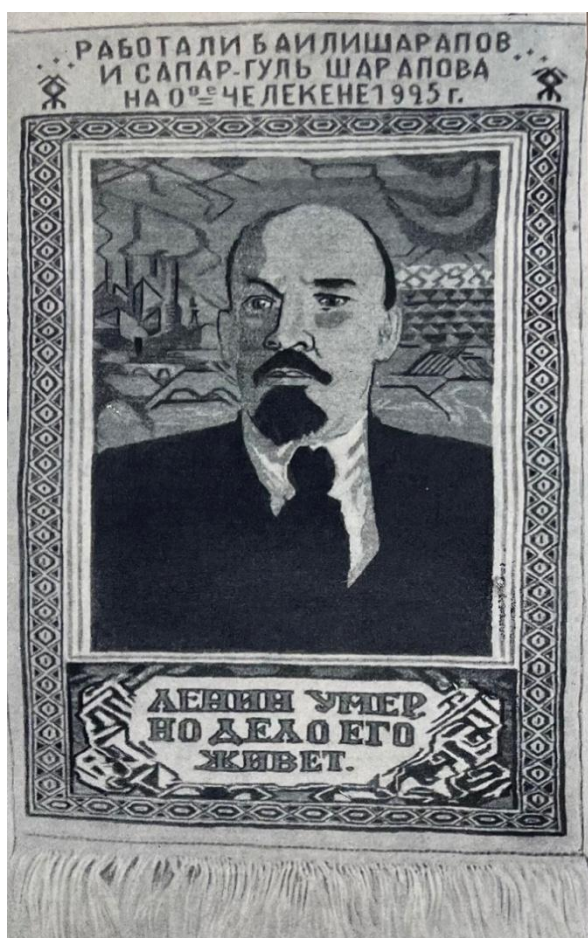
4. Маринина С. Живопись ковра: онлайн-ресурс. URL: <https://library.tj/m/articles/view/Живопись-ковра-2023-01-03> (дата обращения: 30.01.2024).

5. Савельева Н. Сюжетные ковры // Декоративное искусство СССР. 1963. № 3. С. 21–22.

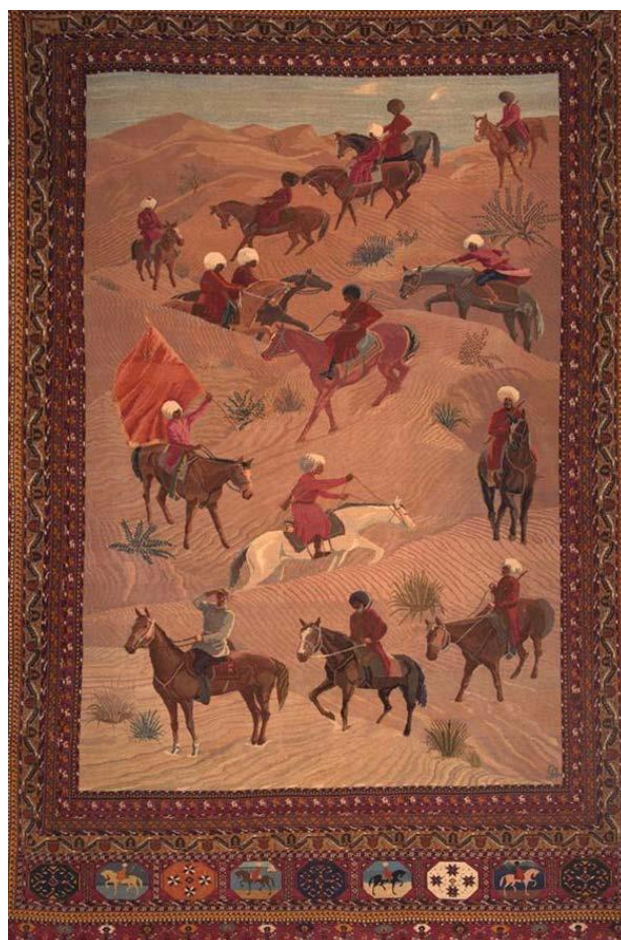
6. Саурова Г. Новое и старое ковроделие // Декоративное искусство СССР. 1963. № 5. С. 23–26.

7. Яковлева Е. Г. Ковры РСФСР. М.: КОИЗ, 1959. 147 с.

Иллюстрации



Ил. 1. С. Г. Шаропова. Ковер-портрет «Владимир Ильич Ленин»



Ил. 2. А. М. Савосин. Ковер «Конный побег», 1936 г.



Ил. 3. С. Бегляров. Ковер «Танец белуджей», 1938 г.

Сведения об авторе:

Манерова Елизавета Юрьевна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства; liza.manerova@mail.ru

Manerova Elizaveta Yu., Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov, Professor of the Department of Decorative and Applied Arts; liza.manerova@mail.ru

СЭМПЛЕР. ИСТОРИИ В ВЫШИВКЕ

Сэмплер как образец рукоделия известен с эпохи Средневековья. Он появляется как способ фиксации приемов вышивания. Со временем форма сэмплера меняется, расширяются его функции. Он превращается в кладезь ремесленной мудрости, становится основой для развития художественного вкуса и фантазии, базой для выработки трудолюбия и аккуратности, средством воспитания религиозного чувства, а также инструментом образования и постижения наук. Сэмплер — это история в текстиле о создавшем его человеке и о времени.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, художественный текстиль, история текстиля, вышивка, сэмплер, приемы вышивания.

N. Y. Mitrofanova

SAMPLER. STORIES IN EMBROIDERY

The sampler as an example of handicraft has been known since the Middle Ages. It appears as a way to record embroidery techniques. Over time, the shape of the sampler changes and its functions expand. It turns into a storehouse of craft wisdom, becomes the basis for the development of artistic taste and imagination, the basis for developing diligence and accuracy, a means of nurturing religious feelings, as well as an instrument for education and comprehension of sciences. A sampler is a textile story about a person who created it.

Keywords: arts and crafts, artistic textiles, history of textiles, embroidery, sampler, embroidery techniques.

«Английское слово “сэмплер” происходит от латинского *exemplum* или старого французского термина *esamplaire*, означающего “пример”» [9]. До появления печатной продукции вышивальщицам и кружевницам требовался способ фиксации приемов творчества, последовательности стежков, технологии выполнения различных операций в вышивке. Сэмплер стал персональным справочником, с помощью которого владелица могла выучить или скопировать шаблоны и элементы узоров, чтобы воссоздать их в своих произведениях. Сегодня этот термин стал устойчивым названием для вышитых орнаментальных панно, выполненных как учебные пробники для отработки навыков шитья и вышивания. Со временем сформировалась их традиционная форма и привычный набор узоров, на которых мастерицы ставили руку. Поскольку вышивание практиковалось во многих культурах, коллекции сэмплеров сохранились в разных музеях мира. Самые полные и

разнообразные по типам образцов собрания содержатся в музее Виктории и Альберта (Лондон) и в Метрополитен-музее (Нью-Йорк). В Государственном Эрмитаже, в Центре текстильных исследований в Лейдене, в Этнологическом музее в Берлине, в Рейксмузее Амстердама, в музеях Роттердама, Глазго и других мы обнаруживаем подобные артефакты.

Когда возникли сэмплеры, какую роль исполняли и как менялось их предназначение? Чтобы ответить на эти вопросы, нам нужно обратиться к истории.

Один из самых ранних образцов рукоделия хранится в Метрополитен-музее. Он происходит из Наска (Перу) и датируется II в. до н. э. Образец представляет собой кусок хлопчатобумажной ткани (105 x 72 см), на котором в случайном порядке располагаются мотивы и стежки, выполненные цветными нитками из верблюжьего волоса [6]. В Европе наиболее ранние образцы имеют отношение к XIV–XVI вв. [9]. Такие образом, история европейских сэмплеров начинается в Средневековье, когда вышивка утверждала себя как один из способов украшения ткани. Молодые девушки, осваивая роль будущих жен, матерей, домохозяек, постигали вышивальное ремесло как необходимое в домашнем хозяйстве умение. Чтобы освоить азы вышивки и выработать навык, нужно было создать немало пробников, вот тогда и появились сэмплеры. Форма их варьировалась и была далека от выработанных временем классических канонов. Итак, сэмплер — это первый шаг вышивальщицы, рабочий черновик, своеобразный вышивальный «блокнот с эскизными зарисовками». Он стал полем экспериментов, на котором можно освоить любой прием (крест, гладь, разделенный стежок, стебельчатый шов, тамбур), а затем запечатлеть на память понравившийся узор. Обыкновенно для сэмплеров использовали полотно и цветные льняные нити, но часто встречаются и другие варианты с применением шерсти, хлопка, шелка, металлических нитей и драгоценных материалов. Вышивки бывали разных размеров, они определялись целями, для которых создавались, и возможностями исполнительниц. Встречаются как скромные форматы (например, 7 x 8 см), так и крупные экземпляры (до нескольких метров в длину). Форма их тоже разнообразна: квадрат, круг, овал, прямоугольник, лента...

Можно выделить разные классы образцов рукоделия, каждый из которых претерпевал изменения со временем. Так, «групповые» сэмплеры представляют собой старейшие из европейских образцов и датируются примерно XV–XVI вв. В них мы обнаруживаем перечень простейших узоров, которые складываются в нарядные ленты. Стежками выполняли геометрические орнаменты, к ним присоединялись изображения животных и цветов. Позже, к XIX в., в школах (для девочек) Северной Европы сформировалась новая форма «группового» сэмплера [8]. Теперь они составлялись из швейных образцов, каждый фрагмент которого отражал определенный декоративный прием рукоделия: вышивку, обработку петли, штопку и т. д. Иногда сюда же включались миниатюрные предметы одежды. Такие сэмплеры при небольшой ширине в 15–20 см в зависимости от

количества представленных технологических приемов могли достигать многометровой длины (встречаются образцы до 7 м) [8]. По этой причине они часто назывались ленточными, или *band sampler*. «Состав ленточных сэмплеров стал первым в Англии четким указанием на то, что они используются в качестве метода обучения и практики для девочек, изучающих рукоделие» [10]. Ленточные сэмплеры просуществовали до 1960-х гг.

Отдельный класс сэмплеров образуют «алфавитные» образцы. Они включают выстроенные в ряды «аз», «буки», «веди» и т. д., изящную вязь инициалов, буквиц, вензелей и монограмм, здесь же — арабский и латинский цифровой ряд, все виды пунктуации, разрозненные строчки текстов или целые поэтические строфы. В Рейксмузее в Амстердаме хранится льняной английский сэмплер, созданный Мэри Лейн и датированный 1766 г., который воспроизводит цветным шелком строки из двух английских песен XVIII в. Написаны они священнослужителем и писателем Джеймсом Херви (1714–1758 гг.) [7]. Одним из редких образцов «алфавитных» сэмплеров является экспонат музея Виктории и Альберта. Это уникальный исповедальный образец текста создан семнадцатилетней Элизабет Паркер в 1830 г. Из текста ясно, что она на момент вышивания работала няней, и жизнь ее была полна страданий. Паркер открыто кается в своих грехах и слабостях. Она сообщает о жестоком обращении с ней работодателей и даже выстраивает планы покончить с жизнью. К счастью, они не были претворены. Элизабет Паркер прожила 76 лет и умерла в 1889 г. Такие откровенные тексты встречаются редко. Но независимо от этого сэмплер — это всегда личный предмет, говорящий о человеке [9].

Можно выделить классы сэмплеров по приемам рукоделия. Например, «штопальные» образцы часто происходят из Северной Европы (Бельгия, Дания, Великобритания, Нидерланды). Штопка имитировала различные ткацкие переплетения. Самые простые примеры выполнялись разноцветными нитками по утку и основе, чтобы можно было легко увидеть ошибки. По мере роста мастерства использовался один цвет, а самый сложный вид штопки выполнялся белой нитью в обоих направлениях [8]. Хорошо известны также «кружевные» типы сэмплеров, которые часто имели форму книги.

Некоторые группы объединены по принципу примененного материала. Например, в XIX в. при широкой популярности бисера и стекляруса стали появляться «бисерные» сэмплеры [5].

Итак, мы видим, что формы вышитых образцов и визуальный ряд на них были разными. Благодаря растущему мастерству рукодельниц, меняющемуся вкусу, отвечая моде и нравам времени, сэмплеры эволюционировали и совершенствовались. Статус сэмплера начал меняться, и это связано с новыми функциями, которые он стал исполнять. Проследим этот процесс.

Сэмплеры XIV–XVI вв. были практичным утилитарным предметом, их использовали для «коллекционирования» строчек и узоров. Сталкиваясь с

новым дизайном, рукодельница брала в руки свой сэмплер с той же целью, с какой художник прибегал к альбому для зарисовок. «Примером для работы женщины» называет сэмплер первый английский лексикограф Джон Палсгрейв в своем англо-французском словаре, увидевшим свет в 1530 г. Несмотря на выпуск первых книг-руководств по вышивке, большинство вышивальщиц в XVI в. по-прежнему полагались в основном на реальные образцы своего ремесла для получения вдохновения и для осмысления конкретных навыков [9]. Сохранившиеся образцы сэмплеров XVI в. крайне редки. Они представляют собой примеры оформления столового, постельного белья или церковных тканей. К этому же времени относится появление подписей на сэмплерах [11]. На ил. 1 можно увидеть фрагмент вышивки, выполненной Джейн Босток из Лэнгли (Шропшир, Англия) в ознаменование рождения двумя годами ранее ее кузины Алисы Ли. Текст на сэмплере гласит: «Джейн Босток 1598 год / Элис родилась 23 ноября во вторник после полудни 1596 года». Это один из первых известных подписных образцов.

Сэмплер Джейн Босток представляет собой очень важный пример того, как меняется отношение к предмету. Если в XIV в. он был обыкновенным подсобным инструментом для работы, то в XVI в. он превращается:

- в документ вышивальщицы, своеобразный эталонный образец опытной мастерицы, который демонстрировал широту ремесленных возможностей владелицы;

- в художественное произведение, в котором проявляется личная фантазия, вкус, тяга к красоте;

- в памятный объект, в котором запечатлены знаменательные события: дни рождения, даты свадеб, похорон и т. д.

С XVI в. сэмплер начинает рассказывать истории. Мы имеем представление о времени создания предмета, узнаем имя владелицы, ее возраст, знакомимся с важными вехами в ее судьбе.

В XVII в. по-прежнему важными оставались навыки рукоделия для ведения домашнего хозяйства. Практиковалась маркировка белья: на простынях, столовом белье, вещах личного пользования фиксировали вышивкой имя владельца, точечные мотивы и узоры каймы могли использоваться для украшения одежды и предметов домашнего обихода. В этот момент расширился спектр рисунков, в ассортименте вышивальщиц появились геральдические животные, родовые гербы, сюжетные сценки, исторические, мифологические, фольклорные персонажи... Каждый нес свою символику и значение. В зависимости от узоров, сэмплеры теперь выполнялись религиозного и символического характера, по ним можно было судить о статусе человека. Наиболее трудоемкие удачные образцы могли украшать девичью светелку, незаметно превращаясь в декоративный объект. Панно оформляли, и некоторые вышивки сегодня сохранили оригинальные рамы.

В музее Метрополитен хранится около восьмисот образцов сэмплеров из Европы и Северной Америки 1600–1900 гг. Анализируя представленные экземпляры XVII в., можно сказать, что именно в это время рождается уже упомянутая нами характерная форма «группового» ленточного сэмплера *band sampler*. Ткань заполняется рядами повторяющихся узоров, выполненных цветным шелком, иногда с вкраплениями фигур или цветочных мотивов.

Таким образом, XVII в. меняет форму сэмплера и расширяет его функции, превращая объект:

- в декоративный предмет, в котором используются драгоценные материалы (жемчуг, шелковые и металлические нити) и который достойно оформляется багетом с целью украшения интерьера;

- в статусный объект, свидетельствующий о положении человек в обществе.

Рассматривая сэмплеры XVIII–XIX вв., мы обнаруживаем неожиданный аспект их практического применения. Многие сохранившиеся образцы выполнены как часть образования молодой девушки, которое она могла бы получить либо в официальной школе, либо в процессе домашнего обучения. Через вышивку осваивали грамоту, счет, изучали Библию. Однако внешний вид сэмплеров говорит о том, что умение шить и готовить оставалось делом первостепенной важности. Это подтверждают сами вышивки: некоторые образчики имеют следы жирных пятен, часть сэмплеров выгорела на солнце или поблекла от частого контакта с паром, есть прожженные и обгоревшие экземпляры. Видимо, вышивки держали под рукой, рядом с рабочим местом, роль которого часто играла кухня. Можно также заметить, что ткань сэмплеров занята вышивкой очень рационально, иногда рисунки и надписи по-разному ориентированы, чтобы наилучшим образом использовать пустующее пространство. Такая расчетливость при заполнении ткани говорит об экономном отношении к ней, о ясности практической цели и невысоком доходе исполнительниц.

Образцы XVIII–XIX вв. демонстрирует навыки и знания, приобретенные в образовательном процессе и, по сути своей, являются «школьной тетрадкой». Эти тщательно продуманные и старательно выполненные ученические опусы на разные темы заканчиваются вышитой подписью автора. Вот они — имена девочек, создававших свои сэмплеры: Ребекка Роу, Сара Трал, Мэри Потс, Энн Сайрос, Френсис Бойс, Мария Лалор, Шарлотта Гарднер, Сара Томас... Им было в среднем от 8 до 14 лет, и это единственный след, который они оставили в жизни. Фантазия, вкус, усердие, терпение, трудолюбие, аккуратность исполнительниц отражены в этих вышитых произведениях. Внимательный взгляд на текстильный предмет позволяет коснуться истории их жизни.

Перед вами — один из интереснейших образцов (ил. 2): сэмплер (41 x 50,8 см) с изображением карты мира, вышитый цветным шелком и синелью на шелковой ткани. Он выполнен в 1804 г. 14-летней Полли Платт

для урока географии. Об этом нам говорит надпись, расположенная между полушариями. «Образцы карт в школах, разработанные школьниками, появились впервые в Британии в конце XVIII в. Эта традиция распространилась и в школах Северной Америки... Вышитые образцы повторяли карты, напечатанные на бумаге» [4].

Изображение карты мира на двух полушариях имело особый смысл, так как подчеркивало языковые, культурные и педагогические связи между Соединенными Штатами и Великобританией. Полли Платт училась в квакерской школе (Pleasant Valley Quaker Boarding School) в Нью-Йорке, где жили ее бабушка и дедушка. Известно, что у основателей этой американской школы были родственные связи с администрацией школы квакеров в Великобритании, где предлагались для занятий такие же образцы карт. Этот сэмплер интересен еще и тем, что сохранил свою оригинальную рамку, в которой использованы фрагменты обоев. Они имеют этикетку производителя «продавца зеркал и печатника Исаака Л. Пратта (1793–1875)», который, по всей видимости, был родственником Полли Платт. Существуют и другие подобные примеры с картами Англии и Уэльса, встречаются также карты отдельных городов и других географических объектов. Особенно интересна работа неизвестной вышивальщицы 1790 г. с изображением точного плана земель фермы некоего Арнольдса в Эссексе, где подробно «расписаны» характеристики участка и размеры его наделов [12].

Неслучайно все перечисленные изделия принадлежали ученицам квакерских школ Великобритании и Америки. Квакерское движение, или Религиозное общество Друзей, как ответвление протестантизма возникает в середине XVII в. в Англии и распространяется в Ирландии, Шотландии, Уэльсе, а к концу столетия появляется в США [1]. Квакеры, т. е. «трепещущие (перед именем Бога)» (англ. quaker) полагают, что в каждом человеке живет «Внутренний Свет» — часть божественной природы. На идее «Внутреннего Света» держится все вероучение квакеров. Они существуют на принципах взаимного уважения и социальной справедливости, отвергают любые формы угнетения и дискриминации, игнорируют привилегии, отстаивают честность, простоту и стремятся довольствоваться лишь необходимым.

Квакеры развивали в своих учениках в равной степени интеллектуальные, физические, эмоциональные и духовные качества. Выступая против неравноправия, квакеры считали, что учиться должны дети всех классов и рас. Они были первыми, кто выступил за равенство мужского и женского образования. С этой целью в начале XIX в. в Нью-Йорке создавались первые учебные заведения для девочек из простых семей [2].

Как уже было сказано, через вышивку ученицы постигали алфавит, учились писать и осваивали грамоту. Встречаются образцы квакерских сэмплеров, приглашающие на урок математики. Один из них выполнен Мэри Энн Садлер, которая училась в благотворительной школе святого Марка в

районе Гайд-парка в Лондоне. Было ей на тот момент всего 9 лет [4]. Обо всем этом она сообщает нам через вышивку крестом (ил. 3). Мы видим, как старательно и последовательно она выполняет действия, указывает ответы и подчеркивает остаток двойной линией. Правильность математических вычислений при желании можно даже проверить. В вышивке крестом есть несколько общих правил. Одно из них заключается в том, чтобы покрывающий стежок был направлен всегда в одну сторону. При близком рассмотрении замечаем, что Мэри Энн на тот момент еще не вполне освоила эту премудрость.

По адресу школы мы узнаем, что она существовала с 1831 до 1904 гг. и была открыта с целью дать начальное образование детям из бедных семей. Можно предположить, что Мэри Энн Садлер происходила из простой среды.

Надо сказать, что среди сохранившихся сэмплеров многие создавались при благотворительных школах. В XVIII в. такие учреждения были основаны местным дворянством повсюду для поддержки и обучения бедных, больных, осиротевших и незаконнорожденных детей. Самой известной из них стала Больница подкидышей в Лондоне, созданная Томасом Корам в 1741 г. Благотворительный фонд Корам до сих пор существует [3].

Сэмплеры из благотворительных школ имели еще одно практическое назначение. Их часто превращали в утилитарные предметы, которые могли быть проданы в целях сбора средств для школы или использоваться в качестве подарков. Сэмплер 11-летней Энн Гоф был превращен в подушечку для булавок, а вышивка 12-летней Шарлотты Гарднер выполнена в подарок, о чем свидетельствует надпись на ней: «Для Мэри М. Перкинс. Члену женской ассоциации» [4].

Большая группа сэмплеров использует библейские тексты. Вышивка была способом их выучить, медитативно повторяя строки в процессе работы. Так, Ребекка Роу на маленьком фрагменте льняной ткани убористым почерком вышила один из псалмов молитвослова (Psalm CXXXIV/ Behold and have regard) [4].

Мы видим, что XVIII и XIX вв. расширили возможности сэмплеров и превратили их в образовательное средство, а также источник нравственного воспитания.

Мир сэмплера увлекателен и разнообразен. История его глубока. Он предстает как кладезь ремесленной мудрости, основа для развития художественного вкуса и фантазии, база для выработки усидчивости, аккуратности, он становится статусным предметом, оригинальным средством постижения науки и освоения законов нравственности. Но, помимо всего этого, сэмплер как текстильный артефакт способен искренне и непосредственно рассказать историю человека, а значит, отразить время. Неудивительно, что сегодня интерес к сэмплерам растет, рукодельницам предложен колоссальный выбор мотивов и сюжетов. Просто нужно взять иголку, вдеть в нее нитку и оставить свой след в истории.

Литература

1. Квакеры. Религиозное общество Друзей. Русскоязычный сайт квакеров: официальный сайт. URL: <https://quakers.ru/about-quakers/> (дата обращения: 07.02.2024).
2. Павлова Т. А. Дух Просвещения и ранние квакеры. Человек XVII столетия. М.: ИВИ РАН, 2005. Ч. 1. URL: <http://ec-dejavu.ru/q/Quakers.html> (дата обращения: 07.02.2024).
3. Coram: сайт благотворительного фонда. URL: coram.org.uk (дата обращения: 07.02.2024).
4. Metmuseum. American and European Embroidered Samplers, 1600–1900. At the Met Fifth Avenue (16.11.2015–15.02.2016). URL: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/objects?exhibitionId=74d331ac-483c-41e1-babd-7a6015db21fd&pkgids=340> (accessed: 07.02.2024).
5. Metmuseum. Образец сэмплера. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/228191?sortBy=Relevance&ft=57.122.264.&pg=1&rpp=20&pos=1> (дата обращения: 07.02.2024).
6. Metmuseum. Образец сэмплера. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/313093?sortBy=Relevance&ft=1979.206.889.&pg=1&rpp=20&pos=1> (дата обращения: 07.02.2024).
7. Rijksmuseum. Образец сэмплера: онлайн-ресурс. URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/BK-NM-11226> (дата обращения: 07.02.2024).
8. TRC Needles. Textile Research Center. Leiden. URL: <https://trc-leiden.nl/trc-needles/individual-textiles-and-textile-types/samplers/plain-sewing-samplers> (accessed: 07.02.2024).
9. V&A Museum. Embroidery – A History of Needlework Samplers. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/embroidery-a-history-of-needlework-samplers> (accessed: 07.02.2024).
10. V&A Museum. Образец сэмплера. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O70128/sampler-mayow-mildred/> (дата обращения: 07.02.2024).
11. V&A Museum. Образец сэмплера. XVI в. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O46183/sampler-jane-bostocke/?carousel-image=2012FV7915> (дата обращения: 07.02.2024).
12. V&A Museum. Образец сэмплера. XIX в. URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O355538/the-farm-called-arnolds-in-sampler-unknown/> (дата обращения: 07.02.2024).

Иллюстрации



Ил. 1. Джейн Босток. Сэмплер, фрагмент. Музей Виктории и Альберта. Лондон, 1598 г.



Ил. 2. Полли Платт. Сэмплер. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 1804 г.



Ил. 3. Мэри Энн Сэдлер. Сэмплер. Метрополитен-музей, Нью-Йорк, середина XIX в.

Сведение об авторе:

Митрофанова Наталья Юрьевна, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, кандидат искусствоведения, доцент, кафедры истории и теории искусства; mitfam@mail.ru

Mitrofanova Natalia Yu., St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of History and Theory of Art; mitfam@mail.ru

СИНТЕЗ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНИК В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТИЛЕ И КОСТЮМЕ

Авторы выявляют роль современной тенденции использования синтеза техник и материалов в художественном текстиле и костюме, прослеживая процессы трансформации ткачества, вышивки и моделирования текстильной среды. В данной статье предлагается рассмотреть проблему взаимодействия и слияния декоративно-прикладного искусства, текстильного дизайна и новых форм моделирования. В статье исследуются возможности интеграции традиционных техник обработки текстильных материалов при создании текстильных произведений и научно-технических новаций в современном текстиле и костюме. Основной результат — новые возможности ассоциативно-образной передачи авторской идеи через синтез в художественном текстиле и арт-костюме.

Ключевые слова: синтез материалов в декоративно-прикладном искусстве, современный художественный текстиль, арт-костюм.

*A. Yu. Mokina,
E. A. Khimicheva*

SYNTHESIS OF MATERIALS AND TECHNIQUES IN MODERN ARTISTIC TEXTILES AND COSTUME

The authors identify the role of the modern trend of using synthesis of techniques and materials in artistic textiles and costume, tracing the processes of transformation of weaving, embroidery and modeling of the textile environment. This article proposes to consider the problem of interaction and fusion of decorative and applied arts, textile design and new forms of modeling. The article explores the possibilities of integrating traditional textile processing techniques in the creation of textile works and scientific and technical innovations in modern textiles and costume. The main result is new opportunities for associative and figurative transmission of the author's idea through synthesis in artistic textiles and art costumes.

Keywords: synthesis of materials in decorative and applied arts, modern art textiles, art costume.

Эксперимент и новации — основные черты современной волны интереса к художественному текстилю, которые прослеживаются при рассмотрении произведений искусства последних десятилетий. Находки и открытия науки в области промышленности, инжиниринга, взаимодействия

различных материалов и техник дают художнику широкую возможность применять их в текстиле при создании авторских панно, инсталляций, арт-объектов и арт-костюма. Ручное ткачество и обработка шерсти, растительных волокон, плетение и витые являются старейшими техниками обработки текстильных материалов, однако сегодня они не менее актуальны и интересны в области декоративно-прикладного искусства и дизайна, особенно в рамках культурного кода. Сочетание двух техник, таких как ручное ткачество и войлоковаление, активно и ярко получило свое развитие в последние 20–30 лет.

Со второй трети XX в. по настоящее время постоянно проводятся выставки, фестивали, биеннале, триеннале как за рубежом, так и в России, визуально демонстрирующие, в том числе, и применение синтеза современных материалов в авторском текстиле. Одной из старейших европейских площадок для демонстрации «передовых находок» является выставка-конкурс в Лодзи, которая ведет свою историю с 1972 г. Триеннале современного текстиля и гобелена в ГМЗ «Царицыно» и Уральская триеннале декоративного искусства (Екатеринбург) — это передовые площадки в России, где можно увидеть все новшества в данной сфере искусства.

Эксперименты в области текстильного искусства и костюма еще мало освещены для широкой публики, в том числе не обобщены и не имеют какой-то конкретной систематизации. Поиск нового образа, нового моделирования среды посредством текстиля как в интерьере, так и экстерьере за последнее время виден в работах художников, которые создали ряд уникальных экспериментальных произведений, в которых, в том числе, сделан акцент на синтезе материалов и техник исполнения, на создании комплексно-гармоничных решений декорирования жилой среды через текстиль. Такой большой опыт требует обобщения и анализа. Среди ведущих исследователей в области таписсерии в России можно назвать В. И. Савицкую [1, с. 45], В. Д. Уварова [2, с. 13], Н. Н. Цветкову [3, с. 170], В. Хан-Магомедова [4, с. 71] и др.

Описание культурно-искусствоведческого наследия периодов развития художественного текстиля, способов его оформления и создания посредством него новой пространственной среды и новых форм искусства как одного из видов художественной деятельности человека представляет большое значение в изучении культурно-искусствоведческого наследия человечества и является актуальной темой, представляющей как научный, так и практический интерес для профессионалов и общества.

Творческие новации проникали в сферу формообразования авторского текстиля начиная с XX в., когда Жан Люрса своим творчеством возродил интерес общества к художественному текстилю в интерьере, особенно к ручному ткачеству, шпалере. В процесс работы с текстилем включились Миро, Матисс, Брак, Ле Корбюзье и др. [1, с. 24]. Далее был «пластический взрыв», связанный с творчеством и экспериментами Ягоды Буич, Магдалены Абаканович, Богдана Мразека и др. Пришло время поиска, отказа от всех традиционных образов, изменения отношения к материалу, техникам

исполнения, масштабам самих произведений, текстиль стал объемным и скульптурным.

В XXI в. деятельность художника и дизайнера обогатилась широким спектром художественных средств выражения образа и концепции замысла за счет технических возможностей работы с текстильными и нетекстильными материалами, позволяющими создавать новую поверхность, текстуры, фактуры. Все это привело к появлению уникальных техник при создании объектов интерьерного и экстерьерного текстиля, дало базу для дальнейших экспериментов в данном виде искусства. Можно назвать ряд художников по текстилю, сделавших упор на синтез в своей профессиональной художественной деятельности: Шейла Хикс, Грау-Гарриг, Харука Коджима, Джин Дрэйпер, Эгил Розенбергс, Владимир Цыган, Наталия Цветкова, Вера Занегина и др.

Эгил Розенбергс нашел свой авторский почерк в ручном ткачестве через синтез, используя в качестве утка медную проволоку, которая в гобеленах на морскую тему создавала эффект свечения закатных лучей солнца на глади воды. В последних своих произведениях он стал использовать как уточные нити магнитофонные ленты, а также пленку из видео кассет, которые ему подарил Институт Франции.

Примером создания произведений через синтез материалов и техник в современном искусстве является творчество Наталии Цветковой, которая экспериментирует в области создания арт-объектов, костюмного энвайромент и инсталляций.

Одним из направлений современного художественного текстиля можно назвать трансформацию традиционных техник ткачества, основанную на внедрении в полотно ультрасовременных материалов, достижений светотехники и промышленности. Так, Владимир Цыган (Польша) в своих инсталляциях и панно наравне с льном, шерстью и хлопком использует оптоволокно, изготовленное из акрила с очень высокой прозрачностью, способное переносить световые волны. В инсталляции *Stairs* (2019), которую увидели российские зрители на IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в ГМЗ «Царицыно», художник использовал шерсть, сизаль, полиэстер, и, конечно, оптическое волокно.

На данной выставочной площадке также был представлен ряд проектов художников России и Беларуси, демонстрирующих инновации в области текстильных практик: А. Островская «Точка сборки», С. Баранковская, Т. Маклецова «Белый шум», Н. Лепихина «3D-редактор» и др. Это и текстильные коллажи, и печать на ткани с дальнейшей прошивкой, перфорацией, плетение на сетях, на баннерной ткани, создание текстильной поверхности полиэтиленовыми шнурами, включение пластика, дерева, металла. Такой поиск формообразования новых фактур стал мощной силой возрождения интереса общества к художественному текстилю.

Сегодня актуальны различные авторские находки в области комбинаций текстильных техник: роспись с вышивкой, аппликация с гобеленом, войлоковалание с ручным ткачеством, плетение в сочетании с макраме и ручным ткачеством, цифровая печать на ткани с аппликацией и прошивками, нанотекстиль в синтезе с традиционными технологиями,

лоскутная мозаика и войлок, вязание крючком с аппликацией и цифровой печатью и т. д.

Одним ярких выставочных проектов 2023 г., где синтез материалов стал главенствующим фактором, стала выставка «Другой текстиль» в галерее «Беляево» в Москве, где представили свои работы Е. Элик серия «Вертушки. Неживое»; Н. Цветкова инсталляция «Зимний лес»; М. Ермолаева «Светом сплетенные»; К. Ладатко «Всегда может быть лучше»; О. Соргина «Дождь»; М. Макарова «Осколки памяти» и др.

Экспериментируя, студенты кафедры декоративно-прикладного искусства Южного федерального университета создают произведения, основой которых является синтез материалов и техник. В качестве примера можно рассмотреть инсталляцию «Дети солнца» (140 x 320 см) А. Бугаец, выполненную под руководством Н. В. Дробышевой и А. Ю. Мокиной. Данная работа создана, с одной стороны, в технике «классического» ручного ткачества, но с другой — здесь сильно преувеличен шаг основы, в качестве которой был использован канат диаметром 1,5 см, силиконовые и медные трубки такого же сечения, изогнутые и выходящие из плоскости полотна. В качестве уточной нити выступают разноформатные полосы поролонa, обтянутые вторично используемой органзой различных оттенков. Концепция проекта — демонстрация мира детей «индиго», отличающегося от общепринятого восприятия. На инсталляции это передано через выступающие из единой плоскости волны.

Еще одним примером эксперимента с синтезом материалов можно является ряд работ Э. Подгорновой. Она, будучи еще студенткой ААИ ЮФУ, создала текстильный комплект «Вечерний разговор» (рук. Н. И. Буримова, А. Ю. Мокина) и серию панно «Тихая песня» (рук. А. Ю. Мокина), где соединила ручное ткачество и войлоковаление (ил. 1). Сегодня, уже работая как профессиональный художник, она продолжает искать гармоничное сочетание материалов и техник исполнения для выражения своей авторской концепции (батик и вышивка, ручное ткачество и аппликация и т. д.).

Успешными вариантами синтеза материалов и техник обработки текстильных материалов стали курсовые и дипломные проекты студентов кафедры ДПИ ААИ ЮФУ, среди которых можно назвать следующие: А. Станкевич «Аннигуляция», рук. А. Ю. Мокина (батик с авторской вышивкой); В. Бойно-Родзевич «Формула скорости», рук. Н. И. Буримова, А. Ю. Мокина (ручное ткачество с металлом); Д. Илюхина ширма Futurama, рук. Н. И. Буримова (вышивка по металлу); А. Леванкова «Калокагатия», рук. А. Ю. Мокина; Е. Пермякова, М. Грищенко арт-объект «Дон.ру», рук. А. Ю. Мокина; Л. Журавлева «Путешествие в Меатиду», рук. Н. И. Буримова и др.

Костюм как один из видов декоративно-прикладного искусства богат на синтез материалов и техник, применяемых для создания выразительных художественных решений. Конечно, более привычно видеть и воспринимать костюмы, созданные из текстильных материалов. Но даже в таких костюмах можно использовать различные техники декорирования текстиля. Будь то роспись ткани, вышивка, ткачество, выжигание или же сочетание всего перечисленного вместе. Даже если обратиться к традиционному народному

костюму, видно богатство фактур, созданных различным переплетением нитей, иногда одного цвета (перевить белая по белому) или же разных цветов (тканые пояса или цветная вышивка). Все это с успехом применяется и в современном художественном костюме. Художественный костюм подразумевает, что костюмный ансамбль, арт-костюм будет использоваться не для повседневных бытовых целей. Например, костюм «сыграет» свою важную роль в театре, кино, на подиуме высокой моды или станет частью экспозиции в музее. Для современного искусства характерно нетрадиционное использование традиционных материалов или же применение нетрадиционных материалов в традиционных техниках. Вышивка на ткани полиэтиленовыми пакетами, выполненная в традиционной технике вышивки крестом, или вязание купальников, или платьев из пакетов, собранных как мусор на берегу моря или океана. Следует отметить, что эти вещи хорошо вписываются в экологический контекст современного искусства.

Печать предметов одежды на 3D-принтере поворачивает зрителя лицом к совершенно новому способу создания костюма, который отходит от метода традиционного кроя и делает его создателя более скульптором, чем портным. Даже создавая реконструкции театральных костюмов начала XX в., можно прибегнуть к технике рисования 3D-ручкой. Примером является реконструкция театрального костюма «Саломея, танец семи покрывал» к спектаклю «Саломея», О. Уальда, режиссер А. Таиров, премьера которого состоялась в Государственном камерном театре 9 октября 1917 г. Костюм, выполненный художником по костюмам Е. Химичевой по эскизу А. Экстер, включал головной убор и шейное украшение, нарисованные 3D-ручкой Е. Добролюбовой. В самом костюме также были применены различные материалы. Клинья юбки были выполнены из ткани — хлопковой диагонали, обычно используемой для пошива самой обычной рабочей робы и полупрозрачного синтетического кристалона. При этом натуральная хлопковая ткань была обработана различными отбеливателями и красителями для создания неповторимого художественного эффекта. Основа клиньев из диагонали декорирована аппликацией из полимерной прозрачной пленки, под которую подложены кусочки разноцветной искусственной кожи. Сама же аппликация пристроена к клинью юбки традиционным машинным швом. Дополняет этот композиционный ансамбль узкий длинный шарф из красного шелка. Весь костюмный ансамбль производит впечатление гармоничного образа, естественного для восприятия. Реконструкция выполнена в рамках проекта «Авангард-театр-мода» и опубликована в одноименном каталоге, напечатанном издательством «Северный паломник» в 2019 г., с. 46 (ил. 2).

Приведем пример еще одного современного костюмного ансамбля, выполненного в более традиционных техниках. Для раскрытия темы коллекции «Серебряный век» были выбраны следующие материалы: натуральный крепдешин, искусственный шифон, серебрянная парча, натуральная шелковая веревка канатного кручения, натуральная нить мохера, обрезки натуральных и искусственных тканей, разнообразный бисер и стеклярус. Ансамбль состоит из топа, выполненного в технике холодного батика, подчеркнутого вышивкой бисером и стеклярусом; юбки из жатого

шифона, подвергнутого термической обработке и расписанного в технике свободной росписи по ткани; нарукавников, созданных в технике ткачества из полосок ткани; парика из окрашенной в несколько оттенков и распущенной шелковой веревки на основе из мохеровой шапочки, плотно облегающей голову. Несмотря на такое разнообразие материалов и техник комплект собран в единую композиционную схему, благодаря цветовому решению, и подчинен определенному художественному образу (ил. 3).

На основе рассмотренного материала была предпринята попытка комплексного изучения приемов и методов гармоничного соединения новаций и традиций в синтезе материалов и техник при создании уникальных авторских текстильных произведений искусства. Художественный текстиль сегодня — это синтез новых образов, поиск нестандартных материалов, в том числе нетекстильных, эксперимент с техниками, отрыв от «классического» моноисполнения в материале.

Литература

1. Савицкая В. И. Превращения шпалеры. М.: Галарт., 1995. 88 с.
2. Уваров В. Д. Экспериментальные поиски в современном искусстве таписсерии // Бизнес и дизайн ревю. 2020. № 1 (17). С. 13.
3. Цветкова Н. Н. Искусство текстиля XXI в.: направления развития // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 4. С. 168–173.
4. Хан-Магомедова В. Терпение художника-паука. Текстильное искусство сегодня. М.: Ridero, 2019. 150 с.

Иллюстрации



Ил. 1. Э. В. Подгорнова. Серия панно «Тихая песня» (2019), рук. проф. А. Ю Мокина



Ил. 2. Обложка каталога и фото авторской реконструкции костюма Саломеи по эскизу А. Экстер, художник по костюмам Е. Химичева



Ил. 3. Фрагменты костюма из коллекции «Серебряный век», художник по костюмам Е. Химичева

Сведения об авторах:

Мокина Анна Юрьевна, Южный федеральный университет, доцент, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства; aumokina@list.ru, aumokina@sfnu.ru

Mokina Anna Y., Southern Federal University, Associate Professor, Professor of Decorative and Applied Art Department; aumokina@list.ru, aumokina@sfnu.ru

Химичева Екатерина Александровна, Южный федеральный университет ассистент-стажер; kathy77@yandex.ru

Khimicheva Ekaterina A., Southern Federal University, Trainee Assistant; kathy77@yandex.ru

ВИТЕБСКИЙ ГОБЕЛЕН: ИСТОРИЯ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ

Раскрыты детерминанты формирования в Витебске локальной текстильной традиции, охарактеризованы направления развития современного витебского гобелена, специфика традиционных и новационных текстильных техник, авторских приемов витебских мастеров художественного текстиля, пути художественной трансформации гобелена из плоскостных в пространственные произведения.

Ключевые слова: Витебск, гобелен, новая таписсерия, текстильные арт-объекты.

К. А. Nosikova

VITEBSK TAPESTRY: HISTORY AND ART TRANSFORMATION

The determinants of the formation of a local textile tradition in Vitebsk are revealed, as well as directions of modern Vitebsk tapestry development, specifics of traditional and innovative textile techniques, the author's techniques of Vitebsk art textile masters, ways of artistic tapestry transformation from flat to spatial works as well.

Keywords: Vitebsk, tapestry, new tapestry, textile art-objects.

Изначально понятие «гобелен» представляло способ производства и вид стенового безворсового ковра с сюжетной или орнаментальной композицией. В настоящее время разновидность декоративно-прикладного искусства, по традиции называемая «гобеленом», представляет собой новаторский эксперимент и выступает как сложное художественное явление, соединившее в себе качества сразу нескольких жанров — от ручного (шпалерного) ткачества до текстильной скульптуры.

Белорусская школа гобелена широко известна во всем мире. Ее зарождению способствовало развитие в Беларуси шпалерного ткачества, которое началось в XVII в., когда на территории современной Беларуси в своих резиденциях в Альбе, под Несвижем, в местечках Кореличи и Мир Анна Радзивилл основала две мастерские ковровых изделий, которые на рубеже XVII–XVIII вв. превратились в первые ткацкие мануфактуры. Там изготавливали пояса, скатерти, полотна для обивки стен и настенные ковры. Наибольшую известность мануфактурам принесли безворсовые ковры (шпалеры). Ткали их в сложной французской технике на специальных ручных станках и изображали сцены из истории рода Радзивиллов. Из серии

10 гобеленов, ранее украшавших стены Несвижских дворцов, до наших дней дошло лишь несколько, которые находятся в музеях других стран [1, с. 32].

Общепризнанным центром современного белорусского текстиля является Витебск — город на севере Беларуси. Витебский край богат традициями, талантами и ресурсами, необходимыми для развития прикладного текстильного искусства. В Витебском регионе имеются несколько средних специальных заведений текстильного профиля, а в самом Витебске находятся два вуза, которые готовят специалистов в области текстиля и дизайна, декоративно-прикладного искусства. В Витебске и Витебской области работают несколько малых и крупных текстильных предприятий. Витебские художники-текстильщики организуют выставки, проводят мастер-классы, участвуют в региональных и национальных фестивалях, имеют учеников, как в Беларуси, так и в ближнем и дальнем зарубежье. Можно говорить о том, что в Витебске сформировалась собственная текстильная традиция, особое место в которой принадлежит гобелену.

Уникальность современного витебского гобелена тесно переплетена с историей, культурой и традициями Витебска. Значимые культурно-исторические события произошли в Витебске в начале XX в., когда город стал центром авангардного искусства. После революции искусство было призвано приносить пользу и участвовать в жизни народа, повышать культурный уровень масс. Стремясь осуществить экспансию беспредметного искусства во все области культурного строительства и понимая значимость орнамента в идеологически-агитационной пропаганде, «Утвердители Нового Искусства» (УНОВИС) во главе с Казимиром Малевичем работали над созданием нового тканого орнамента и созданием агитационно-декоративного текстиля [6, с. 288]. Проекты и эскизы многих художников-авангардистов были воплощены в текстильных изделиях и внедрены в жизнь. Так, авангардное супрематическое искусство Казимира Малевича и его последователей, не понятое как станковые произведения, было принято обществом в виде текстильных изделий одежды и убранства быта. Используя поверхность этих изделий, как картинное полотно, чисто для орнаментального украшения, художники пропагандировали принципы супрематической стилистики, демонстрируя первичность выразительности рисунка над традиционной формой.

Текстильные опыты витебских художников-авангардистов в начале XX в. по стилистическому преобразованию предметного мира и творчество известного во всем мире витебского художника Марка Шагала нашли конкретное выражение в текстильном орнаменте и в дальнейшем оказали влияние на формирование витебского художественного текстиля. Сам Марк Шагал использовал изображения сюжетных сцен истории, религиозных праздников и быта жителей Витебска того периода в своих работах на протяжении всей своей жизни, в том числе при создании эскизов для гобелена, помогая ему завоевывать новые и устойчивые позиции в современном искусстве. Так, в 1963–1966 гг. Марк Шагал спроектировал три

гобелена для нового здания израильского парламента (Кнессета) в Иерусалиме [2].

Искусство гобелена, которое в мире больше известно как «искусство таписсерии», на протяжении десятилетий прошло стадии упадка и расцвета, меняло географию, названия, обогащалось новыми техническими приемами и художественными возможностями.

В Беларуси гобеленовое ткачество возродилось лишь во второй половине XX в. и начиналось с развития декоративного направления, которое связано с созданием традиционных шпалер с определенным соотношением плотности основы и утка, ограниченным количеством цветов. В 60-е гг., когда произошел расцвет национальной белорусской школы гобелена, сюжеты гобеленов были тесно связаны с социальной тематикой и прославляли идеологию того периода.

Развитию витебского гобелена поспособствовало основание в 1965 г. Витебского технологического института легкой промышленности, а точнее открытие в 1975 г. в вузе новой специальности «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности» и, в 1978 г., кафедры художественного оформления и моделирования изделий текстильной и легкой промышленности, которая позднее была переименована в кафедру дизайна и моды [4, с. 397]. Этот период деятельности вуза пришелся на эпоху так называемого пластического взрыва в искусстве. Началось активное развитие новых качеств, текстильных техник и технологий, движение витебского гобелена в концептуальном направлении. Художники второй половины XX в. стремились продемонстрировать свое авторство и творческую индивидуальность. Активно развивающийся монументальный текстиль начал менять тематику и содержание произведений: большее предпочтение отдавалось общечеловеческим философским темам.

Наряду с использованием национальных традиций ткачества велись эксперименты с формообразованием. В 80–90 гг. началась активная творческая и выставочная деятельность витебских мастеров гобелена: Натальи Лисовской, Светланы Врублевской, Геннадия Фалей, Светланы Оксинь, Тамары Лисицы, Раисы Кухто, Татьяны Козик, Ларисы Павловской и др. [8]

Если в конце XX в. работы художников были в основном настенными и плоскостными, с небольшой рельефностью за счет применения ворсовых и махровых техник, то уже в 2000 г. появились пространственные композиции, сочетающие плотное заполнение поверхности с просветами, все чаще находили применение не текстильные материалы — полиэтилен, металл, использовались стекло, керамика, дерево, кожа, камень и др., — в текстуру вводились металлические нити, различные сетки и пленки.

В современном искусстве витебского гобелена проблематично выделить доминирующие тенденции. Одновременно сосуществуют и традиционный, и концептуальный, и экспериментальный способы его изготовления. Они не соперничают, а взаимодействуют. Используемые в

современном рукотворном текстиле техники в большинстве своем традиционны, но достичь новых декоративных эффектов художникам удается изменением обычного масштаба, соотношения материалов по объему и составу, то есть экспериментируя и отступая от традиционных приемов.

Тем не менее, в развитии современного витебского гобелена четко прослеживаются три основных направления. Первое направление опирается на белорусское народное искусство, применение традиционных материалов и техник, национальные узоры, яркое декоративное колористическое решение. Второе получил развитие на основе авангардного искусства с применением современных техник, материалов и технологий. Третье направление характеризуется экспериментами и поисками нетрадиционных форм, новых материалов и стилей создания гобелена.

Традиционное направление развивает витебская художница Светлана Баранковская. Она применяет классическую гладкотканую технику в классической цветовой гамме, характерную для традиционного гобелена, тщательно прорабатывая детали, комбинируя лен с другими текстильными материалами. Сюжеты ее работ навеяны народными сказаниями, легендами, фольклором. Большое внимание отведено историко-культурному наследию Беларуси. Тема выдающихся личностей прошлого затронута в гобелене «Апостол». Портрет «апостола белорусской нации», писателя Василя Быкова выткан гладью с использованием высокой плотности нитей и тщательно подобранной колористикой (ил. 1). В том же направлении, но в мини-гобелене, работает Светлана Врублевская.

В свободном авторском стиле, в направлении авангардного искусства, в смешанной технике работает Татьяна Маклецова [5, с. 86]. Художница намеренно отходит от присущей традиционному гобелену плотности и плоскости: обогащает полотно рельефами, вплетая в основу нити разной толщины и структуры; неравномерно заполняет плоскость полотна, создавая просветы пропусками некоторых рядов основы; сочетая синтетические сетки на просвет с выпущенными нитями, создает иллюзию объема; вплетая полиэтилен, атласные ленты, вискозную пряжу, делает композицию еще свободнее. В своих гобеленах она выражает свои философские размышления и психологические переживания. Работы отличаются разнообразием цветов — от гармоничного сочетания до ярких контрастов. В сочетании цветов и фактур композиционных решений супрематических работ художницы просматривается влияние Казимира Малевича (ил. 2). Истоки витебского авангарда можно также проследить в работах Светланы Оксинь, Виолетты Некрасовой, Елены Голобовой и др. Причем некоторые из них, например Светлана Оксинь, верны традиционному гладкому ткачеству, а некоторые, в частности Виолетта Некрасова, создают рельефную фактуру.

Третье направление в развитии витебского гобелена можно определить как современный гобелен, текстиль как искусство или «новая таписсерия». Таписсерия — «изделие, выполненное в различных техниках ткачества, в том числе узлами, трикотажными переплетениями, вышивкой, кружевом, аппликацией, всевозможными авторскими техниками, как плоскостными, так

и пространственными» [7, с. 22]. Эта тенденция в развитии витебского гобелена прослеживается в работах Натальи Лисовской [3, с. 60]. Утилитарное назначение создаваемых ею предметов уступает приоритет их художественной ценности. Центральное место в творчестве мастера занимают история Беларуси, сказания, легенды, фольклор. В своем текстильном творчестве художница обращается к древней мифологии, обычаям предков, красоте природы родного края, философским размышлениям, опираясь на семейные текстильные традиции и проявляет новаторство в сочетании цифровой печати на холсте и ручного ткачества, использовании для передачи усиления художественного образа не текстильных материалов. Особенностью ее работ является использование в сочетании с традиционным текстилем (лен, шерсть, хлопок) других материалов (сизаль, стекло, кожа, синтетика, авторская керамика, дерево, лыко и пр.) (ил. 3).

В технике ручного ткачества в Витебске создают свои произведения и другие художники, многие из которых работают на пересечении разных направлений. Так, например, гобелены Тамары Лисицы — выразительный пример пластической трансформации традиционного гобелена путем соединения техник классического плоскостного и фактурно-рельефного ткачества с индивидуальным подходом к организации ритма текстильной поверхности. Многие мотивы и сюжеты ее гобеленов невероятно реалистичны.

Свой собственный стиль имеет Виолетта Некрасова. Она свободно меняет плотность текстильного полотна, дополняет его росписью. Используя разнообразные знаковые формы, художница создает абстрактные текстильные композиции, создавая образы-инсталляции.

С подчеркнутой стилизацией классической техники гладкого ткачества работает Владимир Лисовенко. Характерной особенностью его работ является использование джинсовой ткани.

Следует остановиться на творчестве Геннадия Фалей. Первые работы художника на рубеже 80–90 гг. были выполнены в технике авторского гобелена. Позже мастер почти полностью отказался от цвета, используя в качестве основного материала традиционный для Беларуси лен, пытаясь найти новые колористические и пространственные решения текстильных структур. В дальнейшем художник стал использовать другие волокна и материалы, например шпагат и кусочки дерева. Постепенно в своем творчестве он полностью перешел к созданию арт-объектов и инсталляций, отказавшись от текстильных материалов, но используя логику текстиля, подчеркивая свое уважение к белорусским традициям [10, с. 15].

Другие витебские художники — Наталья Лисовская, Светлана Баранковская, Татьяна Маклецова — также экспериментируют в текстиле, создавая трехмерные арт-объекты, не выходя при этом за рамки выбранного стиля и направления, используя те же традиционные и современные текстильные материалы. Так, например, текстильные арт-объекты Натальи Лисовской, как и ее гобелены, отличаются разнообразием фактур,

пластичностью формы и насыщенностью цветовой гаммы. В своих работах художница использует сизаль и войлок.

Витебские художники Ирина Кириллова, Надежда Манцевич, Татьяна Козик работают в технике плоского двухстороннего гобелена, избегают объемной формы, увлечены поисками сложной ритмики, образованной соединением пластики, фактуры и цвета различных материалов. Другие авторы, например, Светлана Врублевская, Татьяна Маклецова, Виолетта Некрасова, Наталья Кимстач, Наталья Бугаева, переходят в своих поисках в двумерные композиции, создавая динамичные рельефные фактуры, в которых, словно через полотно гобелена, в пространство свободно выпущенные нити, петли, волокна сизаля.

В целом, работы современных витебских авторов произведений художественного текстиля отличаются тематическим разнообразием, глубиной образов, колористическим наполнением, фактурностью материалов и соединением разнообразных техник и приемов. Появление новых форм текстильных работ — арт-объектов, мини-гобеленов, плоскостных гобеленов разнообразных форматов, работ с выходом из плоскости в рельеф и объем, — совмещение в одном произведении разных техник — как традиционных текстильных (ручного ткачества, валяния, росписи по ткани, вышивки, пэчворка, макраме), так нетрадиционных (текстильных коллажей с использованием вытравки, фотографии, а также обкрутки, вышивки по сетке и др.) — характерно для современного витебского авторского текстиля [3, с. 60].

Образы и сюжеты работ современных мастеров гобелена самые разнообразные: человек, его прошлое, настоящее и будущее, белорусская народная и государственная символика, натюрморт и пейзаж, орнаменты и абстракция. В приоритете — тема любви к Родине и природе родного края. Тем не менее, в их творчестве стремление к авторскому самовыражению преобладают над следованием этнической традиции.

В динамичном развитии витебского гобелена можно выделить общие тенденции: творческий эксперимент, эмоциональное наполнение формы, объема, цвета текстильных декоративных пространств, способных донести идею и замысел автора, вызвать у зрителя эстетическое сопереживание. В работах витебских художников практически исчезла изобразительность. Художники выражают идею и образ иными способами и художественными соседствами: масштабом, материалами, цветом, расположением в пространстве и т. д. Появление трехмерных арт-объектов перевело гобелен из декоративного в концептуальное направление, из плоскости в пространство, превратило его из настенной картины в объемную скульптуру [9, с. 169].

Таким образом, современный витебский гобелен перестал быть традиционным. Вырываясь из удерживаемых веками границ, деформируясь во всех направлениях и постепенно переходя из плоскости в объем, тонко балансируя между тканой картиной (настенным панно) и арт-объектом (предметом интерьера), а иногда превращаясь в текстильную инсталляцию, претерпел кардинальную художественную трансформацию от классической

шпалеры до новой таписсерии. Он активно демонстрирует возможности своего использования, создает свое художественное пространство, дополняя и гармонизируя окружающую среду, сохраняя при этом традиции ткачества, культурное наследие и историческую память Витебского края.

Литература

1. Крыуліна К. З. Гісторыі беларускага габелена // Мастацтва. 2003. № 4. С. 32–34.

2. Кнессет. 20 фактов о Кнессете Четвертого созыва. URL: https://main.knesset.gov.il/ru/about/history/pages/twenty-4_ru.aspx (дата обращения: 04.02.2024).

3. Лисовская Н. С. Традиции и новации в декоративно-прикладном искусстве на примере авторских работ // Материалы международ. науч. форума «Образование. Наука. Культура»: сб. науч. ст. в 5 ч. / Гжельский государственный университет; ред. Б. В. Илькевич. Гжель: ГГУ, 2021. Ч. 1. С. 87–88.

4. Лисовская Н. С. Современный Белорусский гобелен // Материалы докладов 47-й международной научно-техн. конференции препод. и студ. Витебск: Витебский государственный технологический университет, 2014. С. 397–399.

5. Маклецова Т. И., Красновская Д. А., Василевская И. П. Специфика абстрактного образа в авторском текстиле // Материалы докладов 52-й международной научно-техн. конференции препод. и студ. Витебск: Витебский государственный технологический университет, 2019. Т. 2. С. 85–87.

6. Сабилло Н. И. Супрематический метод проектирования орнаментальной композиции в обучении дизайнеров // Известия Самарского научного центра РАН. 2009. Т. 11. № 4. С. 287–292.

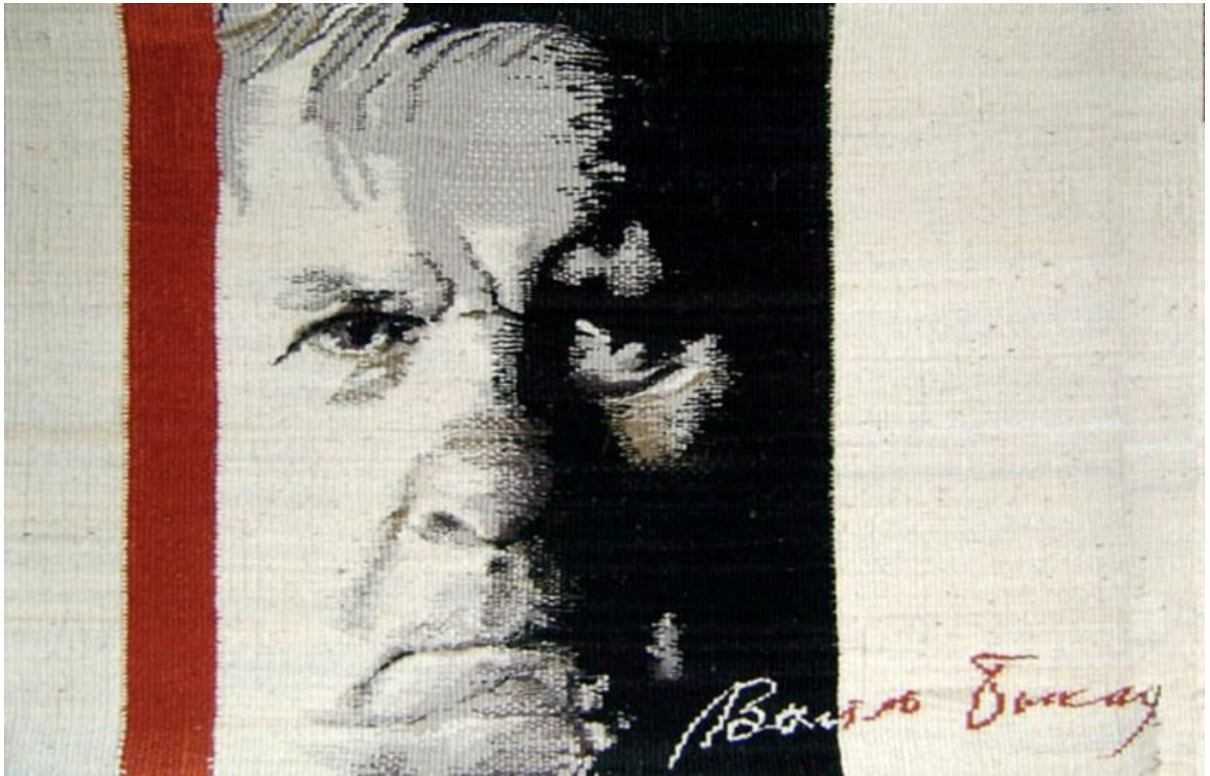
7. Уваров В. Д. Таписсерия как «модель» общих закономерностей развития мирового искусства // Дизайн и технологии. 2017. № 59 (101). С. 22–29.

8. Художники Витебщины. Витебская областная библиотека имени В. И. Ленина. URL: <http://painters.vlib.by/ru/11-portfolio/dekorativno-prikladnoe-iskusstvo> (дата обращения: 22.01.2024).

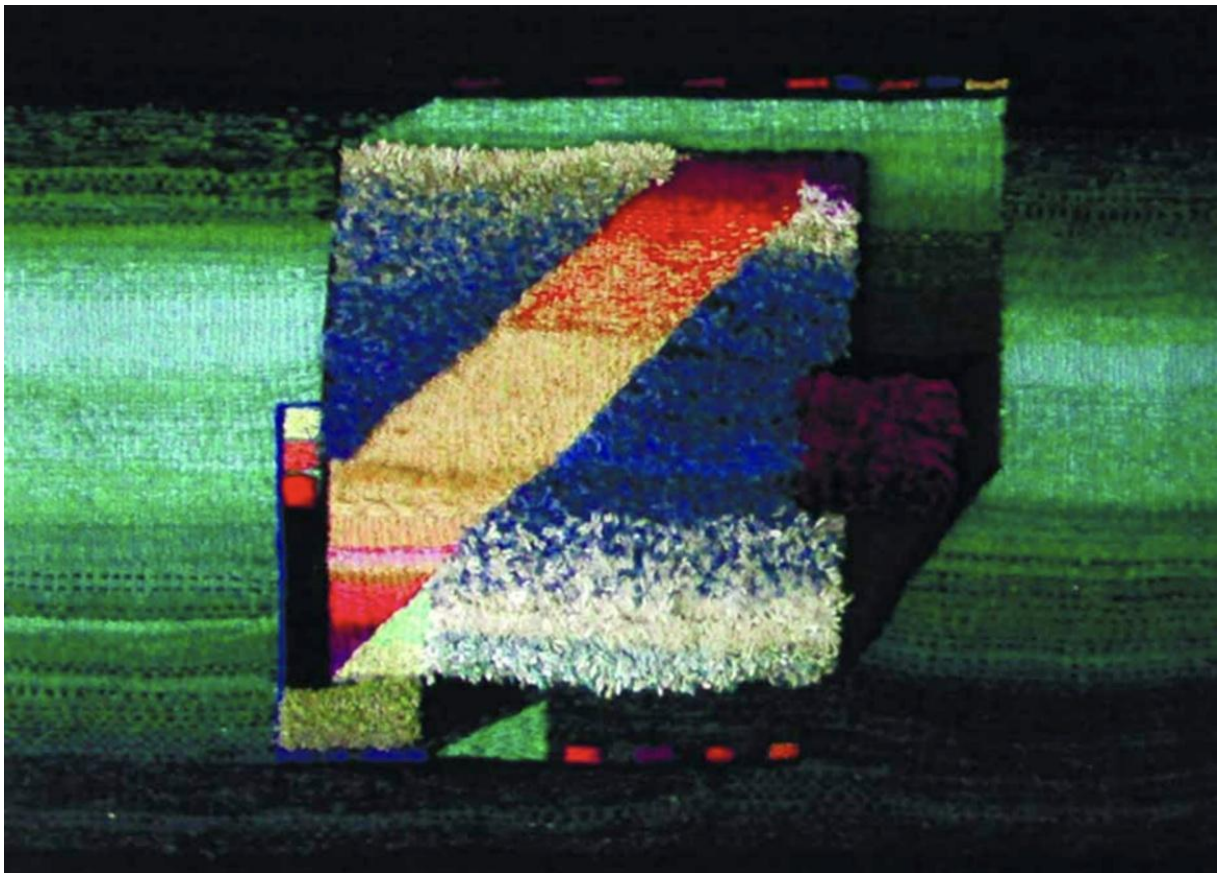
9. Цветкова Н. Н. Искусство текстиля XXI в.: направления развития // Общество. Среда. Развитие. 2011. № 4 (21). С. 168–173.

10. Цыбульский М. Л. Гобелен и современный художественный текстиль: актуальные проблемы и тенденции развития // Искусство и культура. 2014. № 2 (14). С. 6–18.

Иллюстрации



Ил. 1. С. А. Баранковская. Гобелен «Апостол», 2009 г. Шерсть, лен.
Ручное авторское ткачество. Витебск



Ил. 2. Т. И. Маклецова. Гобелен «Супрематический квадрат», 1996 г. Шерсть, лен.
Ручное авторское ткачество. 65 x 80 см. Витебск



Ил. 3. Н. С. Лисовская. Гобелен «Мои вербы», 1993 г. Шерсть, синтетика, сизаль.
Ручное авторское ткачество. 133 x 159 см. Витебск

Сведения об авторе:

Носикова Ксения Александровна, Белорусский государственный университет культуры и искусств, аспирант, 2 курс, кафедра теории и истории искусства; k-nosikova@inbox.ru

Nosikova Kseniya A. The Belarussian State University of Culture and Arts, postgraduate student, 2nd year, Department of Theory and History of Art; k-nosikova@inbox.ru

Сведения о научном руководителе:

Лобачевская Ольга Александровна, Белорусский государственный университет культуры и искусств, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии; lobachevskaja@tut.by

Lobachevskaya Olga A., The Belarussian State University of Culture and Arts, Full Doctor (History of Arts), Associate Professor, Professor of the Department of Cultural Studies; lobachevskaja@tut.by

**ОБРАЩЕНИЕ К ТЕМЕ КОСМОСА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ
НА ПРИМЕРАХ ГОБЕЛЕНОВ СТУДЕНТОВ УРГАХУ
И ОСНОВАТЕЛЯ УРАЛЬСКОЙ ШКОЛЫ ГОБЕЛЕНА О. Л. ОРЕШКО**

Диапазон тем, воплощаемых с помощью техники ручного ткачества, обширен и многообразен. Исследование и раскрытие темы космоса — основная цель данной публикации. Тема рассматривается на примерах работ студентов Уральского государственного архитектурного университета имени Н. С. Алферова и в работах основателя уральской школы гобелена О. Л. Орешко, выполненных в технике художественного ручного ткачества.

Ключевые слова: гобелен, космос, О. Л. Орешко, тема художественного произведения, художественное ткачество.

*O. L. Oreshko,
O. S. Denisova*

**REFERENCES TO SPACE AND UNIVERSE THEMES
IN THE ART WORKS OF WEAVING,
SHOWCASED BY TAPESTRY PROJECTS BY STUDENTS
FROM THE URAL STATE UNIVERSITY
OF ARCHITECTURE AND ARTS
AND THE FOUNDER OF THE URAL TAPESTRY SCHOOL**

A range of art themes, which can be displayed through highly skilled artistic weaving techniques, is wide and multifaceted. For instance, space exploration and understanding the universe is the main purpose of this research. This topic is showcased through the unique work of art students at the Ural State University of Architecture and Arts and exceptional hand-weaving work of O. L. Oreshko, who is regarded to be at the foundation of the Ural tapestry tradition.

Keywords: tapestry, space, universe, cosmos, O. L. Oreshko, art piece, the art of weaving.

Тема в художественном произведении, в том числе и в гобелене, играет важную роль как в процессе его создания, так и в дальнейшем его восприятии. Тема определяет основную идею произведения, его смысл и ценности, которые автор хочет передать зрителю. Тема — это предмет изображения, но также и основная проблема, которая рассматривается в произведении, это объект художественного отражения аспектов, волнующих автора: взаимодействие человека с природой, бытом, обществом как в самом широком смысле, так и в частных ситуациях. В таком понимании темой

может быть все то, что вызвало авторский интерес и стало предметом его осмысления и оценки. Тема является связующим звеном между первичной и художественной реальностью. Субъективный авторский подход, авторская индивидуальность при выборе темы позволяют рассуждать о художественном своеобразии конкретного произведения.

Материал и технологии в современном искусстве довольно часто являются первоосновой художественной идеи. В декоративно-прикладном искусстве вообще и в художественном ткачестве в частности знание материала, его выразительных особенностей и технологических свойств, умение этим материалом выражать свои мысли может также стать предпосылкой к выбору темы. Этой же задаче предшествует работа по формированию изобразительного языка и умение мыслить в области декоративных приемов, пространственных и плоских форм.

В произведениях художественного ткачества, выполненных как для интерьеров, так и в качестве выставочных экспонатов, некоторая привычная константа формы часто компенсируется широкой экспериментальной базой технологических приемов, разнообразной композиционной структурой и тонким образным содержанием [8].

Обращение к теме космоса в произведениях декоративно-прикладного искусства и, в частности, в текстиле происходит по разным причинам. С одной стороны, это обретение эмоционального содержания через переложение символических значений, заложенных в изобразительную структуру произведений с погружением в мир философских размышлений и их переосмыслением. С другой стороны — экспериментальное исследование и переведение традиционных техник и технологий на современный язык. Такого рода экспериментальная деятельность как форма творческого мышления определяет динамику развития декоративного текстиля.

Если цель творчества — выразить средствами художественного текстиля все свое мироощущение, мирочувствование, то становится понятным обращение художников к теме космоса.

Что значит для нас само понятие — Космос или Вселенная? Это — неизведанная таинственная бесконечность, тайна бытия, пугающее и завораживающее пространство неба над нами, в нас и вокруг нас. Пространство, частью которого мы являемся.

«Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением, чем чаще и продолжительнее мы размышляем о них, — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне. И то и другое мне нет надобности искать и только предполагать как нечто окутанное мраком или лежащее за пределами моего кругозора; я вижу их перед собой и непосредственно связываю их с сознанием своего существования» [2, с. 499], — это широко известное изречение Канта как нельзя лучше дает почувствовать, что человек всегда размышлял на тему космоса и всегда пытался сопоставить два мира — внешний и внутренний: два космоса, микро- и макромиры.

Почему так часто используется понятие космоса в различных областях искусства, в описаниях жизни, чувств и впечатлений? Это переносное понятие космоса как неизведанного, таинственного, бесконечного,

захватывающего и пугающего — философского и фантастического. Мы часто отождествляем с ним свою душу, такую же таинственную и бесконечную.

Обращение к понятию космоса дает нам возможность использовать достаточно условный язык изображения. Совершенства технологий космических путешествий — возможность геометрических построений, включения фигуры человека в сложную плоскостную композицию, использование инновационных материалов, таких как синтетические нити, металл, проволока, оптоволокно и т. д., — все это помогает и подталкивает к раскрытию темы космоса в гобелене.

Представления о мире, космосе, вселенной менялись вместе с человеком. Но во все времена он соразмерял свою жизнь с движением светил. Существование высшей силы, загадочных миров, Божественного начала вводило в трепет, восхищало, заставляло мечтать и думать. Из-за своей недостижимости космос казался чем-то таинственным и загадочным. Первые изображения, связанные с этой темой, носили сакральный характер. В древности Солнце и Луна отождествлялись с богами и богинями, их образы находили отражение либо в предметах культа, либо в изображениях на стенах храмов и гробниц.

С появлением христианства космос в сознании людей стал представляться творением Божьим, а небесные явления, такие как звездопады, солнечные и лунные затмения, считались предвестниками бед и катастроф. В Средние века в христианском макрокосме центром творения был земной шар, вокруг которого на прозрачных сферах вращались Солнце и планеты — таково было представление об устройстве мира как о механизме небесных сфер, вращаемых ангелами. Искусство шпалеры в те века отображало именно такие представления о строении мира.

В XX в. человечество преодолело земное притяжение, и мечта о покорении космоса перестала быть несбыточной. Тема космоса стала настоящим гимном для целого поколения художников и иллюстраторов, а космонавты превратились в кумиров эпохи. Произведений искусства того времени отражали размышления о блестящих перспективах человечества, о жизни на Марсе, о климате Венеры и т. д.

Середина XX в. — переломный момент в истории человечества в истории освоения космоса, значительно повлиявший и на искусство. Появляется первый снимок нашей планеты, сделанный ракетой США в 1946 г., а спустя 11 лет СССР запускает на орбиту первый искусственный спутник Земли. В 2021 г. исполнилось 60 лет с момента первого полета человека в открытое космическое пространство. Первый человек, побывавший в космосе, советский космонавт Юрий Гагарин произнес такие слова: нашу планету надо беречь. Из космоса пришло к нам чувство хрупкости и незащищенности нашей планеты. Наш Дом Земля — это маленький голубой шар в мерцающей темноте бесконечности. Новые чувства бережности и трагичности, подвижности и незыблемости — все это стало важной темой искусства, поменяв мировоззрение целого поколения. Первый полет человека в космос, совершенный Юрием Гагариным 12 апреля 1961 г.,

перевернул сознание людей. Космическая тема захватила все сферы жизни человека.

В искусство гобелена тема космоса пришла из монументального искусства второй половины XX в. Появилась она, наряду с другими общественно-значимыми темами, и в дипломных работах кафедр монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства в Уральской государственной архитектурно-художественной академии, УралГАХА (сейчас — Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, УрГАХУ). С периодичностью примерно в 3–5 лет возникают небольшие курсовые гобелены или значимые дипломные работы, где так или иначе звучат темы бесконечности мира, вселенной, космоса. Сотворение, созидание, полет, крыло, шествие, движение в небеса, погружение в себя — это всегда движение и почти всегда — в пространство. Студенты в таких работах используют различные аллегории и символы, приемы работы и колористические схемы, тем самым стремясь создать образы, наполненные глубоким философским смыслом. Так, сочетание тайны бытия пространства с каждодневным статичным ткачеством выражает внутреннюю потребность художника высказаться.

В 2006 г. на кафедре монументально-декоративного искусства УрГАХУ тема космоса прозвучала при защите дипломной работы Екатерины Петровой-Калашниковой «Вселенная». Дипломный гобелен как фрагмент большой интерьерной композиции, включающей фигуру космонавта, был выполнен в материале с использованием ворса и горячих эмалей-планет. Жест руки космонавта к маленькому голубому пятну придал работе ту самую главную идею — бережность к жизни (ил. 1).

Работа Наталии Дульцевой велась с небольших «пробников», соединивших ткачество и валяние, изображающих половины планет. В дипломной работе 2012 г. тема космоса и человека стали основным. Парящий в пространстве и освещенный светом солнца космонавт похож на ребенка — так свободно и радостно его движение. Работа выполнена с использованием приемов свободной основы (ил. 2).

Панно «Микрокосмос» Марии Пепеляевой, студентки УралГАХА кафедры художественного текстиля, — это Земля с ее извечной тайной мироздания, взгляд вглубь, в космос атомов и молекул. В работе использована комбинация различных приемов и техник: ткачество, коллаж, крашение, обкручивание. Другая ее работа — «Генезис» — трактует образ космоса в его архаическом прочтении, как пространство неразрывной связи с миром природы.

В 2016 г. на кафедре декоративно-прикладного искусства в рамках защиты выпускной квалификационной работы бакалавра была представлена работа Кристины Молочковой «Планета». Гобелен-круг, состоящий из двух не равных половин, отражает в себе изображение и космоса, и нашей планеты. Гобелен в процессе проектирования вошел в состав большой пространственной композиции, выполненной автором в материале и показанной в 2016 г. на Первой уральской триеннале декоративного искусства, Екатеринбург. Вся пространственная композиция стала небесным

Ковчегом, космическим кораблем, взглядом, обращенным на Землю и одновременной самой планетой, являющейся неотъемлемой частью космоса.

Еще одна выпускная квалификационная работа бакалавра 2016 г. кафедры ДПИ — двухчастный высокий гобелен на конструкции, разработанный для размещения в интерьере в стиле лофт, Виктории Тебневой. Фрагмент этой работы, выполненный в материале, сохраняет форму угла или трапеции. Фигура человека в скафандре заплетена в ритмы приборных панелей, светящихся кнопок и огней. Фигура выходит в пространство через применение приемов свободной основы. В оформлении использован алюминий (ил. 3).

Выпускная квалификационная работа бакалавра 2021 г. Элины Анзоровой, планируемая к участию во Всероссийской выставке художественного текстиля «Космос» в рамках III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Коды. истории в текстиле», которая пройдет в апреле 2024 г. в Санкт-Петербурге, создана как уменьшенная версия интерьерного гобелена. Источником вдохновения для создания гобелена явились также произведения художника Андрея Соколова. Работа состоит из двух частей и отражает общее эмоциональное состояние космической одиссеи. В гобелене нет человека — он за кадром. В процессе проектирования выстраивались цветовые соотношения, контрасты, использовалась геометрическая стилизация, острые формы, прямоугольники, дуги, сеть пересекающихся под разными углами линий, группа геометрических тел, которые в сочетании символизируют изображение космического корабля. Диагональные линии композиции создают динамику, эффект движения бесконечного множества космических тел и безграничность космического пространства. Цветовая гамма построена на контрасте всепоглощающего черного и открытых чистых цветов, лишенных атмосферного искажения. Яркие оранжевые и растяжки синего в градиентных переходах, оттенки серебристо-серых, медно-коричневых, фиолетовых цветов говорят о бескрайности неба, о мире, о надежде, дают ощущение многоплановости, безграничности человеческого разума и бескрайности космического пространства.

Руководители студенческих работ, перечисленных выше — преподаватели УрГАХУ, профессора О. Л. Орешко, Г. Б. Храмцова, С. К. Хабибуллина.

Работы студентов УрГАХУ, созданные в разные годы, посвященные этой интереснейшей и глубокой теме, продолжают экспонироваться на различных выставочных площадках вуза, города и страны. Студенты под руководством профессорско-преподавательского состава УрГАХУ продолжают проектировать художественный текстиль как в виде выставочных панно, так и в интереснейшие сложные интерьеры и выполнять в материале большие композиционные фрагменты.

Художники по текстилю Екатеринбурга решают тему космоса по-разному — используют различные формы и очертания гобелена, приемы компоновки, изобразительный и не изобразительный ряд, различные техники и фактуры.

После окончания УРГАХУ студенты, уже художники, в своем творчестве обращаются к теме Пространства, небесных светил и микрокосмоса. Дарья Плеханова-Прохорова создала целую серию в технике ткачества синтетическими нитями. Гобелен «Серебряный спутник земли» 2022 г. вместе серией небольших работ «Разговоры планет в туманном космосе» был показан на Второй уральской триеннале декоративного искусства «Сотворение мира» в 2019 г. Так, появились и другие «небесные странники», например, круглый гобелен «Луна» 2021 г. диаметром 35 см, где с ткачеством сочетается ковровая вышивка.

Своим отношением к теме вечного, бесконечного, к философским проблемам сотворения мира, хрупкости мироздания отличается уральский художник, основатель уральской школы гобелена [9], профессор О. Л. Орешко. Для Второй уральской триеннале декоративного искусства 2019 г., темой которой стало «Сотворение мира», ею был создан гобелен «Мир для тебя...», 110 x 200 см. Изображение Ангела, несущего на груди фигурку человека и указывающего ему путь, — вот образ, изображенный художником. Летящая грозная и прекрасная сущность, сотворившая мир, космос, планету, несет на груди свое любимое дитя — человека. Она — это создающее, хранящее, оберегающее начало. Она, как космический корабль, в капсуле переносит человека: «Этот мир для тебя, человек. Ты гость, дитя и смысл творения». Крохотное голубое пятнышко на еще неизвестной туманной поверхности планеты — наш Дом. Небольшая стилизация летящей фигуры под средневековые книжные иллюстрации, парча и складки одеяния — изысканные детали, придающие очарование работе. Взгляд Ангела и его жест — это почти требование, знание высшего существа в месте зарождения жизни и ее судьбе.

Идея серии «Дальние миры» возникла у О. Орешко в поддержку темы гобелена «Мир для тебя...». «Дальние миры — это крохотные частицы Вселенной, удаленные в пространстве Космоса, зовущие к познанию и мечтам о полетах. Это точки отсчета бесконечности, частицы целого, частицы мира. Каждая часть моих «миров» — это малая частица притяжения бесконечности. Небольшие по размеру работы (каждая до 10 см) выполнены на черной джутовой основе и основе из синего тонкого льна в технике ручного ткачества и обкручивания. В композиции использована металлическая сетка с целью придать сходство с невесомыми, как стрекозиные крылья, антеннами, разворачивающимися в безвоздушном пространстве Космоса. Тканые и обкрученные элементы — орбиты движения миров. Круг. Квадрат. Крест. Серия, состоящая из шести частей с нарастающей к центру конкретикой, — подобна познанию и исследованию иных пространств, возникла как продолжение полета в пространстве в гобелене «Мир для тебя...», — так говорит художник о своих работах.

Новый гобелен Ольги Орешко, созданный в 2024 г. для Пятой триеннале гобелена в «Царицыно» с объявленной темой «Связи. Разрывы», так резонирующей с нашим немирным трагически миром, носит рабочее название «Мосты». Тема связей и разрывов связей, тяготения к воссоединению и невозможностью этого касается любой сферы жизни, иногда даже неопределима словесно, но остро чувствуется душой,

бесконечной и вечной, знающей что-то лучше нас, смутно предчувствующей и предостерегающей. Эта мысль выражена в работе, представляющей собой разделенную на половины с помощью колорита, свободной основы и островков нетканой поверхности планету, войлочные портреты людей и пейзажей.

Тема бесконечного, божественного, неизвестного и непознаваемого не уходит из внимания художников, работающих в своей излюбленной технике ручного ткачества. Соизмеряя мгновения переплетений с ритмом своего сердца, шумами и мерцаниями неба, смотря вверх в эту бездну, говорящую с нами на своем языке, при создании работ бессловесно, ритмически авторы говорят об очень важной, интересной и необходимой для человека теме космоса. И дело не столько в техническом прогрессе и значимости космоса для будущего человечества, а в неразделимости вечного и бесконечного, микро и макро, мгновения, мысли и чувства. В этом — великая тайна всех существующих связей в материальном, энергетическом, духовном мирах. Именно в этом — притягательность темы космоса для нас.

Космос по-прежнему завораживает человека. В практике современного искусства эта тема рассматривается как связь искусства и науки. Заметна общая тенденция — произведения на космическую тему в XXI в. характеризуются большей интерактивностью и технологичностью. Вероятно, люди творческих профессий еще очень долго будут находить вдохновение в обтекаемой форме космических тел, в сочетании цветов, в явлениях и процессах нашей Вселенной.

Литература

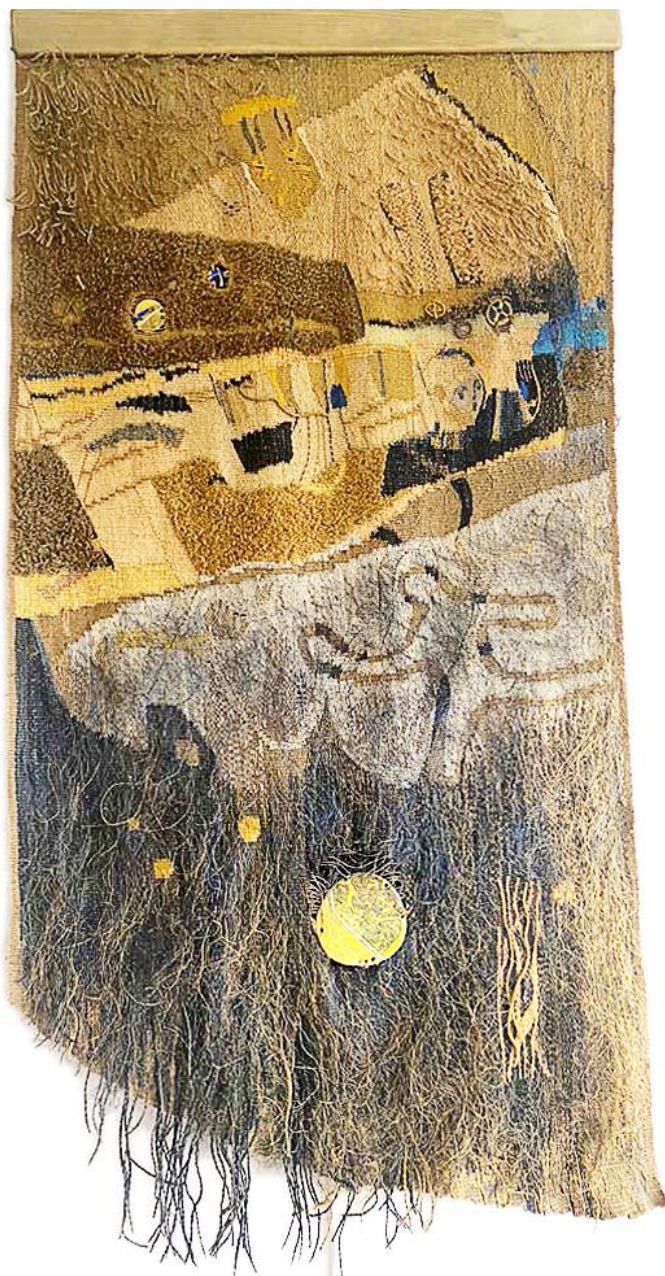
1. Белик И. В., Козырева О. Ю., Кучеренко Н. И. Первая российская триеннале современного гобелена в «Царицыно»: каталог выставки. М.: Издательство «А. Воробьев», 2012. 448 с.
2. Кант И. Соч. в 6 тт. М., 1965. Ч. 1. С. 439–500.
3. Козырева О. Ю. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыне»: каталог. М.: ГМЗ «Царицыно», 2022. 368 с.
4. Манерова Е. Ю., Хабибуллина С. К., Базуева О. В. Всероссийская открытая выставка «II Уральская триеннале декоративного искусства: каталог. Екатеринбург: УрГАХУ, 2019. 152 с.
5. Манерова Е. Ю., Храмцова Г. Б., Дементьева Э. Х. Всероссийская открытая выставка «II Уральская триеннале декоративного искусства: каталог. Екатеринбург: УрГАХУ, 2019. 152 с.
6. Орешко О. Л., Храмцова Г. Б. Школа гобелена в Екатеринбурге // Диалоги о защите культурных ценностей — 2023. Материалы III Международной научно-практической конференции: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет»; под ред. Ю. В. Кондаковой, Е. В. Штифановой. Екатеринбург: УрГАХУ, 2023. С. 228–231.
7. Пичугина О. К. К вопросу о видовом разнообразии современной таписсерии // Декоративно-прикладное искусство: исторический опыт,

современное состояние, перспективы развития — 2016. Материалы всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции: сб. науч. ст. / ФГБОУ ВО «Уральский государственный архитектурно-художественный университет»; ред. совет: Ю. С. Янковская, С. К. Хабибуллина, Ю. П. Круглова, О. К. Пичугина. Екатеринбург: УрГАХУ, 2016. С. 121–125.

8. Хабибуллина С. К. Анализ современных тенденций развития авторского текстильного панно // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 39. С. 165–169.

9. Хабибуллина С. К. Диалог пространства и героя в гобеленах Ольги Орешко // Изобразительное искусство Урала, Сибири и Дальнего Востока. 2021. № 2 (7). С. 44–51.

Иллюстрации



Ил. 1. Е. Петрова-Калашникова. Гобелен «Вселенная», дипломная работа, 2006 г.



Ил. 2. Н. Дульцева. Гобелен «Открытый космос», дипломная работа, 2012 г.



Ил. 3. В. Тебнева. Гобелен «Астронавт», дипломная работа, 2016 г.

Сведения об авторах:

Орешко Ольга Леонидовна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, профессор кафедры декоративно прикладного искусства; oreshkoolgal@gmail.com

Oreshko Olga L., Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov, Professor of the Department of Decorative and Applied Arts; oreshkoolgal@gmail.com.

Денисова Ольга Сергеевна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, преподаватель кафедры декоративно прикладного искусства; lyolyka@inbox.ru.

Denisova Olga S., Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov, Lecturer of the Department of Decorative and Applied Arts; lyolyka@inbox.ru.

ШПАЛЕРЫ В ИТАЛИИ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА

Статья посвящена истории развития шпалерного ткачества и бытования шпалер на территории Италии в XV–XVI вв. Рассматривается возникновение центров шпалерного производства в Венеции, Мантуе, Ферраре, Флоренции и Риме. Выявляется определяющая роль бургундских и нидерландских ткачей в создании шпалерных мастерских под патронажем итальянской аристократии и включение в ковровое производство выдающихся итальянских художников от Мантеньи и Козимо Тура до Рафаэля, Сальвиати, Понтормо и Бронзино.

Ключевые слова: Италия, Ренессанс, шпалерное ткачество, история, картон, шерсть, шелк.

О. К. Pichugina

TAPESTRIES IN ITALY DURING THE RENAISSANCE

The article is devoted to the history of the development of trellis weaving and the use of trellises in Italy in the 15th–16th centuries. The article considers the emergence of trellis production centers in Venice, Mantua, Ferrara, Florence and Rome. The determining role of Burgundian and Dutch weavers in the creation of trellis workshops and under the patronage of Italian lords and the inclusion of outstanding Italian artists from Mantegna and Cosimo Tura to Raphael, Salviati, Pontormo and Bronzino in carpet production is revealed.

Keywords: Italy, Renaissance, tapestry weaving, history, cartoon, wool, silk.

Целью данной статьи является обобщение сведений и выявление последовательной картины развития шпалерного ткачества и бытования безворсовых стенных ковров в Италии в эпоху Ренессанса. При необычайно широкой библиографии, охватывающей тематику европейского ковроткачества XV–XVI вв., картина целостного развития искусства итальянской шпалеры на сегодня остается неполной. В статье сделана опора на работы Т. Р. Campbell, J. R. Jewitt, N. F. Grazzini, N. Bogerd, С. Conti и других исследователей.

В эпоху Возрождения шпалеры являлись основным компонентом убранства как дворцовых покоев, так и жилых домов состоятельных граждан по всей Европе. Дорогие стенные ковры выступали мерилем богатства и подчеркивали престиж своих владельцев. Английский посланник, епископ Винчестерский Стефан Гардинер, посетивший двор римского папы Климента VII, укрывавшегося в Орвието после разграбления Рима в 1527 г., писал о бедственном положении предстоятеля католической церкви, особо

отмечая, что, проходя через три дворцовых зала — «голых и не завешенных», — он не обнаружил ни одной шпалеры, которая украшала бы покои [3, с. 4].

В производстве шпалер в Европе лидировали Северная Франция и Южные Нидерланды, которые снабжали своей высококачественной продукцией европейский юг, в том числе и Италию. К середине XV в. в Бургундии и Нидерландах сложились крупные ткацкие центры в Аррасе, Турнэ, Лилле и Брюсселе. В них изготавливались серии масштабных настенных украшений, рассчитанных на декорирование отдельных залов. Размер шпалер мог достигать 4,5 x 9 м. Каждая серия могла включать до десяти и более ковров, объединенных единством содержания и близостью композиционной и орнаментальной структуры [2]. Особым типом шпалер являлись так называемые *spalliere* — длинные безворсовые стенные ковры, покрывающие нижнюю часть стен [7, с. 232]. Одна из сохранившихся серий таких ковров-спальери, включающая десять полотнищ и относящаяся к 1540-м гг., была выткана во Флоренции по картону Франческо д'Убертини (Баккьякка). Еще один тип шпалер, так называемые *bancafi*, имевшие узкий ленточный формат, предназначались для покрытия мраморных церковных скамей. Для декорирования храмовых интерьеров служили специальные покровы-палиотто, выполнявшие функции алтарных покрытий. Позади тронов и парадных сидений вывешивались обычно шпалеры, которые носили название «досье». Кроме того, методом шпалерного ткачества изготавливались портьеры и подвески, покрытия для стульев-скабелло и кресел, дверные завесы, дорогие постельные принадлежности, включая занавеси балдахинов, постельные одеяла и покрывала. Особое место в шпалерном ткачестве занимало изготовление попон для мулов [1, с. 13]. Известны и другие примеры использования шпалерных тканей. Так, в 1465 г. феррарский герцог Борсо д'Эсте заказал шпалерные завесы с гербами для своего прогулочного корабля [3, с. 91].

Интерес итальянских нобилей к шпалерному искусству документально подтверждается, начиная с XIV в. Известно, что мантуанский герцог, Франческо Гонзага, приобретал стенные ковры во время своей поездки в Париж в 1389 г. А в описи его покупок 1406 г. значится «палата гобеленов из Арраса» с золотой нитью и изображением охотников на характерном цветочном «милфлеровом» фоне [3, с. 86]. Шпалеры являлись «атрибутом необходимой пышности». Они считались роскошными подарками и желанными военными трофеями. Безворсовые стенные ковры широко использовались в убранстве герцогских и папских интерьеров. Они коллекционировались, ими обменивались и их брали в заем при проведении придворных церемоний, свадеб и в случае визитов влиятельных соседей. В дни религиозных праздников и папских коронаций роскошные шпалеры вывешивались на фасадах городских построек.

Традиция украшать жилища драгоценными шпалерными тканями была характерна не только для герцогских и папских дворцов, но и для жилищ

богатых горожан. Известно, что в планировке венецианских палаццо начала XVI в. важное место занимало обширное помещение — так называемое портего. Оно служило парадным залом и, «подобно позвоночнику, простиралось по всей глубине венецианского дворца», являясь одновременно местом экспонирования художественных коллекций, среди которых лидировали шпалеры, чередующиеся с живописными произведениями [7, с. 230]. Так, в роскошном дворце семейства Лоредан, расположенном на венецианском Большом канале, стены портего заполняли шпалеры, среди которых экспонировалась картина «Бегство в Египет» молодого Тициана, создание которой относят к 1508 г. Исследователи считают, что этот значительный по размерам холст создавался художником с учетом его окружения роскошными гобеленами, «плоские и иератические» качества которых оказали влияние на стилистическое решение мастера [7, с. 229].

Широкое распространение в Венеции имели шпалеры с цветочными и растительными мотивами, которые получили название *spalliere a verdure* — спальере с зеленью. Так, из документов известно, что дом богатого купца Читтадино Николо Дуодо был украшен вердюрами, т. е. «шпалерами с зеленью», высота которых составляла 1,2 м, а ширина — от 2,4 до 7,3 м. Встречались также спальере-вердюры, включающие мотивы *poese*, т. е. изображение пасторальных сцен. Так, благородное венецианское семейство Контарини владело серией из пяти шпалер, в которых изображение дикой природы сочеталось с видами благоухающих садов, наполненных гуляющими парами, сборщиками урожая и рыбаками [7, с. 234].

Сходные традиции были характерны для других районов Северной Италии. В частности, об использовании шпалер в миланских домах свидетельствует знаменитая роспись Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» в миланской церкви Санта Мария делла Грацие, законченная мастером в 1597 г. В росписи изображено длинное и узкое помещение, вероятно, имеющее нечто общее с венецианскими портего, стены которого украшены восемью висящими друг напротив друга коврами. Состояние сохранности росписи не позволяет рассмотреть изображения на этих завесах. Однако можно предположить, учитывая ту тщательность, с которой Леонардо относился к проработке деталей в своих произведениях, что ковры должны были иметь изобразительные мотивы, возможно, тематически связанные с содержанием самой композиции.

Большая часть шпалер, украшающих стены итальянских дворцов в XV столетии, как уже говорилось выше, была выполнена в Бургундии или на юге Нидерландов. К началу XVI столетия признанным лидером изготовления стеновых ковров стал Брюссель. Процесс прядения нитей, крашения и самого ткачества был отработан здесь до мелочей и давал замечательные результаты. Основным материалом нитей основы и утка была шерсть, которая поступала из Англии и Испании и использовалась для создания так называемых «грубых» ковров. В более тонких и высококачественных изделиях наряду с шерстью применялся шелк и шелковые нити с металлической позолоченной или серебряной обмоткой. Стоимость ковров

при этом увеличивалась в среднем в 20 раз [4]. Шелк поступал из Италии и Испании, а нити с металлической обмоткой — из Венеции и с Кипра. Процесс ткачества происходил преимущественно на горизонтальных станках, дающих возможность расположить основу шпалеры в горизонтальном направлении, что позволяло полотнищу лучше сохранять свою форму при развеске. Хотя известно и об использовании вертикальных станков. К началу XVI в. фламандскими ткачами было изобретено и освоено множество разнообразных фактур и приемов соединения уточных нитей, позволяющих передавать богатые живописные эффекты [4]. Именно такие ковры поступали в Италию.

К середине столетия в связи с открытием законов перспективы и развитием живописной стилистики в Италии происходило изменение художественных вкусов, и заказчики все чаще предпочитали получать ковры от французских или нидерландских мастеров, предлагая эскизы, так называемые «моделло», или даже картоны, созданные итальянскими художниками. Так, Лионелло д'Эсте, тринадцатый маркиз Феррары, в 1447 и 1449 гг. заказал через посредника, итальянского купца Паоло Поджи, жившего в Брюгге, пятьдесят спальери с гербами города и цветочными фонами, эскизы которых были выполнены придворными художниками Якопо Саграморо и Никколо Панигато [6, с. 30].

Свидетельства об изготовлении шпалер непосредственно в Италии относятся к началу XV в. Первая ковровая мастерская была основана правителем Мантуи маркизом Джанфранческо Гонзага в начале столетия. В качестве мастера здесь работал Никколо да Франча, выходец из Бургундии, который в 1410-х гг. создавал шпалеры для двора, в том числе по эскизам итальянского художника Джованни Корради [3, с. 90].

Одним из центров ковроткачества в Италии в начале XV в. была Венеция, где выходцы из Нидерландов и Бургундии Никколо ди Брюгге и Валентино ди Рас (из Арраса) в 1420–30-е гг. выполнили серию крупноформатных шпалер «Страсти Христовы», предназначенную для украшения венецианского собора Сан-Марко. Автором эскиза считается художник Никколо ди Пьеро. Одна из шпалер цикла включала сцены Распятия и Оплакивания, окруженные декоративной растительной каймой. [3, с. 102–107]. Это первый пример применения орнаментального обрамления фигуративной композиции в коврах этого периода. Размещенные в узловых точках каймы медальоны *leone in moleca* (лев с головой в анфас), символ евангелиста Марка, свидетельствуют о функции шпалеры в качестве украшения главного собора венецианской республики.

Среди активно работавших в Италии в середине XV в. ткачей-выходцев с севера особой известности достигли Ботерам (Ринальдо ди Гуальтьери), Джакетто да Раццо (из Арраса), Рено де Майнкур и Ливино Джильи из Брюгге. Они работали, переезжая от одного покровителя к другому, в Ферраре, Сиене, Модене, Венеции, Мантуе и Риме, выполняя заказы и обучая приемам гобеленового ткачества местных ремесленников. Так, в Ферраре

более двадцати лет проработал Ливино Джильи из Брюгге, «превосходнейший художник в ткачестве и чудесном искусстве создания фигур» [5, с. 95–96]. В Ватикане папа Николай V стремился основать шпалерную мастерскую, дав заказ Джакетто да Раццо на создание шпалер со сценами «Истории святого Петра Сиенского». В Рим были приглашены мастер Рено де Майнкур с четырьмя ткачами, работавшие над крупной шпалерой «Сотворение мира». Позже папа Пий II стремился продолжить деятельность мастерской. Особое распространение в этот период имели шпалеры с орнаментальными мотивами в виде военных трофеев и пасторальных мотивов [3, с. 90].

Во второй половине XV столетия среди ковров, произведенных на итальянской территории, лидировали шпалеры из придворных мастерских Феррары и Мантуи. Правитель Феррары Борсо д'Эсте стремился придать пышность своему двору, в том числе активно обновляя и расширяя коллекцию шпалер. В его администрации существовала должность «чиновника по шпалерам», в обязанности которого входил учет и сохранение коллекции. Здесь работали бургундские ткачи Рено де Майнкур и Джованни ди Латтерес из Арраса, с которыми активно сотрудничал феррарский живописец Козимо Тура. Изготавливались постельные палаты с геральдическими орнаментами и палиотто для алтаря дворцовой капеллы, выполненные из золотых и серебряных нитей. Композицию этих произведений определяли геральдические мотивы и мильфлеровые фоны. В 1470-е гг. главным ткачом при дворе нового герцога Эрколе I д'Эсте стал Рубинетто ди Франча, выполнявший гобелены, постельные принадлежности, антипендиумы с изображением Пьеты по эскизам Козимо Тура. Со временем политическое и финансовое положение Феррары усложнилось, что привело в 1480-е гг. к затуханию деятельности мастерской [3, с. 94].

Другая крупная придворная мастерская во второй половине XV в. существовала при дворе мантуанского правителя Людовико II Гонзага. В качестве художника, готовившего эскизы для ткачей, выступал Андреа Мантенья. К сожалению, современные знания о работе этой мастерской не позволяют точно идентифицировать относящиеся к ее производству шпалеры, но сохранились восторженные описания современников, которые ставили ее продукцию в один ряд с лучшими достижениями таписсерии конца XV в. [3, с. 95].

Шестнадцатое столетие принесло новые изменения в практику шпалерного искусства. Эпохальную роль тут сыграл заказ римского папы Льва X на серию шпалер «Деяния апостолов», картоны для которой были созданы Рафаэлем. Молодой художник сумел создать активно действующее сообщество квалифицированных живописцев, каждый из которых решал важные практические задачи. Четкое распределение ролей и оптимальная организация в сочетании с выдающимся талантом руководителя позволили за

относительно короткий срок в течение 1515–1516 годов разработать и передать брюссельским ткачам не только эскизы, но и готовые картоны для изготовления десяти крупноформатных шпалер, посвященных Деяниям Апостолов. Четыре из них были связаны с апостолом Петром, шесть включали события из жития апостола Павла. Исследователи этого уникального цикла единодушно считают, что созданные Рафаэлем картоны стали «первым полномасштабным применением эстетики Высокого Возрождения к ковроткачеству», что позволило именовать готовые ковры «гибкими фресками» [3, с. 195].

В разработке предварительных набросков и при создании проработанных рисунков учитывалось зеркальное положение, которое должно было иметь изображение по отношению к композиции будущих ковров. На основе подготовительных рисунков создавались эскизы будущих картонов, так называемые моделло. Затем шла работа непосредственно над картонами. Помощникам делегировалась разработка и завершение отдельных деталей. Так, Джованни да Удине специализировался на изображении натюрмортов, животных, птиц и гротескных мотивов. Вместе с ним работал Джулио Романо. Франческо Пенни помогал в исполнении фигур, корректируя границы пластических масс.

Основа картонов склеивалась из отдельных бумажных листов размером 42 x 28 см. Для картона к шпалере «Вручение ключей апостолу Петру» потребовалось 193 листа [8, с. 318]. Наличие мелких проколов картона по основным контурам линейного рисунка свидетельствует о том, что оригиналы копировались для создания рабочих картонов, возможно, уже непосредственно в ткацких мастерских [3, с. 193]. Об этом свидетельствуют хранящиеся в музее Конде в Шантийи фрагменты рабочего картона, имеющего водяные знаки, характерные для бумаги, использовавшейся в Нидерландах в конце XV — начале XVI вв. Работа над картонами в мастерской Рафаэля велась, когда бумажные основы находились в вертикальном положении, и, вероятно, крепились к стенам. Они были закончены к концу 1516 г. [9, с. 113].

«Деяния Апостолов» ткались в брюссельской мастерской известного купца-предпринимателя и ткача Питера ван Альста, именовавшегося «папским таписсером». Ткачи работали на горизонтальных станках. Картоны разрезались и подкладывались под основу во время процесса ткачества. Среди мастеров существовало разделение труда. Наиболее квалифицированные — специализировались на воспроизведении обнаженных участков тел, лиц, волос и бород. Менее умелые выполняли фоны и драпировки. Работа организовывалась так, чтобы обе группы могли ткать одновременно. На создание одной шпалеры уходило от двенадцати до пятнадцати месяцев [3, с. 197]. Семь первых законченных ковров были выставлены в Сикстинской капелле в декабре

1519 г. Вазари восторженно отзывался об их качестве, подчеркивая, что *opera certo piu tosto di miracolo, che d'artificio umano: perche in es si sono acque, animali, casamenti, talmente ben fatti, che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello* – «это произведение скорее чуда, чем человеческого мастерства, потому что в нем можно найти воду, животных и дома, сделанные так хорошо, что они кажутся не сотканными, а сделанными кистью» [10, с. 83].

Разработка и создание серии шпалер «Деяния Апостолов» оказала определяющее влияние на дальнейшее развитие искусства шпалеры по всей Европе. В Италии в 1530-е гг. возобновилась деятельность ткацких мастерских в Мантуе и Ферраре. Правитель Феррары Эрколе д'Эсте заказывал прибывшим из Брюсселя мастерам Николасу Кархеру и Яну Росту шпалеры по картонам местных живописцев — Доссо и Баттиста Досси и Джулио Романо. В 1539 г. Кархер перебрался в Мантую, а через шесть лет стал руководителем шпалерной мастерской во Флоренции при дворе Козимо I Медичи [1, с. 17]. Вместе с ним продолжил работу во второй флорентинской мастерской мастер Ян Рост. Согласно заключенным договорам, ткачи имели рабочее место и 24 станка, на которых они могли работать со своими учениками. Мастера получали годовое жалованье и дополнительную оплату за каждую сотканную шпалеру. Ткачи могли выполнять сторонние заказы и одновременно обязывались обучать местных ремесленников. Кроме того, договор содержал требования к качеству вырабатываемой мастерскими продукции. Это качество контролировалось флорентийской гильдией шерстянщиков, которая, по указу Козимо, руководствовалась действующими в Брюсселе производственными Правилами для изготовления шпалер.

Главные положения этих Правил были следующими: нити основы должны изготавливаться из лионской или арагонской шерсти. (Во Флоренцию шерсть поступала из Брюсселя.) Крашение нитей черными красителями или тотальное осветление запрещено, так как окрашивание происходило путем активных окислительных процессов с применением протрав, ведущих впоследствии к разрушению нитей. Большие ковры не должны создаваться из одних только шелковых нитей. Все части полотнища: верх, низ, каймы и бордюры должны выполняться из нитей одного качества и прочности. Ковры должны ткаться одним куском. Запрещалось ткать отдельно части шпалеры и затем сшивать их.

Строго контролировалось дополнительное подкрашивание шпалеры после окончания ткачества. Его могли выполнять только уполномоченные на это работники. Им запрещалось использовать жидкие материалы. Подкрашивание могло проводиться только с целью усиления впечатления объема изображенных людей, фруктов и овощей. Белый, красный и черный мел можно было использовать только для улучшения изображения человеческого тела. Запрещалось подкрашивать незатканые участки и

наносить на готовое полотнище фигурные элементы, которые не были вытканы. Для улучшения колорита отдельных цветочных зон допускалось дополнительное использование нитей нужного цвета, которые протягивались поверх уже проложенного утка [1, с. 36].

Важное место в процессе создания шпалер в XVI в. отводилось крашению, которое считалось проявлением алхимических трансмутаций и входило в разряд совершенных искусств. В коврах флорентийских шпалерных мастерских использовались для крашения нитей следующие органические красители: для желтого цвета — сумах; синего — вайда, индиго и алтей в щелочных растворах; красного — сафлор, кошениль и алтей в кислой среде. Смесь кошенили и сафлора окрашивала нити в розовый цвет. Ярко-зеленые тона получали с помощью смеси вайды и танина, коричневые — танина и сумаха [1, с. 101].

К 1549 г. относится серия десяти спальери «Гротески с женскими портретами», выполненная в мастерской Яна Роста по картонам Франческо Убертини (Баккьякка) для Зала аудиенций в Палаццо Веккьо. Удлиненные ленточные композиции, предназначенные для декорирования нижней части стен, гармонично контрастируют с мощными пластическими объемами росписи Франческо Сальвиати по мотивам событий римской истории («Триумф Марка Фурия Камилла», 1545).

На основании картонов, разработанных Франческо Убертини в 1553 г., в мастерской Роста было исполнено пять шпалер «Месяцы» с изображением времен года и связанных с ними трудовых процессов. Серия начинается с ковра «Март, апрель, май». В каждой композиции сцены разворачивались против часовой стрелки [1, с. 52]. Широко использовались шелковые и металлизированные нити, как с позолоченной оберткой, так и скрученные из серебряной фольги. Ковры этой серии отмечает отказ от использования шерстяных нитей, что является чрезвычайно редким случаем в практике флорентийских мастеров. Сегодняшнее состояние ковров, в которых в нарушение технических регламентов применялись черные и коричневые нити, показывает серьезные визуально регистрируемые нарушения сохранности и прочности изделий.

Еще одна значимая работа, созданная при Козимо I, — «История Иосифа Прекрасного» — включает двадцать крупноформатных композиций. Шпалеры предназначались для украшения Зала Двухсот в Палаццо Веккьо, старейшего помещения, в котором заседал городской совет. Идея создания подобного комплекса была поистине амбициозной. Над картонами работали выдающиеся флорентийские художники — Франческо Сальвиати и Понтормо. Но большая часть была выполнена в мастерской Бронзино (ил. 1). Алессандро Аллори разрабатывал эскизы орнаментированных бордюров, что способствовало созданию целостного облика этой обширной композиции [11, с. 808].

Среди используемых материалов значительное место наряду с шерстью занимал шелк и металлизированные нити. В исполнении лиц активно применялась шерсть, позволявшая передать матовость кожи. В шпалере «Иосиф толкует сон фараона о солнце луне и звездах» была применена техника крапотажа (crapautage), позволяющая создать эффект золотого сияния вокруг каждой звезды. В изображении лиц использовались нити, отличающиеся в своей окраске тонкой растяжкой цветовых тонов, что позволило достичь необычайного богатства в передаче человеческой плоти. Высокое качество исполнения и масштабность замысла делают эту серию выдающимся произведением итальянского коврового ткачества XVI столетия.

Таким образом, за два века шпалерное ткачество в Италии, не став основным направлением изобразительного искусства, все же заявило о себе как о значительном художественном явлении, сумевшем вдохнуть новый импульс в развитие европейской шпалеры.

Литература

1. Bogerd N. Cosimo I de' Medici and the Art of Flemish Tapestry. Utrecht University, 2018. 101 p.
2. Campbell Th. P. European Tapestry Production and Patronage, 1400–1600 / Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. URL: http://www.metmuseum.org/toah/hd/taps/hd_taps.htm (accessed: 2023, October).
3. Campbell Th. P. Tapestry in Renaissance. Art and Magnificence. Catalogue of Exhibition. New York, New Haven and London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2006. 594 p.
4. Campbell Th. P. How Medieval and Renaissance Tapestries Were Made. Department of European Sculpture and Decorative Arts, The Metropolitan Museum of Art. February 2008. URL: https://www.metmuseum.org/toah/hd/tapm/hd_tapm.html (accessed: 18.12. 2023).
5. Conti C. Recerche storiche sull'arte degli arazzi in Firenze. Firenze. G.C. Sansoni Editore, 1876. 120 p.
6. Grazzini N. F. L'arazzo ferrarese. Milano: Electa, 1982. 239 p.
7. Jewitt J. R. Titian and Textile. Rediscovering the Loredan Collection between Venis and Brescia // Journal of the History of Collections. 2023. Vol. 35. № 2. P. 217–239.
8. Nesselrath A. The Acts of the Apostols: Raphael' Design Progress for Tapestries in the Sistin Chapel / Studia Bruxellae. 2019. № 1 (11). P. 311–323.
9. Shearman J.K. Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen, and the Tapestries for the Sistine Chapel. London: Phaidon. 258 p.
10. Vasari D. Dell evite de piu eccellent pittori, scultori et architettori. Primo volum della terza parte. Fioreza apresso i Giunti, 1568. 372 p.
11. Wyld H. Medici Tapestries by Bronzino znd Pontormo // The Burlington Magazine. 2015. November. P. 157.

Иллюстрации



Ил.1. Пир Иосифа с братьями. Шпалера из серии «История Иосифа Прекрасного». 1553. Флоренция. Картон — А. Бронзино. Шпалерная мастерская Н. Каршера

Сведения об авторе:

Пичугина Ольга Кузьминична, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства; opich2008@yandex.ru

Pichugina Olga K., Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov PhD (History of Arts), Associate Professor of the Decorative and Applied Art Department; opich2008@yandex.ru

ГОБЕЛЕН И ПРОБЛЕМА ОПРЕДЕЛЕНИЯ «ЛЕНИНГРАДСКОГО СТИЛЯ»

Ленинградский гобелен, несмотря на разнообразие авторских манер, имеет уникальные художественно-выразительные особенности, которые можно определить как «ленинградский стиль». На примере сравнения эталонных произведений ленинградской и московской школ гобелена можно выявить три группы признаков (тематические, стилистические и художественно-коммуникативные), позволяющих определить характерные особенности региональной специфики локального стиля.

Ключевые слова: «ленинградский стиль», художественный текстиль, локальный стиль, гобелен.

D. G. Stepanova

TAPESTRY AND THE PROBLEM OF DEFINING THE “LENINGRAD STYLE”

The Leningrad tapestry, despite the variety of author's manners, has unique artistic and expressive features that can be defined as the “Leningrad style”. Using the examples of comparing the reference works of the Leningrad and Moscow tapestry schools, three groups of features (thematic, stylistic and artistic-communicative) can be identified, allowing us to determine the characteristic features of the regional specificity of the local style.

Keywords: “Leningrad style”, artistic textiles, local style, tapestry.

Теория стилеобразования в искусстве XX–XXI вв. является значимым проблемным полем для современного искусствоведения. Одним из ключевых понятий для классического искусствоведения является «большой стиль». Большой стиль в искусстве охватывает все его области. В первую очередь маркером большого стиля выступает архитектура как наименее «подвижный» вид искусства, в силу финансовой и временной затратности не реагирующий на смены небольших течений.

На протяжении своего исторического развития содержательное наполнение дефиниции «стиль» трактовалось по-разному. Однако среди неизменных элементов выделяются мировоззренческие ориентиры, контекст исторической эпохи и их выражение средствами художественно-пластического языка в различных видах искусства.

Полистилизм XX в., создание новых направлений в искусстве, синтез материалов и направлений определил и трансформации понятий, связанных с теорией стиля. Актуальным становится понятие «локальный стиль».

Локальный стиль можно представить как концептуальное единство содержательного и выразительного аспектов в художественном произведении, детерминированное обстоятельствами исторического, социального и культурного развития, а также ограниченное географической областью. Внутри «локальных стилей», распространенных на определенных территориях (зачастую достаточно небольших: город, область и т. д.) сохраняются достаточно выраженными авторские манеры отдельных художников. Стилистические ориентиры в «локальных стилях» прослеживаются как на содержательном уровне, в предпочтении определенных тем и сюжетов произведений, так и на выразительном, воплощаясь в отборе средств художественно-пластического языка.

В рамках настоящей статьи внимание будет сосредоточено на «ленинградском стиле» как примере ярко выраженного «локального стиля» имеющего, однако, ряд существенных отличий от иных групп региональных стилей.

«Ленинградский стиль» определяется как совокупность художественных принципов, репрезентируемых в работах ленинградских мастеров декоративного и промышленного искусства (общие подходы к творчеству, особенности работы с материалом, специфика тем и сюжетов, предпочтения в характере цвета, форм и декора), детерминированных эстетическими, духовными, социальными обстоятельствами развития художественной культуры Ленинграда [6, с. 50]. «Ленинградский стиль» охватывает различные области декоративного искусства, включая керамику, фарфор, стекло, текстиль, ювелирное искусство, а также дизайн. При этом в контексте «локального стиля» некоторые специфические черты являются уникальными именно для декоративного искусства и не имеют прямой трансляции в других областях искусства.

Одним из главных методов определения региональной специфики локального стиля выступает сравнительный анализ. Ранее предпринимались попытки сравнения региональных школ на примере гобеленов московских и ленинградских художников. Н. И. Бещева в 2004 г. защитила кандидатскую диссертацию «Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: На примере творчества мастеров Петербургской и Московской школ» по специальности 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура». Одной из основных задач диссертации выступило выявление общих и отличительных признаков московской и петербургской школ гобелена в хронологической рамке 1970–1990-х годов.

Среди объединяющих качеств автор выделяет «приверженность гладкому гобелену, принадлежащему плоскости стены, и высокую образную

содержательность работ» [1, с. 21], а среди наиболее ярких отличий — динамичность и мозаичность московских гобеленов в противовес графичности и четкость гобеленов ленинградских-петербургских мастеров. Кроме этого, автор выделяет технические особенности: «в гобеленах московской школы широко применяется меланжирование утков, наборное ткачество или тканье “мотивами”, а в петербургской школе — ткачество в линию» [1, с. 22]. Очевидны также различия в отборе тем и сюжетов.

Новые исследования в области искусствоведческого осмысления советского гобелена позволяют расширить хронологическую рамку и дополнить классификацию, сформулированную в диссертации Н. И. Бещевой.

При сравнении московских и ленинградских гобеленов можно выявить три категории, определяющие характерные особенности региональной специфики локального стиля: тематические, стилистические и художественно-коммуникативные признаки.

Тематические признаки включают отбор тем и сюжетов, специфику реминисценций, включения орнаментов в произведениях.

Исследования региональных стилей в декоративном искусстве зачастую связаны с этнической платформой. Непрерывная линия исторического развития определяет круг орнаментальных мотивов, их смыслового наполнения, специфики выразительных элементов, прослеживающийся в произведениях искусства определенного региона. В качестве примера можно рассмотреть декоративное искусство русского Севера, тесно связанное с историей промыслов, или декоративное искусство Москвы, сохраняющее связь с древнерусской традицией.

Петербург выделяется из этой системы отсутствием исторической и этнической платформы при формировании города. Город, как полностью рукотворный цельный проект, а не планомерно развивающееся поселение, во многом определил специфику художественного языка искусства.

Московские художники в своем творчестве зачастую обращаются к древнерусским мотивам, храмовому зодчеству и народному лубку, в то время как реминисценции в работах ленинградских мастеров направлены на осмысление царского наследия, эпохи петровских реформ и архитектуры города. В качестве примера можно привести произведения Н. Еремеевой, М. Ганько, Н. Моисеевой «Синий» (1971) и А. Воронковой «Древнерусский» (1965–1967) и «Город голубой» (1968).

Гобелен Н. Еремеевой, М. Ганько, Н. Моисеевой «Синий» построен вокруг доминанты — герба с изображением фрегата, символа Петербурга-Ленинграда как морского города, колыбели Российского флота. Герб окружают туманные образы городской архитектуры, в своем пластическом решении напоминающие волны Балтийского моря. Сдержанное сочетание

нюансов синих и золотых оттенков также поддерживает стилистического единообразия и дух эпохи (ил. 1).

Произведения А. Воронковой «Город голубой» и «Древнерусский» представляют собой узорочье, сочетающее образы книжной графики и московской архитектуры — шпили башен и звезды, образы небесных светил и львов сплетаются в единую ткань (ил. 2). Золотой цвет здесь, в отличие от ленинградского гобелена, сияет во всю мощь и выступает не нюансом, а доминантой в произведении.

Отбор тем и сюжетов для гобеленов является важным критерием для определения региональной специфики. В работах ленинградских художников чаще можно увидеть лирические, камерные темы, наполненные метафорами. В то время как московский гобелен тяготеет к решению монументальных сюжетов, значимым историческим событиям.

В этом контексте интересным представляется сравнение двух многофигурных монументальных гобеленов: Л. Романова, В. Гусаров серия «Воспоминания о Павловске» (1979–1982) и И. Симонова «50 лет СССР» (1972).

Серия гобеленов «Воспоминание о Павловске» включает несколько полотен («Вольер», «Висконтъев мост», «Храм дружбы», «Охота», «Павловский дворец»), представляющих уголки Павловского парка. Главными героями выступают архитектурные формы, окруженные прекрасными дамами и вельможами. Трактовка образов обращает зрителя к шедеврам Государственного Эрмитажа — вердюрам XVIII в. Фигуры словно являются частью самого парка, то проявляясь, то исчезая между ветвями плакучих ив. Несмотря на монументальность произведений, в них ощущается сопричастность и тепло непосредственного взаимодействия, камерность и интимность.

Противоположное впечатление оставляет гобелен И. Симоновой «50 лет СССР». Фигуры, представляющие республики Советского Союза, облачены в национальные костюмы и напоминают скульптурный рельеф. Маршевый ритм подчеркивает орнаментальное обрамление гобелена, составленное из линейных изображений республиканских гербов. Жесткий колористический контраст красного, черного и белого подчеркивает ощущение значимости и внушительности события.

Показательно также сравнение художественного решения гобеленов с храмовыми мотивами: М. Ганько «Заколдованный край» (1972) и В. Платоновой «Суздаль» (1968) [См. подробнее: 9].

Следующей группой сравнительных признаков выступают стилистические. Среди них можно отметить колористические предпочтения, характер трактовки изображений, специфику композиционной организации гобелена.

Г. Н. Габриэль в статье «Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX — начала XXI века» отмечает: «Вслед за великим французским реформатором (Жаном Люрса) молодые петербургские мастера выбирают гобелен плоскостный, выполненный в технике классического ткачества и построенный на изобразительных принципах, контурном рисунке. Подобно Люрса, они также стремились привнести в свои работы эпический размах, эмоциональность, тепло, изначально присущие шпалере. Эти качества станут определяющими в петербургском гобелене последующих десятилетий и будут выгодно отличать его от многочисленных официозных произведений советской эпохи, выполнявшихся в этом виде монументально-декоративного искусства» [3, с. 138].

Эталонным примером, демонстрирующим выдающийся уровень мастерства, выступают гобелены Б. Мигаля. По характеру художественно-пластического языка гобелены Б. Мигаля построены на четких линейных отношениях, включении графических фактур, воплощенных в текстильных материалах (гобелены «Магистраль», 1978; «Завод», 1978 и др.) [См. подробнее: 2].

Московские художники чаще обращались к работе с подвижным живописным пятном (напр. гобелен Н. Жовтис «Праздник», 1969; А. Воронкова «Земля зеленая», 1974–1975).

Существенны отличия и в колористической гамме ленинградской и московской школы гобелена. Анализируя произведения ленинградских мастеров, можно прийти к выводу, что зачастую художники тяготели к решению полотна средствами одной цветовой гаммы, предпочитая сложную градацию оттенков в угоду расширению палитры. Тончайшие колористические нюансы выступают одним из ведущих выразительных средств.

Гобелены Г. Бушуевой «Осенний парк» (1988), «Белые ночи» (1976), «Весна» (1978) построены на мягком тональных и цветовых валерах, объединенных общим жемчужным колоритом. Значимый для культурного кода Петербурга-Ленинграда серый цвет зачастую является объединяющим фундаментом и одновременно «тональной паузой» (ил. 3).

Ярким контрастом выступает гобелен А. Орловой «Солнце в море» (1974). Спектральные цвета размещены смелыми крупными отношениями, объединенные сложносоставными меланжами. Многоцветные переливы формируют контрастную колористическую среду. Данный ход является одним из характерных для работ московских гобеленщиков.

Разницу подходов к художественно-пластическому языку гобелена в Ленинграде и Москве можно проследить и на предпочтениях в композиционной организации произведений.

Художники Ленинграда тяготеют к лаконичным монументальным формам, чистым отношениям пятен на плоскости. В то время как московские мастера часто обращаются к динамичным мозаичным композициям. Корни этих образов можно увидеть в историческом контексте развития текстильного искусства в данных городах. Своеобразие художественно-пластического языка гобелена обращено к тяготело к синтезу с изящными искусствами, архитектурой, осмыслению образа классицистического города, императорского наследия и театрально-декорационной живописью [См. подробнее: 4]. В качестве примера можно привести гобелены С. Бусыгиной «Старый лес» (1973), «Крылья» (1985).

Московский гобелен, в отличие от ленинградского, гораздо более тесно связан с этническими корнями народного искусства, русским узорочьем и образом новой столицы Советского Союза. В полной мере это проявилось в гобелене А. Орловой «Русский чай» (1974).

Третья группа признаков — художественно-коммуникативная. Категории этой группы включают осмысление цели и предполагаемого места экспонирования гобеленов.

В силу высоких финансовых и временных затрат основным вектором развития гобелена в Советском Союзе выступал государственный заказ. Монументальные текстильные произведения создавались для новых Домов культуры, административных зданий, санаториев и многих других государственных объектов.

Московский гобелен А. Воронковой «Древнерусский» был создан для интерьеров ресторана «Арбат» (1967 г. постройки), а ленинградский гобелен Н. Еремеевой, М. Ганько, Н. Моисеевой «Синий» был исполнен для ресторана при гостинице «Ленинград» (1970-е гг. постройки). Интерьеры ресторанов представляют собой крайне похожие проекты современного стиля [7].

Серия гобеленов Л. Романовой и В. Гусарова «Воспоминания о Павловске» и гобелен И. Кулаковой «Москва» находились в интерьерах гостиниц «Прибалтийская» и «Октябрьская», соответственно. Оба здания были спроектированы и построены в конце 1970 — начале 1980-х гг.

Следовательно, исходные архитектурные данные для Москвы и Ленинграда не имели существенных отличий. Это позволяет отнести художественно-коммуникативные признаки ленинградского и московского гобелена к сходствам, так как несмотря на различие школ и подходов гобелены находились в одинаковых «модернистских» интерьерах.

Таким образом, подводя итоги, можно прийти к выводу, что признаки, определяющие специфику регионального локального стиля, можно разделить на три группы:

– тематические (темы, сюжеты, характер исторических реминисценций, семантика орнаментальных мотивов);

– стилистические (композиция, колорит, средства художественной выразительности);

– художественно-коммуникативные (место расположения произведения, цель создания произведения и т. д.)

Сравнительный анализ эталонных памятников ленинградской и московской школы художественного текстиля позволил выявить и уточнить категориальный аппарат для определения региональной специфики локального стиля как особой целостности, объединяющей авторские манеры различных художников.

Несмотря на то что «ленинградский стиль» в гобелене нельзя отнести к категориям большого стиля, его эстетические ориентиры, выражающиеся как на содержательном уровне через отбор тем и мотивов, так и через непосредственные формы художественного языка, лаконичный колорит, чистые силуэты, визуальные метафоры, всегда точно узнаваемы и являются ярким примером сложившегося локального стиля.

Важно помнить, что данная классификация не является однозначно верной для всех художественно-творческих поисков и имеет исключения. Однако она позволяет предпринять попытку осмысления и систематизации локальных стилей в декоративном искусстве XX в.

Литература

1. Бещева Н. И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: на примере творчества мастеров петербургской и московской школ: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 32 с.

2. Борис Мигаль. Галерея // Мемориальный сайт. URL: <http://borismigal.ru/> (дата обращения: 04.02.2024).

3. Габриэль Г. Н. Традиции европейской и русской художественных культур в Санкт-Петербургской шпалере XX — начала XXI века // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2007. С. 137–146.

4. Пронина И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. М.: Изобразительное искусство, 1983. 312 с.

5. Савицкая В. И. Современный советский гобелен. М.: Советский художник, 1979. 216 с.

6. Степанова Д. Г. «Ленинградский стиль» в декоративном и промышленном искусстве: введение в проблему // Новое искусствознание. 2020. № 4. С. 44–51.

7. CityWalls. Архитектурный сайт Санкт-Петербурга. Гостиница «Ленинград» — гостиница «Санкт-Петербург». URL: <https://www.citywalls.ru/house16536.html> (дата обращения: 04.02.2024).

Иллюстрации



*Ил. 1. Н. Еремеева, М. Ганько, Н. Моисеева «Синий гобелен», 1971.
Шерсть, ручное ткачество. Холл гостиницы «Ленинград»*



*Ил. 2. А. Воронкова. Гобелен «Древнерусский», 1965–1967.
Шерсть, ручное ткачество. Музей-заповедник «Царицыно»*



*Ил. 3. Г. Бушуева. Гобелен «Весна», 1978. Шерсть, ручное ткачество.
Пермская государственная художественная галерея*

Сведения об авторе:

Степанова Дарья Геннадьевна, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, аспирант, 2 курс, кафедра искусствоведения и педагогики искусства; Stepanova-dg@yandex.ru

Stepanova Darya G., Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Postgraduate Student, 2st year Student, Department of Art History and Pedagogy of Art; Stepanova-dg@yandex.ru

Сведения о научном руководителе:

Сапанжа Ольга Сергеевна, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, доктор культурологии, профессор кафедры искусствоведения и педагогики искусства; sapanzha@mail.ru

Sapanzha Olga S., Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen, Full Doctor (Cultural Studies), Professor of the Department of Art History and Pedagogy of Art; sapanzha@mail.ru

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ВЫШИВКА ТАТЬЯНЫ АХМЕТГАЛИЕВОЙ

Татьяна Ахметгалиева — петербургский художник-график, автор инсталляций и художник видео-арта. За десять лет творчества она вошла в авангард актуальной художественной жизни, создав себе имя, а своей стилистике — стойкую репутацию. Монументальные графические работы Татьяны Ахметгалиевой в авторской технике вышивки и шитья представляют уникальную линию в современном российском искусстве.

Ключевые слова: Татьяна Ахметгалиева, вышивка, графика, современное искусство, инсталляция.

O. S. Subbotina

MONUMENTAL EMBROIDERY BY TATYANA AKHMETGALIEVA

Tatyana Akhmetgalieva is a modern graphic artist, author of installations and video art. Over ten years of creativity, she entered the vanguard of contemporary artistic life. She has created a name for herself and a lasting reputation for her style. Monumental graphic works by Tatyana Akhmetgalieva in the author's embroidery and sewing techniques represent a unique line in modern Russian art.

Keywords: Tatyana Akhmetgalieva, embroidery, graphic arts, modern art, installation.

Серия работ Татьяны Ахметгалиевой «Моя комната» (2008 г. — настоящее время) — творческий долгострой и, одновременно, концентрированная эссенция уникальной линии современного искусства, воплощенной автором в древнейшей технике вышивания иголкой и ниткой по натянутой ткани. В руках Татьяны слабое женское мастерство белошвейки получило шанс обрести силу монументального высказывания, обнажить и вытянуть нерв времени, укрепиться в выгодной позиции актуальной художественной практики.

Теплые текстильные объекты «Моей комнаты» цинично исторгнуты автором из лона декоративно-утилитарного предназначения и превращены в произведения графического искусства. Татьяна рисует плотными стежками и свободно свисающими нитями, густо покрывает фигуры, протягивает линии, ставит пунктумы. Серия исподволь продолжает пополняться художником настолько, насколько пополняется переощущение и переузнавание себя внутри своего своенравного творчества. Образы серии предельно автопортретны и максимально безлики, они грешат воспоминаниями и

фрустрациями, сновидческими откровениями и интимными актами. Могло случиться так, что возникла бы лишь одна эта серия «монументальной вышивки» — даже в этом случае Татьяна Ахметгалиева оставила бы заметный след на звездчатой тверди современного российского искусства. Однако изобретенным ею технике и стилистике уготовано было пройти достойный путь, напитавший художественный слой, как неизбежными проходными вещами, так и поистине шедевральным продуктом.

Татьяна Ахметгалиева родилась в 1983 г. в городе Кемерово, закончила Кемеровское областное художественное училище по специальности «Дизайнер». Долгое студенчество, характерное для творческих профессий, вынуждает быть родными и решающими в судьбе несколько последовательных или параллельных школ. Второй и третьей одновременно *Alma mater* для Татьяны стали школа современного искусства благотворительного фонда «ПРО АРТЕ» и кафедра художественного текстиля Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии. И если КОХУ позволило определиться с направлением изобразительного искусства, а СПГХПА вложило в руку Татьяны иглу и нить, то в «ПРО АРТЕ» произошло рождение актуального художника.

Выпускной работой в школе современного искусства стала для Татьяны Ахметгалиевой картина «Красной нитью» (2008–2009 гг.). Фотография протестной демонстрации, взятая из случайной газеты, вышита красными нитками по огромному полотну. Раскрытые рты, искаженные напряжением лица, вздернутые и сжатые в кулак руки — все это коллективное бессознательное кричит, и выплескивается из плоскости раскатившимися по полу красными клубками. Монументальная графика трансформируется в инсталляцию, ибо зрителю, вблизи разглядывающему картину, приходится перешагивать через нити и шарообразные сгустки эмоций, не поместившиеся на холсте. Здесь происходит первое превращение стежка в штрих, короткий отрезок прямой, обладающий способностью к сгущению с себе подобными и самостоятельной траектории.

Инсталляция смотрится остро и злободневно, не являясь настоящим политическим или социальным высказыванием, ведь вырванный из контекста «протест» не говорит нам ни о чем. Главная мысль, вплетенная в этот визуализированный текст, есть нить и ее графические и пространственные ресурсы. Проект «Красной нитью» берет первое место в эрмитажном конкурсе «Новояз. Петербургская версия» в 2010 г. Здесь начинается захватывающий путь Татьяны сквозь плетеную ею паутину сцен и смыслов, здесь начинается серия «Моя комната», и найденный художником дискурс нарастает по экспоненте.

В 2009 г. Татьяна Ахметгалиева предстала на персональной выставке-инсталляции под сумрачными сводами одного из помещений «Винзавода». «Стадия куколки» — грандиозный диптих из смотрящих друг на друга панно размером два на десять метров каждый. В этой работе мы видим уже отточенный, апробированный в «Моей комнате», изобразительный язык, предполагающий штриховой рисунок с вкраплениями красных и черных пятен — тканых кусочков на белом текстильном поле. «Стадия куколки» —

это о подмороженном сибирском взрослении, о выборе судьбы и ее неизбежности, о кровоточащей материи материнства. В одном из холстов соседствуют два самых ярких и крупных образа: младенец, извлекаемый из капсулы-утробы нежным движением акушерских рук, и узнаваемый портрет самой Татьяны, закрывающей пальцами исшитое красными нитями лицо. Эти нити в изобилии вываливаются из картины и скатываются в многочисленные клубки, выражая предельную эманацию чувства.

Изображаемое не только не регионально, но и крайне интернационально. Тем более подозрительны попытки художницы и авторов текстов о ней представить тему инсталляции как часть особого «сибирского мифа». «Осознание своего присутствия в мире у сибиряков сродни экзистенциалистскому <...> Сибирь приобретает аллегорические черты, некоего гигантского мифического кокона, прячущего в стадии куколки за слоями своих нитей истоки нового “осевого времени”, предполагающего беспрецедентный прорыв в будущее» [4]. При этом никогда не анализируется, чем таким исключительно сибирским отличается творчество Татьяны Ахметгалиевой, чтобы не быть уральским, среднерусским или дальневосточным.

Попробуем разобраться в этой невинной концептуалистской подтасовке. «В 2007 г. художники, выпускники Академии Штиглица <...> обосновались на проспекте Непокоренных, на верхнем этаже бывшего закрытого советского учреждения, определив на некоторое время модусы текущей ситуации в искусстве» [3, с. 428]. Татьяна Ахметгалиева вписалась в группу «Неpokоренные» как выпускница академии и как представитель кемеровской диаспоры, щедро представленной в арт-группе. В положении полной творческой свободы художникам требовалось обнаружить крепкие корни для успешного роста, и выходцами из Кузбасса были расхвачаны и зафиксированы сибирские архетипические фантазмы. Анастасия Шавлохова, одна из основателей и координаторов арт-сообщества и безусловный мастер продвижения его резидентов, выступила на «Винзаводе» куратором «Стадии куколки». И если Татьяне Ахметгалиевой понадобилась спекуляция на собственном онтогенезе, то, значит, таково было заданное условие для художественной эскалации. «Стадия куколки» вошла в шорт-лист премии Кандинского в номинации «Молодой художник года» в 2010 г.

В 2010 г. Татьяна выходит на ровную поверхность признания и успеха. В этот период она создает диптих «Песни дикой Косатки», два почти квадратных метровых полотна, образующих одно неделимое изображение (ил. 1). Страница Московского музея современного искусства, владеющего сегодня картиной, датирует ее 2010 г., а официальный сайт Татьяны указывает 2013 г. как год создания и экспонирования «Песен» на выставке в ММОМА. Первый вариант больше похож на правду, техника и рисунок похожи на «Стадию куколки», но, в отличие от нее, «Песни дикой Косатки» не несут в себе такой отчетливой тоски. Изображение местами двоятся, но можно различить пять вышитых по белому фону персонажей, один из которых, скорее всего, Татьяна, обнимающая подругу, — художница в очередной раз не вышивает черты своего лица, но неизменно показывает фирменное графичное каре с челкой.

«Песни дикой Косатки» вдохновлены одноименным музыкальным треком дуэта «Лека Мчанга» Леки Пискаревой и Татьяны Жуковой. Два женских голоса переплетаются в проникновенном качественном этно: один ведет основную мелодию, другой, более высокий, доносится издалека, иногда перерастая в пронзительную китовью песню. В диптихе два красных женских лика-аппликации соединены множеством провисающих нитей — по этим параболам звук перетекает от образа к образу, и обратно. Собственная мелодия картины не тождественна музыкальной композиции и не повторяет ни ее ритмов, ни ее аффектов, но даже далеким от темы зрителем считается волнующий рисунок женского дуэта. «Песни дикой Косатки», не такие уж и тревожные, а наоборот, наполненные улыбающимися лицами и объятиями, говорят о творчестве и дружбе, и, возможно, являются самой радостной работой Татьяны Ахметгалиевой.

Совершенно иное впечатление производит проект «Инкубатор», представленный в 2010 г. на II Московском международном биеннале современного молодого искусства «Стой! Кто идет?», а затем преобразованный в персональную выставку в хельсинской галерее Forsblom. «Инкубатор» — это масштабная инсталляция, включающая десятки разнокалиберных холстов, висящих отдельно или составленных в многоугольные панно, налитая изображениями кувезов и капельниц, и в двух случаях рисунком бледного, окруженного зондами, недоношенного младенчика. Может быть, изображаемое призвано служить метафорой опутанного проводами незрелого человеческого мира, но все это исполнено так прямолинейно и натуралистично, что вызывает содрогание. Татьяна немного меняет технику: вышивает белым и красным по темному и цветному фону, вышивает синим и желтым по белому фону, использует ткани с принтом или фактурой, и главное — вытягивает из картин не нити, а толстые шнуры. Красные с добавкой белых и серых шнуры волочатся по полу и провисают, соединяя холсты. Эти жирные сгустки репрезентуют уже не чувства, а вполне материальные объекты — провода электрических приборов и трубки, по которым растекаются по кувезам растворы из многочисленных капельниц.

Тяжелый медицинский нуар выставки оглушит, если не вспомнить, ради чего затеяны эти провода и зонды. По трубкам текут спасительные антибиотики, глюкоза и магний, и материнское молоко из пластиковых шприцев, — значит, инсталляция выражает не столько боль и страх перед будущим, сколько единственную возможность для человечества и ребенка выжить в современном мире. В «Инкубаторе» Татьяна взяла максимально не декоративную ноту своего творчества, подтвердив, что серьезность артистических намерений существует не только в формате «холст, масло», и увела текстиль и вышивку за границы интимного женского искусства.

2010 г. был ознаменован третьим проектом Татьяны Ахметгалиевой, в котором авторская технология, стилистика и образность вступили в решительный синтез. Господство нити закономерно привело художницу к сюжету о мойрах; она выбрала младшую из них — Клото, прядущую нить человеческой судьбы. Инсталляция «Клото» создавалась «в рамках первого выпуска Уральской индустриальной биеннале современного искусства. Таня

Ахметгалиева представила галерею портретов реальных работниц Свердловского камвольного комбината, строительством которого на заре своей политической карьеры руководил Борис Ельцин» [1]. Десять квадратных холстов размером 130 на 130 см были развешаны в цеховом помещении комбината между бетонными опорами; от холстов исходили белые синтетические нити, пересекая пространство подобно паутине и собираясь в тугие, расставленные по полу, бобины. Холсты покрывает чистая, без примеси аппликаций, вышивка толстыми шерстяными нитками, — с них на зрителя смотрят немолодые женские лица. В некоторых холстах неумолимая, словно мойра, Татьяна не дошивает усталые черты работниц, оставляя лица без глаз и ртов, а одна из ее текстильщиц полностью безлика. Десять полотен просматриваются насквозь и собираются в холодном производственном интерьере цеха в сложный ритм форм и судеб. «Грубая шерстяная нить пронзает невесомую плоть прозрачной ткани, как и тонкий божественный мир главных героинь, грубеет и деформируется во времени. Безжалостное мелькание лет стирает память так же, как исчезают черты лица с портретов божественных “клото” советской эпохи» [6, с. 49].

Часть проекта «Клото» спустя тринадцать лет была показана на выставке фонда Ruarts «Великая пустота». Переформатированная работа достойно выглядела среди других детищ художниц, однако инсталляция показала себя абсолютным произведением-эндемиком: представленная в стерильном белом интерьере и оторванная от индустриальной основы, она растеряла должную глубину и осмысленность. Один из лучших проектов Татьяны Ахметгалиевой, должно быть, уже не повторить в его аутентичном прочтении, но в требовательном хранилище искусства навсегда сохранены уральская «Индустрия смыслов» и автор-гений места, обнаруживший превосходную степень творческой интуиции.

Следующие несколько лет Татьяна востребована в России и за границей как активный участник выставок, в том числе персональных. Язык ее текстильных картин меняется, и впервые художница пытается говорить не о глубинном, а о поверхностном как атрибуте современности. Итогом этих изменений для искательного зрителя становится четкое ощущение, что самое поверхностное действие, какое только можно представить, — вышивание поверх ткани, — не терпит упрощения сюжета, рискуя скатиться в нежелательный декоративизм. После фрустрирующей «Стадии куколки» и мощной ностальгической «Клото» инсталляция для финского биеннале в Турку под названием «Шепот» (2011 г.) кажется более чем легковесной. Отныне Татьяне Ахметгалиевой приходится соревноваться и бросать вызов самой себе, и эта борьба всегда идет на равных и с переменным успехом.

В 2012 г. виртуальная актуально-молодежная начинка проникает в текстильные объекты Татьяны, порождая множество работ и устойчивых образов, которые перемещаются из инсталляции в инсталляцию, из выставки в выставку. Проект Hello, World! включает монументальные и совсем маленькие форматы, расшитые цветными нитями. Картины наполнены нарочито позитивными вибрациями, их персонажи, благодаря интернету, экстравертны. Надписи в речевых пузырях — Like, Dislike, LOL!, enjoy — несут на себе тяжелое наследие поп-арта и не очень органичны в

шероховатой нитчатой системе, выстроенной Татьяной. Она старается иронизировать над модной нынче открытостью миру, но пошлость проникает сквозь иронию в самую суть произведения, как вирус в беспомощную клетку. Невиданное дело — в автопортрете под короткой рваной челкой появляются глаза! Красивые, умные глаза скрытного художника, который внезапно обнажился, вслед за своими персонажами, в угоду времени. Все знают, что глаза в социальных сетях лучше заслонить смайликами или цветочками от цифрового взгляда...

Несмотря на поверхностность, а может, благодаря ей, серия Hello, World! получила сильный отклик в художественной среде и составила три персональные выставки, включая экспозиции в галереях Хельсинки и Милана. В Петербурге в арт-пространстве «Ткачи» проект отчасти вошел в тотальную выставку-инсталляцию «Синтетический синдром» (2012 г.). В этот раз в здании бывшей ткацкой фабрики Татьяна Ахметгалиева не вспоминала задумчиво о нашем прошлом, а нервно жаловалась о нашем настоящем. Желтые, зеленые, оранжевые холсты и такие же неоновые нити на них были выхвачены из темноты флуоресцентными лампами, показывая привлекательность и опасность синтетического мира. Герои картин — спутанные провода, люди с фотоаппаратом или в наушниках, двоящиеся вплоть до разрушения лица и пугающие лики, разваливающиеся под действием искусственного света, исходящие рваными нитями и клочками ткани. Образы доходчивы и ясны, но Татьянина нить, прежде живая и теплая, словно обесценивается в этих работах, пронизанных неприятным радиационным сиянием.

Поиск альтернативных шитью способов самовыражения художника-графика с каждым годом уводит Татьяну Ахметгалиеву все дальше в виртуальность, в гладкость и плоскость листа. Тем ярче и неожиданнее появление ее проекта «Аллергия на пыль», который выстрелил, как давно заряженное ружье. В 2014 г. проект образовал персональную выставку в галерее Марины Гисич, участвовал в выставках в Москве и Петербурге, и в 2015 г. завоевал премию Сергея Курехина как «Лучшее произведение визуального искусства». Награждали художницу Александр Боровский и Анатолий Белкин, вынесшие на сцену клубки желтых и красных ниток. «На Татьяну Ахметгалиеву, получившую приз за проект “Аллергия на пыль”, матерые волки арт-сцены напали вдвоем и быстро опутали нитками, сделав из художницы живой оммаж ее собственному фирменному стилю. После чего испарились, оставив Татьяну с призовой статуэткой и замотанными нитями руками и ногами. “Спасибо... Как же я пойду отсюда?” — произнесла в микрофон Ахметгалиева и посемила со сцены крошечными шажками — шагать нормально красочные пути ей не позволяли» [5].

В «Аллергии на пыль» произошло головокружительное попадание авторской техники и артистической воли в сладкое ядро смысла. Здесь Татьянина нить обретает чрезвычайно материальное, тактильное качество, становясь настоящей овеществленной мыслью и оставаясь при этом объектом из области Прекрасного. Основную часть экспозиции составляют восемнадцать коробов-телевизоров разного размера, заполняющих стену в живописном порядке (ил. 2). Инсталляция пропитана поразительной

гармонией черных прямоугольников и сияющего полихромного шитья. Толстые шнуры и нити клубятся, создавая телевизионные помехи, и соединяются сгустками навязчивых новостей, кочующих с канала на канал. Речь идет о качестве и напоре медийной информации, но не только о ней. Инсталляция поддержана множеством других работ — портретов телефонных аппаратов и зажженных люстр. Три люстры — на черном, красном и белом фоне — вышиты с особой любовью на самом верху узких вертикальных форматов, и это дышащее пространство под ними усеяно линиями непрременных свисающих нитей. «Для Ахметгалиевой образ лампочки предстает в виде светлой надежды и уединения. Не случайно люстра освещает нашу жизнь в то время, как теле фон и теле визор (происходят от греческого корня τῆλε — “далеко”) освещают события, происходящие в ней» [7].

Уже устаревшие, с диском набора, трубкой и витым проводом, телефоны, вышитые Татьяной на небольших квадратных коробах, охвачены пламенем. Самый тревожащий из них — слипшийся двойной телефон в состоянии митоза, красный на красном фоне, напоминает критикам атрибут экстренной связи между Союзом и США времен холодной войны. Бумажный графический лист дублирует этот образ, но здесь втискиваются друг в друга телевизоры, внутри которых пузырится и протекает наружу красная жижа. «Информационная пыль, которая льется на нас со всех сторон, постепенно заполняет ячейки нашего мозга, не оставляя свободного места для саморефлексии и отстранения <...> Аллергическая реакция сопутствует возврату к прошлому, а от окружающих нас советских телефонов и телевизоров нам хочется чихать...» [7].

После пережитой «Аллергии» Татьяна Ахметгалиева несколько лет не прикасается к большой пряже, восстанавливая творческую микрофлору и делая исключение лишь для картин серии «Моя комната». В 2017 г. московская галерея Риджина представляет персональную выставку Татьяны «Люби эти пламенные мгновения!», в которой мы узнаем художницу с новой, еще не виданной, стороны. Нечто глубокое и опасное, невыносимо женское прорывается в алхимический набор зрелого автора. Герои ее картин — букеты, и каждый букет как приватный коралловый риф, со своей атмосферой и обитателями. Техника достигает наивысшего разнообразия, плоский силуэтный принт в одних холстах контрастирует с фактурной кашей из спутанных ниток, рваных тряпочек и обрывков атласных лент в других. На центральной картине двойное плодоносящее деревце нашито черной аппликацией поверх блестящей с разводами ткани, а сверху снова люрексовые кружочки, кусочки меха, свисающие нити. На другом холсте — цветки в горшочке, а у цветков прорезаются рты с видимыми в ухмылке человеческими зубами. Все это сверкало на стенах галереи под квадратиками вращающегося зеркального шара, неожиданного, но более чем уместного в этой вычурной экспозиции. Желанная боль, чарующее разрушение, все грани заявленного декаданса завершились образами птиц — видео-артом с калейдоскопом вращающихся лебединых шей и маленькой картиной, подвешенной в самом низу стены, с вышитой на ней трогательной мертвой

птичкой. «Сентиментальный словарь французского художника Жана Батиста Греза приравнивает мертвую птицу к потере невинности, и в проекте “Люби эти пламенные мгновения!” речь идет именно об этом. Красота белых лебедей оборачивается вызывающей вертиго болтанкой» [2].

Выставка у Татьяны получилась холодная, напрочь эстетская и удивительно красивая. «Люби эти пламенные мгновения!» — последний персональный проект Татьяны Ахметгалиевой, в котором текстиль и вышивка играли структурообразующую роль. Следующую пятилетку художница посвящает видео-арту, часто в соавторстве с Виктором Мазиным, классической (классической в плане техники, конечно, а не сюжета) графике и истошной, монструозной, непохожей на масло масляной живописи. Но для души, видимо, Татьяна продолжает шить, о чем свидетельствуют ее работы 2017–2022 гг. в коллекции галереи Марины Гисич. Многоцветные будильники со спутанной нитяной начинкой, с нашитыми помпонами и бусинками, и графичные птицы с тем же декором — все это изысканно и маньеристично, и выполнено в отточенной авторской технике. Татьяна дает им замысловатые названия, превращая картины в припозднившиеся постмодернистские игрушки. Художница создала себе имя, а своей манере — репутацию, и теперь эти поздние работы и фрагменты ранних инсталляций хранят ее яркий узнаваемый почерк, приобретая маркетинговую и коллекционную привлекательность.

Несмотря на взлеты и неизбежные снижения, артистическая синусоида Татьяны Ахметгалиевой необыкновенно стабильна. Из стремления сказать и выразить больше, чем сказано и выражено, шитая нитками графика со временем закономерно трансформируется в видео, скульптуру и живопись, но нить, вечная, как прядущие ее мойры, может возродиться в любой подходящий момент.

Если понадобится определить точное место художницы в щедрых полях современного искусства, то можно заметить, что расцвет ее монументальной вышивки приходится на восходящую зарю русского метамодерна. Отсюда искренность, вдумчивость, ауторефлексия и чистота помыслов как удобные материалы для работы. Нитки же и пронзенные ими ткани суть проводники и медиумы этих необходимых для актуального искусства состояний.

Нить в работах Татьяны Ахметгалиевой предстает универсальной субстанцией, в достаточной степени текучей и плотной, при этом полностью подвластной художнику. Нить обрастает текстом и смыслом, нанизывая различные техники репрезентации реальности в попытках ее минимально корректно зафиксировать. Динамика перехода от декоративности к осмысленной стилистике охотника, молящегося богам после нескольких отнятых жизней, — это Путь Татьяны Ахметгалиевой. Строго в соответствии с этапами этого перехода связь замысла и прорывающей его тонкую поверхность угрожающе расширяющейся реальности, становится все более интимной и выразительной. Таков бессознательный сигнал художника, направленный в темноту будущего.

Литература

1. Быковский А. Женщины лечат травмы: что смотреть на выставке «Великая пустота» в фонде Ruarts // Forbes. URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/483385-zensiny-lecat-travmy-cto-smotret-na-vystavke-velikaa-pustota-v-fonde-ruarts> (дата обращения: 27.12.2023).

2. Дьяконов В. Люби эти пламенные мгновения. URL: <https://tanya-akhmetgalieva.art/ru/love-these-firy-moments/> (дата обращения: 27.12.2023).

3. Ершов Г. Ю. Кураторские стратегии в репрезентации современного петербургского искусства. Некоторые примеры // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 3. С. 419–434.

4. Жарких А. Стадия куколки. URL: <https://tanya-akhmetgalieva.art/ru/kukolka/> (дата обращения: 27.12.2023).

5. Матвеева А. Премия Курехина: лучшие по цеху // Артгид. URL: <https://artguide.com/posts/790?ysclid=lqnrqrrzn893227856> (дата обращения: 27.12.2023).

6. Митрофанова Н. Ю. Портрет и текстиль. Раздвигая границы жанра // Материалы научно-практической конференции МОСХ России «Портрет в эпоху селфи. Проблемы идентичности в изобразительном искусстве». М.: «ТДДС — Столица-8», 2018. С. 46–64.

7. Юшина Е. Аллергия на пыль. URL: <https://tanya-akhmetgalieva.art/ru/dust/> (дата обращения: 27.12.2023).

Иллюстрации



Ил. 1. Т. Ахметгалиева «Песни дикой Косатки», 2010 г.



Ил. 2. Т. Ахметгалиева «Аллергия на пыль», 2014 г.

Сведения об авторе:

Субботина Олеся Сергеевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения; leskus30@mail.ru

Subbotina Olesya S., Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of History of Arts; leskus30@mail.ru

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ ЭТАПОВ РАЗВИТИЯ ИСКУССТВА ТАПИССЕРИИ В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ В XV–XVI ВВ.

Основные положения статьи помогают понять историю развития искусства таписсерии, классификационные этапы, определенные культурные коды, существовавшие в Западной Европе в XV–XVI вв. Путем сравнительного анализа установлено, что на французские мильфлеры начала XV в. повлияла графика. Такое же характерное воздействие на текстиль иных по специфике видов изобразительного искусства, например, живописи, мы наблюдаем в коврах конца XV столетия. Помимо того, в статье показано, что кроме художественно-декоративных достоинств таписсерий XVI в. для современников в первую очередь имела значение их содержательная сторона.

Ключевые слова: таписсерия, ковер, графики, художники-таписсеры, живописцы, культурные коды.

V. D. Uvarov

HISTORICAL STAGES OF THE DEVELOPMENT OF TAPESTRY ART IN WESTERN EUROPE IN THE 15th–16th CENTURIES

The main provisions of the article help to understand the history of the development of tapestry art, classification stages, certain cultural codes that existed in Western Europe in the 15th–16th centuries. By comparative analysis, it was found that the French millefleurs of the beginning of the 15th century were influenced by graphics. The same characteristic effect on textiles of other types of fine art, such as painting, is observed in carpets of the late 15th century. Moreover, the article shows that in addition to the artistic and decorative advantages of tapestry of the 16th century, for contemporaries, first of all, their substantial side was important.

Keywords: tapestry, carpet, graphics, tapestry artist, painters, cultural codes.

Статья является продолжением общего цикла работ, посвященных искусству таписсерии.

Актуальность темы исследования обусловлена тем, что характерной чертой мышления современных художников является переосмысление художественных приемов и эстетических представлений прошлого. Обращение к классическому наследию, к корням, истокам искусства таписсерии, закономерностям многовекового развития его имиджа позволяет лучше понять и многие современные процессы. Особый интерес

представляют определенные культурные коды, существовавшие в Западной Европе в XV–XVI вв.

Предметом настоящего исследования служат принципы, методы и композиционные построения произведений таписсерии и классические приемы таписсерийного ткачества. В качестве цели исследования выдвигается определение классификационных этапов истории развития искусства таписсерии выбранного периода.

В исследовании применяется комплексное использование таких методов, как литературно-аналитический метод, необходимый для уточнения отдельных фактов и обобщения информации из литературных источников, сравнительно-исторический анализ, наблюдение, структурно-пластический и описательно-аналитический методы, нужные для структурного разбора визуальных материалов, методы классификации, дедукции и индукции.

Для того чтобы продемонстрировать и проанализировать культурные, орнаментальные коды и классификационные этапы, последовательно изложим исторически обусловленные периоды развития искусства таписсерии. В XV в. в городах бассейна реки Луары (куда в годы изнурительной Столетней войны переселились многие парижские ткачи) зародился особый тип таписсерий, получивший название «мильфлер» (франц. mille fleure — «тысяча цветов») из-за изображения цветов на голубом или иногда розовом фоне. Исследователь таписсерии В. И. Савицкая отмечает, что в милфлерах отразился и по сей день существующий во Франции обычай украшать улицы во время праздника Тела Христова занавесями, к которым прикалывают множество букетиков живых цветов [5]. В подобных таписсериях нетрудно найти и элементы традиционной народной вышивки. Таписсерия обрела новый имидж: теперь практически на всех коврах фигурам людей и архитектуре «аккомпанируют» травы, цветущие кусты с бабочками на бутонах, деревья с птицами на ветвях, усыпанных плодами и цветами, и многие другие растительные мотивы. В данном случае хорошо проявился орнаментальный код, который, согласно определению М. А. Блюмин, является особой системой визуальных знаков, расшифровка которой позволяет открыть глубинный смысл происходящих культурных явлений [2]. Этот этап развития имиджа мы типологизируем как «таписсерия — милфлер».

О прямом влиянии на таписсерию смежных видов изобразительного искусства свидетельствует следующий пример. В венском музее «Альбертина» хранится гравюра А. Дюрера «Турецкая семья», выполненная около 1496–1497 гг. На ней изображены в восточной одежде с тюрбанами на головах бородастый мужчина с луком и стрелами и женщина с ребенком на руках. При сравнении этой гравюры с таписсерией в стиле «мильфлер» из бостонского Музея изящных искусств видно, что художник-картоньер полностью повторил работу А. Дюрера, но добавил фигуру бегущего ребенка и несколько силуэтов животных. И это не единичный случай: очень часто фасоны одежды и формы головных уборов, вытканые на нидерландских

таписсериях, заставляют вспомнить относящиеся к тому времени гравюры и рисунки Х. Гольбейна и А. Дюрера.

Следует заметить, что в наше время средневековые таписсерии обычно рассматриваются с точки зрения их художественно-декоративных достоинств, однако для современников в первую очередь имела значение повествовательность таписсерий. Некоторые функции и выразительные особенности средневековых таписсерий позволяют провести аналогию с функциями иконографии, монументальной живописи и современных нам средств массовой информации. О. Киселева справедливо отмечает, что создатели таписсерий, как и создатели всех произведений средневекового искусства, широко оперировали аллегорией. Так, серия «Дама с единорогом», изображавшая борьбу духа с чувствами, желаниями-влечениями, является иллюстрацией к учению Фомы Аквинского о чувствах и свободе воли. Часто встречались также аллегории политического характера, например, изображение звезды Полынь в «Анжерском Апокалипсисе» в виде звезды Давида — намек на эпидемию чумы в Париже в 1371 г., якобы вызванную жителями еврейского предместья, или изображение рыцарей зла в английских касках в таписсерии из той же серии [4].

Место создания многих таписсерий XV в. неизвестно, но предполагается, что это работы странствующих ткачей. Современные исследования произведений «бродячих» ткачей показали, что эти работы не были такими архаичными, как это ранее предполагалось. Случай последней датировки указывает на 1483–1500 гг. Он касается серии таписсерий, созданной в Турене, из которых наиболее знамениты шесть, изображающих «Даму с единорогом» (Музей Клуни, Париж). Познавательная емкость этого цикла таписсерий, являющегося одним из шедевров французских мильфлеров, чрезвычайно велика. Изображенная на коврах дама — реальное историческое лицо, представительница одного из знатнейших семейств города Лиона — Клода ле Висте, а весь цикл был заказан ее женихом Жаном Шаббан-Вальденессом к их свадьбе.

В центре каждой композиции — элегантная дама в разных нарядах, декорированных узорными накидками, лентами, цветами, драгоценными камнями. Прекрасную даму всегда сопровождают два спутника: лев и единорог. Неизменность их присутствия около дамы означает верность, постоянство, прочность союза жениха и невесты (лев присутствовал и на гербе знатного рода Шабанн). Костюму грациозной дамы, как и другим женским и мужским костюмам этой эпохи, присуща искусственная вытянутость форм, линиям свойственна общая стилевая особенность «готической кривой», фигура имеет S-образный силуэт. Пять композиций, по мнению большинства исследователей, являются аллегориями пяти органов чувств, шестая композиция символизирует обручение жениха с невестой. В сюжетно-тематическом плане, как указывалось выше, творческая концепция автора серии таписсерий формировалась под воздействием философского учения Фомы Аквинского.

Таписсерия с виртуозно вытканной декоративной поверхностью является отражением геральдического и аристократического идеала человека. Он был подан как скрытый шифр, субъект меланхолической созерцательности. Этот идеал полностью никогда не разделяли современники, но его влияние не ослабевало. Существует заметное сходство техники исполнения «Дамы с единорогом» с фламандскими приемами в ткачестве и рисунке. Особенно наглядно проявляется это сходство с фигурами в картине «История Персея» и таписсерии «Знатные дамы» с изображением герба кардинала Ферри де Клюньи. Ковер «Знатные дамы» датируется очень точно между 1480 и 1482 гг., достаточно вероятно, что он происходит из Брюгге. Самая древняя из обнаруженных на таписсериях «Дама с единорогом» пометка «Район Луары» опровергла предположение о том, что существование странствующих ткачей не более чем легенда. Прекратившиеся на долгое время споры и сомнения справедливо вспыхнули с новой силой. Дело в том, что объяснение происхождения многих таписсерий, даже более поздних (начало XVI в.), невозможно без признания факта существования странствующих ткачей.

Легенда о единороге была весьма популярна в Средние века. Изображение мистического животного — излюбленный мотив различных религиозных произведений, потому что единорог воплощал древние представления людей о чистоте и целомудрии и был связан в средневековой иконографии с искупительной жертвой Иисуса Христа. Около 1500 г. по картону парижского художника была выткана серия «Охота на единорога», в которой точно найдены визуальные характеристики охотников и собак, в высшей степени оскверняющих священного зверя. На таписсерии «Единорог, привезенный в замок» белоснежное животное, истекающее кровью, лежит, закрыв глаза, на спине коня, а охотники чрезвычайно горды поимкой единорога и трубят Победу.

С конца XV в. главенствующая роль в развитии таписсерии полностью перешла к Фландрии. Если во Франции это искусство поддерживалось главным образом заказами меценатов, а мануфактуры создавались по распоряжению королей, то во Фландрии ткачам покровительствовали городские цехи мастеров. Фламандские таписсерии в течение трех столетий (XV–XVIII вв.) были ценнейшим предметом международной торговли, превосходно организованной в основных ее центрах — Антверпене и Брюгге, что способствовало распространению фламандской таписсерии по всей Европе. Между 1500–1505 гг. по картону брюссельского живописца Колэна де Коте была соткана «История св. Этьена». Серия ковров располагалась на хорах кафедрального собора в Оксере и представляла собой 50-метровую ленту. 25 сцен отражали различные события из мученической жизни св. Этьена и перевоз его мощей в Константинополь, а затем в Париж. Одной из наиболее выразительных работ серии является таписсерия «Чудо с ретивыми мулами».

Выявлено, что именно во Фландрии таписсерия обрела новый имидж. Здесь настенные ковры стали производиться на мануфактурах как штучные

текстильные изделия, организованные в серии и не зависящие непосредственно от архитектурных особенностей конкретных интерьеров. Массовое производство таписсерий на сюжеты, не связанные с функциональным назначением сооружения, можно было переносить из помещения в помещение, что способствовало уподоблению таписсерии станковой картине [12].

Преддверием «золотого века» фламандской таписсерии стала деятельность мастеров Арраса. Они первыми начали употреблять для утка наряду с шерстью и шелком так называемое кипрское золото: льняные или шелковые крученые нити, обвитые сплюсненной проволокой из золота и серебра. Этот технический прием повлиял на целый исторический период развития таписсерии. Великолепные, блистающие, искрящиеся таписсерии вскоре прославили город: аррасами (или «арецци») начали называть любые таписсерии вообще. Этот этап развития имиджа мы типологизируем как «период золотых ковров».

Завоевание Арраса (1477 г.) французским королем Людовиком XI, разрушившим город, положило конец и деятельности текстильной мануфактуры. Ткачи из Арраса рассеялись по всей Европе. Крупнейшим местом производства таписсерий стал Брюссель.

В этом блистательном центре творческой жизни Фландрии делаются первые шаги по пути сближения таписсерии с новыми образцами живописи. В мастерских известных ткачей Питера ван Альста, Питера и Вильгельма Паннемакеров, Вана ден Хекке ковры стали выполнять по картинам выдающихся мастеров нидерландской живописи, таких как Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус, Ганс Мемлинг. В Лувре хранится одна из многочисленных таписсерий, вытканых по картонам Рогира ван дер Вейдена: «Святой Лука, рисующий Марию». Таписсерии «Благовещение» и «Поклонение Волхвов» из Музея гобеленов заставляют вспомнить живопись Ван дер Стокена, тогда как «Святая Дева-победительница» из Лувра, датированная 1485 г., напоминает о художественной манере автора, известного как «мастер узоров из листьев».

Предполагается, что в первой четверти XVI в. автором стиля, типичного для Брюсселя и обозначаемого нами как «стиль прекрасной эпохи», был Ян ван Роом. Официальное общественное положение, занимаемое талантливым живописцем, — пост управляющего при Маргарите Австрийской, сестре Карла V. Однако работа управляющим не мешала ему писать картины. Именно эффективные творческие методы Яна ван Роома способствовали созданию новой тенденции, нового имиджа, которому были свойственны необыкновенная пышность и декоративность. Художники его окружения находились, вероятно, под его сильным влиянием. Некоторые из них известны, например, Кноэст, прозванный также «мастер Филипп». Он выткал свое имя на таписсерии «Снятие с креста».

В 1513 г. Яном ван Роомом был создан картон для знаменитой таписсерии «Эркенбальд на причастии», хранящейся в Музее искусства и истории в Брюсселе. Настенный ковер, колористическое богатство которого

усиливалось использованием нитей из золота, был выткан по заказу братства святых таинств в г. Лувене для капеллы храма святого Петра. В центральной части этой таписсерии изображена кровать с балдахином, формирующая в структуре композиции доминирующую вертикаль. На богато убранном ложе возлежит полуобнаженный граф Эркенбальд в тюрбане, ведущий беседу с архиепископом, держащим чашу с причастием. Все персонажи, расположившиеся вокруг них, исполнены благоговения перед свершаемым таинством. Участники события изображены в придворных одеждах того времени, драпирующихся величественными скульптурными складками. С удивительным мастерством соткан крест и канделябры со свечами. Очень тонкая и четкая разработка орнаментов одежд, драпировок интерьера, тщательная прорисовка растений — вот характерные стилистические особенности нового подхода к таписсерийному ткачеству, проявившиеся в этом шедевре.

Художники старались сформировать вкус эпохи, чувствовали дух времени, потребность новых форм, но, конечно же, они не могли обойтись без таких специфических архаизмов, как условно-плоскостная лапидарная трактовка изображения. Эти архаизмы проявлялись в разные периоды времени где-то более интенсивно и долго, где-то менее, но новые приемы с точки зрения художественной формы, безусловно, предлагал Брюссель.

Нововведением при создании таписсерий также явилось отсутствие ярко выраженного композиционного центра, равномерное заполнение всего пространства ковра фигурами дам и кавалеров в спокойных, полных достоинства позах. Такие таписсерии использовались в качестве раздвижных занавесов. Это было удобно в изобразительном плане, потому что складки раздвинутого занавеса не искажали общего впечатления, и если несколько страдала сюжетная сторона, то наиболее ценное качество таписсерий — декоративность ковровой поверхности — не уничтожалось. Со временем красивая ковровая композиция стала художественно определять пространство, так же, как и живопись [7].

Продуманное композиционное размещение персонажей, ограниченных тканой рамой, и организация сцен по схеме триптиха в брюссельских таписсериях нового стиля свидетельствуют о сильном влиянии на них произведений живописи и скульптуры. Такое же характерное воздействие на текстиль иных по специфике видов изобразительного искусства мы наблюдаем в коврах конца XV столетия. Строгая уравновешенность всех деталей придает тканым изображениям подлинную картинность, а их композиционный темп начинает изменяться. «Сцены из жизни пресвятой Девы» из Коллекции испанского искусства обладают особой музыкальностью благодаря тихому размеренному ритму размещения грациозных удлиненных фигур. Напротив, интенсивность в развитии сюжета является характерной особенностью картин из жизни рыцарей. Подобным подходом к динамике ритма и эффектам сверкания металлических доспехов отличается таписсерия «Прославление Карла VIII».

В первых таписсериях на религиозные сюжеты размещение мизансцен, их сопряженность и согласованность строились по композиционной схеме построения католических алтарей и подчеркивалась аркадами. В XV в. распределение персонажей начинает происходить по-новому. Главенствуют два принципа: принцип выделения центральной части — подобной трактовкой отличались традиционные ковры, и принцип кадрирования, т. е. обрамление изображений человеческих фигур со всех сторон бордюром, гирляндами переплетенных цветов и фруктов. Но несмотря на нововведения, композиции всегда привязываются к старинному ритму. Герои произведений выглядят чрезвычайно грациозно и элегантно. Этот этап развития имиджа таписсерии, со свойственными ему живостью и яркостью, мы типологизируем как «стиль прекрасной эпохи».

В эту эпоху создатели таписсерий словно пытаются отойти от своей цели — изображения жизни — и переходят в область простых и набожных созерцаний, аллегорий морали и прекрасных басен, исполненных пылкой романтики и авантюризма. Это не означает, что таписсерия не отражает своего времени и жизни общества. Напротив, общество трансформировалось, и ковер начал отражать эту трансформацию. Если прежде таписсерии в какой-то степени помогали человеку познать самого себя, представлялись реализацией его чистых помыслов и светлых идеалов, то теперь декоративные начала в них стали преобладать над духовными.

Одним из ярчайших образцов фламандского ткачества «стиля прекрасной эпохи» является серия таписсерий «Давид и Вирсавия» (1510–1515 гг., Музей Ренессанса, Экуен). В ней еще сильны отголоски рафинированного средневекового искусства с его сложной вязью изобразительно-орнаментальных мотивов. На каждом из ковров в пределах одной композиции расположены различные эпизоды: Давид, смотрящий с балкона на Вирсавию, Вирсавия в своем саду у фонтана, Урия, посылаемый Давидом на верную смерть. Герои знаменитого библейского сюжета одеты не в исторические одеяния времен царя Давида, а в костюмы Фландрии позднего Средневековья.

Брюссельские таписсерии начала XVI в. могут по праву считаться энциклопедией светского и церковного костюма. Изображения настолько точны и документальны, что одного персонажа специалисты смогли идентифицировать с личностью герцога Бургундского. Немало пленительных женских образов, проникнутых благородством и тонким лиризмом, можно увидеть на этих таписсериях. Обращают на себя внимание головные уборы, в частности чепцы, так как прическа утратила свое значение. Модным считалось открывать лоб и виски, а также затылок, чтобы показать красоту длинной шеи. Для этого волосы надо лбом и затылком иногда подбрасывали, а брови выщипывали. Повышению декоративного эффекта способствовали изящество архитектурного декора, тонкая разработка орнаментов одежды, гранатовых узоров тканей, листвы деревьев и обилие мелких цветов, ковром устилающих землю [6].

Содержательная сторона таписсерий весьма существенна — серии ковров дают широкую картину придворной жизни того времени. Чрезвычайно интересны детали, знакомящие нас с особенностями быта и обстановкой всевозможных торжественных церемоний. Поражают красота и обилие складок. Не случайно, подобно мильфлеру, стиль, характерный для таписсерий, вытканых по картонам фламандских мастеров, носит название «тысяча складок». На таписсерии «Бракосочетание Беатрисы» из серии «История рыцаря Лебеда», хранящейся в Государственном Эрмитаже, «...на переднем плане изображена живая сценка куртуазного содержания, по-видимому, не имеющая отношения к основному сюжету. Юноша в богатом придворном костюме, сняв шляпу, передает книгу стоящей перед ним в пол-оборота молодой даме. Пластичность и полная достоинства грация сообщают неизъяснимое очарование женским фигурам на этой таписсерии. “История рыцаря Лебеда” — французский вариант легенды о Лоэнгрине, и созданное фламандским художником полное прелести изображение юной Беатрисы имеет много общего с нежным образом Эльзы Брабантской» [1]. Автор картонов серии, имя которого не выяснено (хотя по стилистическим признакам можно предполагать, что им был художник Ян ван Роом), создал множество глубоко индивидуальных образов. Чрезвычайно выразительным является изображение короля Ориенса — оно заставляет вспомнить портретные работы крупнейших рисовальщиков этого времени.

Эпоха итальянского Возрождения также подарила миру блестящие образцы таписсерийного ткачества. Культура Возрождения, антифеодалная в своей основе, носила светский характер, утверждала идеи гуманизма и проявляла пристальный интерес к античному наследию [3]. Однако художественная система Возрождения знаменует собой не просто возвращение к Античности — она ее развивала и трансформировала применительно к новым историческим условиям. В эпоху Возрождения параллельно с существовавшей ранее библейской и рыцарской тематикой появляются изображения на сюжеты античной истории и мифологии.

Органичная близость итальянской таписсерии к школе итальянской живописи очевидна: по своей стилистике ее произведения плоть от плоти светоносных шедевров Андреа Кастаньо, Пьеро делла Франческа, Джованни Беллини. Таписсерии эпохи Возрождения создавались в мастерских, организованных итальянскими принцами в Мантуе и Ферраре. В ткацкой мастерской в Виджевано близ Милана была соткана замечательная таписсерия «12 месяцев». Ее ткали с 1501 по 1507 гг. по картонам Бартоломео Суарди, прозванного Брамантино [10].

В Мантуе в 1540 г. было соткано инспирированное творчеством Андреа Мантенья «Благовещение». Там же на мануфактуре Николя Коршера по картону Джулио Романо в 1539–1545 гг. была выткана шерстяными, шелковыми, золотыми и серебряными нитями серия таписсерий «Детские игры». Предварительный эскиз композиции, выполненный пером, коричневой тушью и акварелью, как и один из ковров серии хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне [9].

В мастерской в Ферраре в 1545 г. была соткана таписсерия «Метаморфозы» на сюжет одноименного произведения Овидия. Ее автор Баттиста Досси всю свою жизнь проработал для герцогов Есте, создавая с помощью сподвижников Камилло Филиппи, Бернардино Белоне и Луки Фиамманго многочисленные картоны для мануфактуры в Ферраре. Творческим источником мастера были образы, навеянные не только стихами древнеримского поэта, но и декором Зала делль Элиад на вилле в Пезаро, в росписи которой художник принимал участие по совету своего брата — знаменитого Доссо Доси, придворного живописца Альфонса I и Геркулеса II д'Есте. Две части таписсерии «Метаморфозы» — «Сады» и «Падение Фаэтона» — находятся в Париже в Лувре. Композиция «Садов» построена по принципу стоечно-балочной архитектурной конструкции. В вытканной на переднем плане аркаде четыре колонны представляют собой деревья, стволами которых являются обнаженные мужские торсы. Такое креативное решение людей-деревьев придает архитектонике таписсерии ясность и семиотическую значимость.

В 1545 г. Козма де Медичи основал во Флоренции ставшую впоследствии самой знаменитой в Италии мастерскую для приглашенного из Мантуи Николя Коршера. В этой мастерской был создан шедевр — текстильная сюита из 20 таписсерий «История Иосифа». Она предназначалась для украшения Зала дождей во флорентийском палаццо Веккио, ее изготавливали с 1545 по 1553 гг. фламандец Николя Коршер и итальянец Джованни Рост по картонам тосканских мастеров, в том числе Бронзино. С ярким талантом Бронзино, его индивидуальностью, самобытностью мы связываем период маньеризма в живописи Флоренции. «Белла маньера» колориста была прекрасно адаптирована к технике ткачества, что особенно заметно в таписсерии «Весна в образе Флоры» (1553 г.). Таписсерия наполнена бурным движением, что достигается диагональной композицией, змеевидными формами обнаженного женского тела, летящими фигурами животных и ангелов. Богатая тканая рама усиливает декоративность этого произведения.

Талантливый живописец Джованни Страдано, осуществлявший под руководством Вазари декорирование палаццо Веккио, создал эскизы для настенных ковров из серии «История Флоренции» (1571 г.). На великолепных таписсериях, сотканных в мастерской Бенедетто Скуилли, запечатлены выдающиеся исторические деятели, игравшие ведущие роли в жизни этого города: Козмо Медичи Старший, Франческа Сфорца, Лоренцо Великолепный и Климент VII. В результате исследования искусства таписсерии этого периода выявлено структурообразующее значение техники исполнения и принципиальное воздействие качества и характера текстильного материала на конфигурацию объекта в процессе формообразования живописно-пластических и декоративно-орнаментальных композиций [8].

Подробное, развернутое повествование, свойственное итальянским таписсериям эпохи Возрождения, а затем и периоду маньеризма, значительно

расширяет познавательную емкость произведений. Наряду с сюжетной канвой мы получаем психологическую характеристику персонажей, информацию о костюмах того времени. На итальянских настенных коврах, имеющих несомненное стилистическое сходство с картинами, выполненными в технике масляной живописи, мы часто встречаем франтоватых и женоподобных юношей, следовавших бургундской моде, в коротких курточках, обтягивающих пестрых штанах, с небольшими шапочками на голове, а также изящных женщин, одежды которых необыкновенно разнообразны. Идеалом красоты в то время считалась стройная женщина с утонченным лицом, длинной шеей и высоким округлым лбом. Подобные женские образы украшают многие изумительные итальянские таписсерии эпохи Возрождения.

Под влиянием существенных изменений в итальянском художественном процессе, вызванных стремлением авторов воплотить в своем творчестве идеалы гуманизма, в нидерландской живописи XVI в. появляются так называемые романисты, которые решительнее, чем другие художники, отказываются от старых средневековых традиций и обращаются к итальянскому искусству. В XVI столетии крупнейшими центрами ковроткачества во Фландрии становятся, помимо Брюсселя, Антверпен и Оденард. Отцом романизма в таписсерийном ткачестве этой провинции был Бернар ван Орлей (около 1488–1541 гг.), создавший картоны для таписсерий «История Саблонской мадонны» (1518–1519 гг.), «Битва при Пави, взятие в плен Франциска I» (1525–1531 гг.), «История Иакова» (1528–1534 гг.), «Охота Максимилиана» (1531–1533 гг.). Наряду с традиционной для Средневековья трактовкой фигур в одеждах с ломающимися готизированными складками на его таписсериях появляется передача глубины пространства и перспективное построение интерьера. Свежие веяния, чувство современности, природный талант и склонность к созданию монументальных композиций помогли Бернару ван Орлею найти новые пути развития фламандской таписсерии [11].

В результате проведенного исследования были сделаны следующие выводы. Вывод о прямом влиянии на таписсерию смежных видов изобразительного искусства. Путем сравнительного метода установлено, что на французские мильфлеры начала XV в. повлияла графика. Такое же характерное воздействие на текстиль иных по специфике видов изобразительного искусства, например, живописи, мы наблюдаем в коврах конца XV столетия. Строгая уравниченность всех деталей придает тканым изображениям подлинную картинность, а их композиционный темп начинает изменяться.

В XV в. в распределении персонажей главенствуют два принципа: принцип выделения центральной части — подобной трактовкой отличались традиционные ковры, и принцип кадрирования, т. е. обрамление изображений человеческих фигур со всех сторон бордюром, гирляндами переплетенных цветов и фруктов, который является существенной новизной.

Но несмотря на нововведения, композиции всегда привязываются к старинному ритму.

С конца XV в. главенствующая роль в развитии таписсерии полностью перешла к Фландрии. Если во Франции это искусство поддерживалось главным образом заказами меценатов, а мануфактуры создавались по распоряжению королей, то во Фландрии ткачам покровительствовали городские цехи мастеров.

Выявлено, что именно во Фландрии таписсерия обрела новый имидж. Здесь настенные ковры стали производиться на мануфактурах как штучные текстильные изделия, организованные в серии и не зависящие непосредственно от архитектурных особенностей конкретных интерьеров.

Отмечено, что содержательная сторона таписсерий весьма существенна — серии ковров дают широкую картину жизни того времени. Чрезвычайно интересны детали, знакомящие нас с особенностями быта и обстановкой всевозможных церемоний. Поражают красота и обилие складок. Не случайно, подобно мильфлеру, стиль, характерный для таписсерий, вытканых по картонам фламандских мастеров, носит название «тысяча складок». Брюссельские таписсерии начала XVI в. могут по праву считаться энциклопедией светского и церковного костюма. Общество трансформировалось, и ковер начал отражать эту трансформацию. Если прежде таписсерии в какой-то степени помогали человеку познать самого себя, то теперь декоративные начала в них стали преобладать над духовными.

Литература

1. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже. Прага: АРТИА; Л.: Советский художник, 1965. 167 с.
2. Блюмин М. А. Орнаментальные коды в текстиле 1920-х годов: история и современность // Коды. Истории в текстиле: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 9–18.
3. Вельфлин Г. Основные понятия искусства. М.-Л.: Academia, 1930. 289 с.
4. Киселева О. И. Возрождение искусства шпалеры во Франции и творчество Жана Люрса: автореф. дис. канд. искусствоведения / Санкт-Петербургская государственная художественная академия. СПб., 1995. 23 с.
5. Савицкая В. И. Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. 86 с.
6. Уваров В. Д. Авторская таписсерия: монография. М.: ГОУВПО «МГТУ им. А. Н. Косыгина», 2010. 325 с.
7. Уваров В. Д. Промышленное производство таписсерии для повышения конкурентоспособности изделий дизайна интерьера // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. 2022. № 1 (397). С. 295–304.

8. Уваров В. Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. С. 266–273.

9. Alfred P. Zeller. Tapisserie. L'art des choses. Editions Princesse. Paris, 1976. 159 p.

10. Constantine M., Larsen J-L. Bayou Craft: The Art Fabric. New York, 1973. 11 p.

11. Joubert Fabienne, Amaury Lefebure, Pascal-Francois Bertrand. Histoire de la Tapisserie. En Europe, du Moyen Age a nos jours. Flammarion, Paris, 1995. 384 p.

12. Kuenzi A. La Nouvelle Tapisserie. Geneve, Bonvent, 1973. 304 p.

Сведения об авторе:

Уваров Виктор Дмитриевич, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Институт искусств, доктор искусствоведения, профессор кафедры искусства костюма и моды; artuwaroff@yandex.ru

Uvarov Viktor D., Kosygin State University of Russia, Institute of Arts, Full Doctor (History of Arts), Professor of the Department of Costume and Fashion Art; artuwaroff@yandex.ru

БЕСПРЕДМЕТНЫЙ ОРНАМЕНТ В СОВЕТСКОМ ПЕЧАТНОМ ТЕКСТИЛЕ 1960-Х ГГ.

Советский художественный текстиль развивался на протяжении всего времени своего существования. Помимо понятных растительных, геометричных и сюжетных орнаментов также появился футуристичный абстрактный текстиль. Возникновение такого прогрессивного орнаментального решения, которое вдохновляло художников по тканям по всему миру, в СССР удивляет и вызывает неподдельный интерес. Появляется желание разобраться, что позволило появиться и сформироваться абстракциям в советском текстиле.

Ключевые слова: текстильный орнамент, абстрактные мотивы, оп-арт, психоделические орнаменты, советский печатный рисунок 1960-х гг.

*E. S. Fedanova,
A. V. Shcherbakova*

A NON-OBJECTIVE ORNAMENT IN SOVIET PRINTED TEXTILES OF THE 1960s

Soviet art textiles have been developing throughout their existence. In addition to understandable floral, geometric and subject ornaments, futuristic abstract textiles have also appeared. The appearance of such a progressive ornamental solution, which inspired fabric artists around the world, in the USSR is surprising and causes genuine interest. There is a will to understand what allowed abstractions to appear and form in Soviet textiles.

Keywords: textile ornament, abstract motifs, op art, psychedelic ornaments, Soviet printed drawing of the 1960s.

В 1960-е гг. произошел прорыв в развитии советского художественного текстиля. Это уникальное интересное явление, которое подарило новые стилистические приемы, эксперименты с формами, имена, колористику, мотивы и сюжеты. Происходит настоящий ренессанс текстильного искусства в СССР, характеризующийся возрождением интереса и осознанием исторического русского авангарда. Среди рисунков по ткани, созданных в этот период, помимо растительных мотивов и сюжетных образов агитационного текстиля встречается поразительно большое количество абстрактных орнаментальных композиций, которые

цепляют даже современного искусственного зрителя и выглядят актуально даже спустя 60 лет. Оглядываясь назад на развитие советского текстиля, мы можем проследить его активизацию в важные поворотные моменты, такие как Октябрьская революция 1917 г. или значительные культурные и политические изменения, внесенные Хрущевым в 1960-е гг. Это десятилетие, ознаменованное пересмотром сталинской политики, окончанием культа личности и проведением определенных либеральных реформ, позже назовут периодом «оттепели». Можно выделить шесть основных факторов, которые повлияли на развитие художественного советского текстиля в 1960-е гг. и сделали возможным появление такого количества абстрактных мотивов.

Одним из основных факторов, который позволил воплощать в реальность задумки художников по тканям и открывать новые горизонты в проектировании орнаментов, является развитие легкой и химической промышленности. Постоянно разрабатывались новые виды пряжи для создания более качественных тканей. Для ткачества и вязания новых тканей были доступны натуральные нити, синтетические нити и большой ассортимент смесей. Активно рос ассортимент новых материалов, которые были удобными в носке, легкими в уходе, дешевыми, а также имели высокую износостойкость. Например, нейлон, который использовался для военных нужд, стал тоньше, пластичнее и нашел применение в производстве одежды. В том числе активно применялся следующий синтетический текстиль: поливинилхлорид, дракон, акрилан, полиэстер, ткань с люреком и др. Наравне с новыми материалами появлялись красители, которые могли дать яркие цвета, использовать которые раньше было невозможно. Так, в искусстве текстиля стали возможны следующие оттенки: ярко-оранжевый, фуксия, ярко-зеленый, лимонный и др.

Развитие искусства в целом, например, появление новых направлений в графике и живописи, оказало сильное влияние на развитие дизайна текстиля. На смену абстрактному экспрессионизму 1950-х гг. (Джексон Поллок, Марк Ротко, Эд Рейнхардт и др.) пришли оп-арт (Виктор Вазарели, Ричард Анушкевич, Бриджет Райли и др.) и поп-арт (Рой Лихтенштейн, Патрик Колфилд, Энди Уорхол, Джаспер Джонс и др.). Поп-арт характеризуется заимствованием образов из повседневной жизни, яркими простыми формами. Техника коллажа и фотопечать стали самыми частыми приемами поп-арта, которые впоследствии активно использовались при создании тканей 1960-х гг. Произведения этого направления отличаются яркими тонами и контрастными сочетаниями цветов. Интересным приемом, пришедшим из поп-арта, является разработка элементов лаконичными цветными плоскостями.

Оп-арт — одно из ответвлений геометрического абстракционизма, в основе которого лежит оптическая иллюзия. Эффект движущихся форм на

плоскостном изображении достигался за счет геометрических узоров и цветовых контрастов. Эксперименты кубистов с формами, отказ абстракционистов от предметности, идеология супрематизма, протест дадаизма и революционный подход к дизайну школы Баухаус сделали возможным появление такого нестандартного направления в искусстве. Такой переворот в мировой графике и живописи не мог не резонировать в дизайне поверхностей той эпохи, в том числе речь идет о дизайне текстиля. В середине 1960-х гг. возрождается интерес к стилям ар-нуво и ар-деко. Для первого характерны более плавные геометрические элементы и текучие линии, встречающиеся в природе. В то же время ар-деко предполагает отсутствие строгих правил, сочетание кубизма, модернизма и декоративного искусства. В отличие от многих произведений авангардного искусства, работы в стиле ар-деко симметричны, обтекаемы и часто просты. Влияние тенденций в живописи и графике 1960-х гг. на арт-проектирование художественного текстиля невозможно отрицать. Ведь именно в это время дизайн тканей наполнился смелыми цветами и геометрическими формами: кубы, круги, квадраты, треугольники и ромбовидные узоры. Художники по текстилю впитывали актуальные тенденции в искусстве. Вдохновляясь ар-нуво и ар-деко и используя приемы из оп-арта и поп-арта, они создавали интересные и нестандартные ткани. Например, Анна Андреева, художница комбината «Красная Роза», активно использовала эффект иллюзии в своих работах (ил. 1), а ее коллега Суламифь Заславская активно применяла упрощенную стилизацию при разработке орнаментальных композиций, например ткань «Африка». Влияние тенденций мирового искусства 1960-х гг. также можно проследить в работах А. Риттер, О. Немчиновой, Е. Черноглазкиной, Е. Шумяцкой и др.

Поддержка государства в советское время являлась мощным фактором, открывшим горизонты молодым талантливым художникам. Модернизация страны в послевоенный период и стремление государства продемонстрировать свои успехи означали, что текстильная продукция должна была не только соответствовать международным стандартам, но и быть достаточно хорошего качества, чтобы быть представленной на международных конкурсах, таких как Международная выставка в Брюсселе в 1958 г., выставка в Монреале в 1967 г. и выставка в Осаке в 1970 г. Более того, Москва принимала гостей со всего мира, власти стремились произвести хорошее впечатление, показать иностранным гостям, что страна идет в ногу со всеми тенденциями и производит высококачественные модные вещи. Это потребовало не только технологических инноваций, но и повышения осведомленности дизайнеров о современных вкусах и моде. Активная поддержка государства оказала сильное влияние на стремительное развитие текстильной промышленности. Финансирование фабрик, организация специализированных государственных структур, таких как Всесоюзный

институт ассортимента изделий легкой промышленности и культуры одежды (ВИАЛЕГПРОМ), создание художественно-конструкторских и исследовательских бюро, например «Специальное художественно-конструкторское бюро одежды Министерства легкой промышленности РСФСР» (СХКБ), активизировали работу производств. Создавались и развивались тематические журналы про дизайн и технологические достижения легкой промышленности: «Декоративное искусство СССР» (с 1957 г.), «Техническая эстетика» при ВНИИТЭ (с 1964 г.), «Труды» НИИХП (с 1932 г.), «Текстильная промышленность» (с 1941 г.). Издания знакомили читателя с новыми технологиями крашения, печати и отделки ткани; демонстрировали работы современных художников по текстилю; делали отчеты о международных выставках. В результате повышалась осведомленность потребителя, что формировало запрос на качественный текстиль и актуальные орнаментальные решения.

Оттепель была периодом поднятия железного занавеса, временем обновления, улучшения международных отношений, экспансии в области информации и эстетики, и это нашло отражение в развитии легкой промышленности. Текстиль начал играть важную роль культурного моста между Западом и Советским Союзом. Например, дизайны шелковых принтов, разработанные на комбинате «Красная роза», были приобретены западными домами моды. Международные контакты дали возможность увидеть работы иностранных художников, познакомиться с мировыми тенденциями в дизайне текстиля. Комбинаты получили доступ к зарубежным журналам и каталогам, через которые можно было получить информацию о европейских выставках и показах. Издания сопровождалось образцами текстильных печатных рисунков и фотографиями моделей из модных домов (Yves Saint Laurent, Chanel, Nina Ricci Christian Dior). Помимо обмена опытом с зарубежными коллегами, в 1960-е гг. художники комбинатов участвовали в командировках по всему Советскому Союзу, налаживая профессиональные связи между республиками. Экспедиции на производства шелка в Узбекистане, Казахстане, Грузии и Армении способствовали обмену идеями и традициями, а также вдохновляли на новые графические решения, эксперименты с палитрами и стилизацию традиционных орнаментов.

Улучшение международных отношений и обмен опытом с иностранными коллегами не могли не привести к тому, что советский текстиль подвергся влиянию западных тенденций в дизайне тканей. Советские художники перенимали приемы, цветовые решения и эстетику для создания современных, модных и актуальных рисунков для текстиля. В этот период в мире происходили активные социальные изменения. Молодежное движение шестидесятых было восстанием против политического конформизма. Молодые люди критиковали общественные установки. Они отказывались соответствовать верованиям своих родителей.

Молодежь шестидесятых требовала своей индивидуальности. Хиппи, например, живя в коммунах, принадлежа к культам, принимая галлюциногенные наркотики, проповедуя мир, любовь и братство и изучая восточные религии, сформировали свой собственный дресс-код, который перевернул модную индустрию и вдохновил многих дизайнеров. Именно в это десятилетие произошла так называемая психоделическая революция: популярность ЛСД, анархичный образ жизни и рассвет рока оставили свой отпечаток на искусстве, музыке, моде и, в том числе, дизайне тканей. «Экстравагантная избыточность, свойственная стилю психоделики, простиралась от альтернативной культуры до моды высокого статуса» [12, с. 118]. Один из самых ярких представителей моды, который использовал психоделику в своих изделиях, был итальянский дизайнер Эмилио Пуччи. До сих пор орнаментальные решения Эмилио Пуччи узнаваемы и актуальны. Пуччи много путешествовал на протяжении всей своей жизни, и многие далекие страны, которые он посетил, стали источниками вдохновения для его уникальной одежды с принтами. Поездки в Испанию, Португалию, Россию, Китай, Японию, Египет, Грецию и другие точки планеты были обычным делом. После каждой поездки в его линиях появлялось что-то новое. Темно-фиолетовый, ярко-розовый, аквамарин, фиалка, пурпурный, фуксия, изумрудно-зеленый, оранжевый, желтый — эти яркие цвета были визитной карточкой модельера. Некоторые дизайны содержали до дюжины цветовых сочетаний. Калейдоскопные переливы форм и цвета, пришедшие из психоделического искусства, а также популярность оп-арта и геометрической графики нашли отражение в тканях Эмилио Пуччи. Принты от Пуччи были полны энтузиазма, их было интересно носить. Это были принты, которые бросались в глаза и производили незабываемое впечатление. В отличие от New look Кристиана Диор 1947-го г., состоявшим из сшитых на заказ платьев с завышенной талией и струящимися юбками, а также использования облегающего нижнего белья, Пуччи посоветовал раскрепоститься и, по возможности, отказаться от поясов. Гений Эмилио Пуччи заключался в индивидуальном дизайне принтов и добавлении цвета. Каждый принт был идеально обработан шелкографией. Из-за размера и сложности общего принта при создании платьев и других предметов одежды принт спереди полностью отличался от принта сзади. Это делало их еще более захватывающими. Принты демонстрировали ритм и движение при обилии ярких красок. Влияние Пуччи на моду в целом и принты в частности было чрезвычайно сильным в 1960-е гг. не только в Европе и Америке, но и в СССР. Так, например, в работах Э. А. Меламуд, Н. Н. Гуллер, С. А. Заславской, М. А. Державиной за вторую половину 1960-х гг. можно проследить колористические решения и графику, характерную для европейского дома

моды и психоделические ритмичные композиции, вдохновленные эстетикой движения хиппи.

Немаловажную роль в развитии и формировании абстрактного текстиля 1960-х гг. сыграл художник, преподаватель и теоретик искусств Элий Михайлович Белютин. Он вел курсы повышения квалификации на Трехгорной мануфактуре и при Комбинате имени Свердлова. Благодаря ему организовывались выставки молодых и перспективных художников. В студии Э. Белютина «Новая реальность» упор в улучшении художественных способностей шел на развитие индивидуальности творца и абстрактного мышления. На занятиях Э. М. Белютин давал необычные задания, например, передать ощущение пения птиц или палящего солнца. С помощью усиления цвета и использования пятен различной конфигурации, разнообразных фактур, цветного контура достигались необычные экспрессивные, выразительные декоративные решения [10, с. 100]. Один из слушателей, Рабичев, вспоминает о выборе инструментов, когда в ход шли: «одежные, резиновые и зубные щетки, малярные флейцы, большие щетинные кисти, гвозди, кружева, дамские чулки, перчатки из ластиков и разных рисунков резиновых ковриков для вытирания ног, чертежные линейки, толстые фломастеры...» [4, с. 334]. Белютин прививал интерес к авангарду, технике коллажа, абстрактным формам. Н. Зыслина, А. Черток, И. Годунова, В. Чебыкина, Н. Жовтис, И. Студенова, А. Андреева — все они посещали студию Белютина, его подход к арт-проектированию художественного текстиля прослеживается в их работах.

Одним из немаловажных факторов влияния на формирование абстрактного художественного текстиля 1960-х гг. можно выделить авангардный текстиль 1920-х гг., внесший вклад в развитие искусства конструктивизма. Во второй половине XX в. правительство СССР вкладывалось в развитие легкой промышленности, в том числе текстильной. Перед художниками по тканям ставились задачи о создании современных и актуальных орнаментов для текстиля. Одним из источников вдохновения стали работы конструктивистов 1920-х гг., которые в свое время стали новым словом в дизайне текстиля. Варвара Степанова и Любовь Попова начали работать на Первой ситценабивной фабрике Москвы в 1922 г. Художницы создали новые авангардные ткани, которые отражали эстетику и идеологию нового времени. Для удешевления производства использовалось всего 2–3 цвета, однако это не стало помехой для Поповой и Степановой. Красный, голубой, черный, зеленый — палитра того времени не отличалась избытком цветов и оттенков, однако ритмичные композиционные решения Варвары Степановой и Любви Поповой делают ткани яркими и интересными. Основой рисунков были четкие геометрические формы: круги, полосы, квадраты и т. д. Влияние кинетического искусства начала века добавляет работам зачатки оптических иллюзий, которые потом будут так

популярны в 1960-е гг. Авангардные дизайны в стилистике конструктивизма были тепло приняты, они были востребованы и популярны по всему СССР. Художникам по текстилю в 1960-х гг. было необходимо переосмыслить и представить в новой стилизации мотивы начала века. В том числе поэтому интерес к монохромным композициям, геометрическим формам и оптическим иллюзиям так часто встречается в арт-проектировании тканей этой эпохи.

В результате воздействия этих шести основных факторов — эволюция мирового искусства, развитие технологий легкой промышленности, поддержка государства, улучшение международных отношений, школа Элия Белютина, переосмысление авангардных тканей 1920-х гг. — появился и сформировался особый визуальный язык советского абстрактного текстиля. В итоге абстрактные мотивы, встречающиеся в работах советских художников по тканям, включили в себя оп-арт, упрощенную стилизацию, игру с геометрическими формами, психоделические композиции и ритмики, использование нетрадиционных материалов для создания фактур, динамическое расположение мотивов, сложные линейные решения. В том числе арт-проектирование абстрактных художественных орнаментов обогатилось яркими сочными цветами и необычными контрастными палитрами (ил. 2). Советские ткани с абстрактными орнаментальными решениями сделали большой вклад в развитие такого направления, как абстрактный текстиль. Абстракционизм в принтах сохранял свою актуальность на протяжении долгого времени. В XXI в. по всему миру проходят выставки, посвященные советским художникам по текстилю, иностранные музеи пополняют свои коллекции эскизами, сохранившимися на фабриках. Например, в 2019 г. нью-йоркский MoMA приобрел несколько работ Анны Андреевой, а в 2020 г. в ММОМА прошла выставка «Советский оп-арт. Экспериментальный дизайн 1960-х». В Музее Москвы в 2020 г. прошла выставка «Ткани Москвы», а в 2023 г. была организована большая выставка «Дом моделей. Индустрия образов». Все эти выставки демонстрировали работу советских текстильщиков и модельеров. Успех выставок с большим количеством посетителей доказывает, что эта часть истории советского дизайна интересна людям. В 2024 г. дизайнеры продолжают использовать такие орнаменты в арт-проектировании текстиля. Например, в показах весна 2024 таких модных домов, как Marine Serre, Feben, Greta Constantine, Missoni, Philipp Plein, Marni, Comme des Garçons, можно наблюдать использование тканей с абстрактными рисунками. Абстрактные принты сохраняют актуальность, продолжают развиваться, находя новые средства выразительности и композиции.

Таким образом, эпоха «оттепели» дала возможность развить, сформировать и популяризировать абстрактные беспредметные орнаменты, которые прочно вошли в историю советского текстиля и остаются до сих пор

интересны потребителю. Сохраняется актуальность абстракций в художественном текстиле. Многие художники смогли реализовать свой талант и сделать настоящий прорыв в дизайне текстиля. Несмотря на то, что многие имена остаются неизвестными, многие художники комбинатов и их биографии становятся известны, они получают заслуженное признание. Интерес к абстрактным принтам, которые манят своей загадочностью, яркостью и динамичностью, не угасает, именно поэтому тема абстракций в советском текстиле особенно актуальна.

Литература

1. Алпатова И. Ткани «Трехгорки» // Декоративное Искусство СССР. 1961. № 10. С. 33–36.
2. Бронуицкая А. Ю. Оттаявший авангард. Текстиль Анны Андреевой // Декоративное искусство стран СНГ. 2022/2023. № 1. С. 76–79.
3. Гусева К. Л., Селиванова А. Н. Ткани Москвы: каталог. М., 2019. 240 с.
4. Доброва У. П. Оп-арт в творчестве А. Андреевой (1917–2008): истоки стиля // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2013. № 3. С. 332–338.
5. Каплан Н. Рисунки и ткани // Декоративное искусство СССР. 1973. № 7. С. 4–9.
6. Коваленко Г. Ф. Амазонки авангарда. Искусство 1910–1920-х гг. М.: Наука, 2004. 339 с.
7. Мак И. Ткань второго авангарда // Диалог искусств. 2020. № 1. С. 74–79.
8. Обеленюте Д. Рождаются новые ткани // Декоративное искусство СССР. 1969. № 3. С. 22–27.
9. Цветкова Н. Н. Абстрактные геометрические формы в современных текстильных арт-объектах и инсталляциях // Terra artis. Искусство и дизайн. 2022. № 2. С. 110–116.
10. Щербакова А. В. Проектирование текстильного рисунка 50–60-х годов XX века. Зарубежный и отечественный опыт: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 169 с.
11. Ettinger R. Psychedelic Chic, 1999. 176 p.
12. Fogg M. 1960s Fashion Print. London: Batsford, 2008. 191 p.
13. Poli D. D. Twentieth-Century Fabrics. European and American Designers and Manufacturers, 2007. 302 p.

Иллюстрации



Ил. 1. Оп-арт в творчестве Анны Андреевой



Ил. 2. Примеры советского абстрактного текстиля 1960-х гг.

Сведения об авторах:

Феданова Екатерина Станиславна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), бакалавриат, 4 курс, кафедра декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля; una_gomadeborrar@mail.ru

Fedanova Ekaterina S., Kosygin State University of Russia, Bachelor's Degree, 4th year, Department of Decorative and Applied Arts and Artistic Textiles; una_gomadeborrar@mail.ru

Щербакова Анжела Валерьевна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля; shherbakova-av@rguk.ru

Shcherbakova Angela V., Kosygin State University of Russia, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Artistic Textiles; shherbakova-av@rguk.ru

ЧЕРТЫ МОНУМЕНТАЛИЗМА В СОВЕТСКОМ ГОБЕЛЕНЕ 60–80-х ГГ. XX В.

Советский период внес значительный вклад в историю монументально-декоративного искусства, частью которого по праву является гобелен. Несмотря на широкое разнообразие национальных, стилистических, композиционных и авторских проявлений гобеленов советского периода, пришло время попытаться выявить их основные черты и доказательно обосновать уникальность и целостность этого явления в отечественном изобразительном искусстве.

Ключевые слова: синтез искусств, монументально-декоративное искусство, советский гобелен.

G. B. Khramtsova

FEATURES OF THE MONUMENTAL ART IN THE SOVIET TAPESTRY OF THE 60–80s OF THE 20th CENTURY

Soviet heritage has made a significant contribution to the history of domestic monumental and decorative arts. Despite a wide variety of national, stylistic, compositional, and artistic displays of the Soviet tapestry available now, it is time to understand and summarize its distinct features and prepare a fact-based argument to identify its unique and holistic approach in the contemporary fine art.

Keywords: artistic synthesis, monumental and decorative arts, Soviet tapestry.

Необходимость глубокого и всестороннего исследования искусства советского гобелена обусловлена тем, что на рубеже XX–XXI вв. произошли огромные политические и социальные изменения в стране и в мире, в связи с чем отчетливо стало ясно, что поступательное развитие отечественного монументально-декоративного искусства изменило свою траекторию. Все виды искусства, связанные с государственным заказом, — монументальные панно и рельефы, гобелен, занавес, — перестали быть частью государственной политики, направленной на построение определенного образа общества. Кроме того, изменился характер архитектуры, которая, по сравнению с постройками 60–70-х гг. XX в., перестала быть обезличенной, внутреннее пространство интерьеров стало композиционно сложным и самодостаточным, начали активно применяться разнообразные по фактуре и цвету отделочные материалы, которые сами по себе могут выполнять в интерьере функцию художественного оформления. Эти два фактора привели

к тому, что отечественный гобелен как часть монументального искусства практически перестал существовать, но остался в истории как одна из вершин отечественного изобразительного искусства.

Советское монументальное искусство переживало расцвет в 60–80-х гг. XX в. Гобелен как полноправная часть этого процесса, во время своего формирования и развития постепенно приобретал черты большого стиля, которым проникнуто все советское монументальное искусство, а разнообразие текстильных материалов и технических приемов ткачества помогло создать произведения совершенно нового типа и вида. В результате, в советское время сложилась целостная система тематики, сюжетов, художественных средств и приемов в оформлении архитектурных пространств при помощи различных видов монументально-декоративного искусства [12].

XX в. становится веком возрождения искусства гобеленов после кризиса XIX в., связанного с развитием промышленности и машинного производства. В 40-х гг. французский архитектор Жан Люрса провозглашает 4 принципа искусства шпалеры, декларирующие ее самодостаточность и независимость от живописного образца, ее органическую связь с архитектурой и необходимость рисования картона в натуральную величину как основы для ткачества. Тем самым был заявлен профессиональный художественный подход к созданию гобеленов. В собственных работах Люрса утверждал активное гуманистическое начало и реализовывал монументальный подход в гобелене. Цикл «Песнь мира» (1957), посвященный войне и миру, открытию атомной энергии и освоению космоса, стал манифестом изобразительных возможностей гобелена как «тканой фрески». «Так гобелен стал общественно-значимым жанром», утверждает искусствовед Л. Крамаренко [4].

В СССР производство гобелена возрождается в начале 1960-х гг. Советские художники, следуя общемировым тенденциям возрождения искусства шпалеры, открыли собственный путь в искусстве гобелена. Истоками советской школы гобелена стали многовековые традиции народного ткачества, крепкое профессиональное образование, основанное на традициях ВХУТЕМАСА и ВХУТЕИНа, и потребности времени, связанные с необходимостью художественного оформления современных социально-значимых объектов. Будучи одним из видов профессионального изобразительного искусства, искусство гобелена являлось частью большого «советского» стиля, было связано с общими тенденциями и исканиями в области пространственно-пластических искусств, в том числе архитектуры.

Отечественная школа гобелена формировалась постепенно, следуя эволюционному процессу, ее расцвет начался на фоне общего подъема советского декоративно-прикладного искусства и бурного развития различных его видов в 1960-е гг. [2]. История профессионального искусства гобелена началась в Латвии, где в Государственной академии художеств ЛССР им. Т. Залькална в 1961 г. было основано отделение с соответствующим названием. Почти одновременно подобные отделения

были открыты в Ленинграде (ЛВХПУ имени В. И. Мухиной) и Москве (МГХПУ (б. Строгановское).

Во второй половине XX в., когда страна переживала серьезные перемены в своем развитии, искусство гобелена также проходило несколько этапов эволюции. Выделяется три последовательных этапа: первый этап включает 60–70-е гг. XX в.

В 60-е гг. произошел расцвет национальных школ Закавказья, Прибалтики, Украины, Белоруссии [9]. В работах художников национальные традиции ручного ткачества сочетались с попытками эксперимента с формообразованием и поисками нового изобразительного языка и современных композиционных решений. Во всех своих проявлениях гобелен сохранял ярко выраженный национальный характер: художники применяли в работах народные мотивы, пользовались традиционными приемами ткачества, параллельно экспериментируя с формообразованием в гобелене. Сюжеты гобеленов были связаны одновременно с идеологической и социальной тематикой своего времени, и темами общечеловеческими (природа, семья, созидательный труд). В работе мастера придерживались классической техники плотного ткачества, применения плоскостных переплетений, визуально приближающих полотно к живописи. В это же время активно шло развитие основанного в 1957 г. Союза художников СССР, формирование системы мастерских Художественного фонда, с одной стороны, и создание культуры циклических выставок от местного регионального до всесоюзного и международного уровня — с другой. Все эти события давали огромный импульс к развитию всех видов декоративного искусства [1, с. 9].

В 1970-е гг. нарастала тенденция духовной и художественной ценности декоративного творчества, подчеркивалось его равноправие с «большими» жанрами — тематическими станковыми произведениями, монументальными росписями. В этот период гобелен стал снова активно включаться в интерьер. Гобеленами украшали эталонные в художественном отношении архитектурные объекты и многочисленные общественные интерьеры. Заказы на монументальные гобелены осуществляло государство. Характерным направлением десятилетия стало широкое развитие выставочной деятельности. Ряд выставок, состоявшихся в 1970-е гг. («Советский гобелен-1» (1971) в Москве, «Советский гобелен-2» (1974) в Риге), показал расширение сферы изобразительных, сюжетных решений в искусстве гобелена, усиление изобразительного начала, но не на станковой, а на декоративной основе. Гобелены этого периода — это «произведения крупного масштаба, имеющие характер эпических полотен» (Л. Ф. Романова) [1, с. 10].

В конце 70-х — начале 80-х гг. в творчестве художников появляется новый подход к содержанию декоративного искусства, меняется тематика, большее предпочтение отдается общечеловеческим философским темам. Активно развивается монументальный текстиль. «Так, в 1970-е гг. создано много уникальных выставочных образцов гобелена, знаменующих

принципиальный отказ от лозунга “искусство в быт”, характерного в предыдущее десятилетие», — пишет в своей диссертации Н. И. Бещева [2]. Произведения художников гобелена 1970-х гг. характеризуются зрелостью стилистики: их отличает масштабность размеров, значительность тем, индивидуальность творческого поиска, умение вписать гобелен в контекст актуальной художественной тенденции. Произведения создавались по заказу Министерства культуры СССР (либо РСФСР) для экспонирования на всесоюзных и международных тематических выставках. Гобелены поступали в музейные собрания, и, наряду с «академическими» видами изобразительного искусства, на равных определяли стиль эпохи, пишет Л. Ф. Романова [1, с. 9]. Симпозиумы, участие в выставках, общение и, кроме того, профильное профессиональное образование, продолжающее традиции русской академической школы, предопределило существование нового термина «советский гобелен» — как характеризующего особое качество работ. Существование этого термина закрепил в научном обороте выпущенный к открытию выставки альбом «Современный советский гобелен» (М.: Советский художник, 1979), автором-составителем которого была В. И. Савицкая [1, с. 10].

1980-е гг. ознаменовались сочетанием как приверженности классическому гобелену, так и поисками новых форм в творчестве художников гобелена всех республик. В этот период расширялась палитра художественных средств, появлялись оригинальные пластические решения. Гобелен приобрел крупную, энергичную фактуру, расширил границы возможностей материалов и техник, их использования и разнообразных сочетаний. Активно развивалось пластическое направление, позволившее вывести гобелен в пространство, разрывая его исторически сложившуюся связь со стеной как опорой. В целом, во второй половине XX в. бурное развитие гобелена привело к формированию разнообразных направлений — от классического гладкого ткачества до применения всевозможных фактур и объемных переплетений. Приемы ручной обработки и богатство фактур текстиля превратились в самостоятельное средство художественной выразительности.

В начале 90-х годов XX в. произошел некоторый спад в развитии ручного ткачества, этап бурного развития этого вида искусства был завершен.

Итак, «советский гобелен» — понятие, включающее в себя временной период от 60-х гг. до начала 90-х гг. XX в. По мнению искусствоведа Л. Ф. Романовой, стилистику советского гобелена отличало большое разнообразие, но основополагающими чертами были принцип декоративности, композиционная активность, многообразие техник ткачества и применяемых материалов, авторство в собственноручном исполнении гобеленов (знание специфики материала и возможностей ткачества) — этими факторами определялась смысловая наполненность образов. Качественные черты, отличающие российскую (советскую) школу гобелена, это

приверженность гладкому гобелену, принадлежащему плоскости стены, и высокая образная содержательность работ, утверждает Н. И. Бещева [2]. Как видно, есть разночтения в определении видовых черт советского гобелена ввиду необычайно широкого охвата этого понятия: это и обилие национальных особенностей школ гобелена (по меньшей мере, можно выделить семь: школы Прибалтики, Москвы и Ленинграда, Закавказья, Молдавии, Украины, Белоруссии), которые можно объединить по признаку стилистической близости работ авторов, принадлежащих к ним. В каждой национальной школе существовали собственные художественные и ремесленные особенности. Развитие опиралось на местные традиции, каноны и тенденции современного искусства, а также авторского художественного видения [1, с. 9]. Помимо национальных, внутри каждой школы выделяются и тематические, и композиционные, и технологические особенности работы.

Если попытаться обобщить многообразие факторов, формирующих «лицо советского гобелена», то выделим следующие видовые особенности:

- монументализм размеров, масштабов, тем;
- отказ от станковых приемов, формирование условно-декоративного изобразительного языка;
- обретение своего стилистического эмоционально-образного начала, связанного с общей тематикой и колористическим строем произведений [4];
- формирование принципов создания композиционной системы, в основе которой стоит сочетание формальных (композиционная схема) и тематических задач;
- приверженность гладкому ткачеству, позволяющему наиболее полно реализовывать изобразительность, передавать смысл произведения.

Монументальность как качество художественной формы может проявляться во всех видах искусства. Согласно определению, монументальность — это масштабность, значительность, величественность образов, несущих большое идейное содержание. Применительно к декоративному искусству, монументальностью может быть проникнута как внешняя форма произведения (формат, размер, принадлежность архитектуре), так и содержательная сторона (общественно-значимые темы, величественность образов). Органическая связь произведения с архитектурой является важным и необходимым условием определения монументальности произведения и осуществления «синтеза искусств». Советский исследователь В. П. Толстой сформулировал важнейшие художественные принципы монументального искусства: это принцип соответствия образного строя и среды существования содержанию произведения монументального искусства; принцип соразмерности и пропорциональной соотнесенности произведения с тем пространством, в котором оно живет, то есть гармонического соотношения части и целого; принцип одновременного слияния и выделения... монументального произведения в ансамбле [10, с. 240].

Гобелен исторически возник на стыке монументального и декоративно-прикладного искусства. По своей природе он предназначался для украшения

замков, дворцов, интерьеров соборов. Французский архитектор Ле Корбюзье в середине XX в. ввел в общий понятийный оборот образное определение монументального гобелена как «кочующей фрески» [6]. Это словосочетание соединяет в себе важные аспекты восприятия гобелена. Монументальная «тканая фреска» — это произведение, осуществляющее неразрывную композиционную взаимосвязь гобелена с архитектурой на уровне общей концепции. Монументальному гобелену, как и стенной фреске, свойственны сомасштабность интерьеру, четкость композиционного построения, величественность фигур, большой размер самого художественного произведения [6]. «По художественной обобщенности и масштабности образов, приверженности тематическим решениям, использованию аллегорий, символов, эмблем современный гобелен близок монументальному искусству», — писала Л. Крамаренко [4, с. 160].

Монументально-декоративное искусство СССР в процессе развития претерпевало сильные изменения и достигло расцвета в 60–80-е гг. XX в. В этот период происходила активная застройка старых и строительство новых городов. По всему СССР распространилось архитектурное типовое проектирование и индустриальное домостроение, активно строились серийные общественные здания. Монументальное искусство было тесно связано с этими процессами, так как в буквальном смысле появилось пространство для внедрения искусства в интерьеры, осуществления крупных синтетических проектов, объединяющих виды и жанры изобразительного искусства в целях создания единого идейно-образного содержания пространства интерьера. В официальных документах Союза художников монументальное искусство так и называлось — «синтез искусств». Наличие большого общественного заказа предполагало внедрение в архитектурные объекты самых разных видов монументально-декоративного искусства, а мастерские Художественного фонда реализовывали этот запрос на практике. Государственный заказ на оформление общественно-значимых архитектурных объектов часто был комплексным и сам по себе предполагал монументальную направленность работы, синтез разных видов искусств. Гобеленами оформлялись многочисленные интерьеры гостиниц, домов культуры, санаториев и музеев, в технике ткачества создавались занавесы для театров и домов культуры. Создавались «...произведения, истинно обладающие качествами монументальности, то есть доминирующие в пространстве, в которых сознательно решаются задачи создания целостной архитектурной среды...» [5, с. 26].

В процессе активной работы художников с интерьерными пространствами сформировались определенные приемы размещения гобеленов в общественных интерьерах. В зависимости от места их размещения в архитектурной среде, различают два типа: настенное и пространственное расположение [2]. Это может быть как плоскостное произведение (привязанный к стене или свободно расположенный объект), так и объемно-пространственное решение (монументальная скульптура или текстильная архитектура, окружающая зрителя). Авторская интерпретация взаимодействия гобелена и интерьера позволяла создавать разнообразные композиционные связи как в самом гобелене, так и в пространстве интерьера.

В зависимости от формы и потребностей размещения гобелена в интерьере художники использовали принципы изобразительного начала или станковизма, формально-геометрического начала или монументализма, скульптурный принцип (рельеф или пространственно-ориентированная форма. Приверженность плоскости стены (картинной плоскости) позволяла во множестве экспериментировать с композиционной, цвето-тональной и материальной (фактурной) составляющими тканого полотна.

По принципу композиционной взаимосвязи произведения и предметно-пространственной среды интерьера можно выделить два вида гобелена: гобелен, изготовленный с учетом конкретного интерьера, и гобелен как выставочный экспонат [2]. В первом случае гобелен создается с учетом пластических и стилистических особенностей конкретного интерьера, как правило, выполняя функцию композиционной доминанты пространства за счет цвета, формы, расположения, масштаба, ритмического построения. Форма, функция и расположение гобелена в интерьере находятся во взаимозависимости. Гобелен может выполнять функции акцентирования различных частей интерьера, разделения пространства на зоны, создания части композиционной структуры целого [2]. Ле Корбюзье говорил: «Кочующая фреска становится своеобразной эмоциональной доминантой, наполняющей архитектурное пространство сложными художественными аллюзиями...» [6]. В другом случае гобелены выступают как выставочные арт-объекты для временной экспозиции в различных пространствах. В таком случае их характеризует определенная мобильность и трансформируемость.

При формировании образа интерьера посредством гобелена учитывалась композиционная (цвет, свет, ритм, форма, масштаб), смысловая (тема) и функциональная взаимозависимость гобелена и предметно-пространственной среды. Это влияло на композиционный строй гобелена и характер изображений. Выделяются гобелены ассоциативно-образные, сюжетно-тематические и иллюзорные [2].

Ассоциативно-образный язык монументального гобелена создается при помощи композиционных средств: геометрической стилизации, ритмических рядов, обобщенных абстрактных мотивов и символов. Сюжетно-тематическая трактовка образа — необходимое условие формирования средового решения в интерьерах общественных зданий специального назначения (театр, банкетный зал, зал приемов, концертный зал). В основе композиции лежит, как правило, изображение стилизованных элементов и сюжетов из реальной жизни, при этом творческая стилизация и интерпретация реальных объектов является основным художественным приемом. Основными средствами декоративной стилизации при этом являются: обобщение формы, символичность изображения, определение характерного силуэта и (или) контура, геометризация элемента и окружающего пространства, орнаментализм.

Важным достижением советской школы гобелена является формирование понятия «тематический гобелен». Тематическая композиция определяется творческой позицией автора и темой интерьера, для которого предназначен гобелен. Под темой интерьера понимается синтез задач, которые решал архитектор, соединяя функциональное назначение

помещения со своим творческим замыслом, — писала Л. А. Дицкая [3, с. 6]. Художественные принципы тематического гобелена были сформулированы, в частности, Л. А. Дицкой: композиционная структура как средство выражения содержания произведения; цвет как средство создания художественного образа; масштаб тематического гобелена как средство связи пространства интерьера и человека. Эти принципы выражают место гобелена в иерархии искусств как существующего на стыке монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусств, его универсальность в отечественной монументальной практике.

В рамках ограниченного формата данной статьи приведем только несколько примеров истинно монументальных решений в композиции гобеленов Л. Соколовой (Москва) и Л. Гусева (Екатеринбург). Гобелен-диптих «Время» Л. А. Соколовой — пример восторженно-эмоционального отношения к фактам истории страны, которые, по задумке автора, символизируют прогресс как цивилизационного, так и научно-технического характера. Формат диптиха, мажорное цветовое звучание, определенный лаконизм композиционного строя, ткацкое мастерство — являют пример эмоционально точного и стилистически выдержанного произведения, принадлежащего своему времени (ил. 1).

Апофеозом творчества Л. Соколовой считается гобелен-триптих «Мирный космос» (1983). Этот гобелен, посвященный памяти первого космонавта Юрия Гагарина, представляет собой пример средового решения в интерьере (ил. 2). В этой работе художнику путем точного образного решения, изысканного, «оркестрального» [8] звучания красок удалось добиться выразительного и органического включения гобелена в архитектуру.

Занавес для Дворца культуры имени 50-летия Октября создан в конце 1980-х гг. в мастерских «Росмонументискусства» (г. Свердловск). Занавес представляет собой огромный монументальный гобелен, выполненный вручную (ил. 3). Он создан творческим коллективом художников и исполнителей под руководством Л. А. Гусева, художника-монументалиста, автора многих значимых для города и региона монументально-декоративных объектов [11].

Принцип понимания органической связи монументального произведения с архитектурой закладывался еще на стадии обучения художников. Гобелены советского времени являлись продуктом, в основе которого содержались три важных компонента: бурное развитие всех видов декоративного искусства, государственный (социальный) заказ и отечественная художественно-промышленная школа, дающая профессиональное образование в области рисунка, живописи и композиции.

В процессе формирования и развития советского гобелена как некой стилистической общности сложилась целостная система тематики, сюжетов, художественных средств и приемов как в оформлении архитектурных пространств, так и в создании отдельно взятых гобеленов тематической направленности. Широкие философские обобщения и общественно-значимые идеи, выраженные с помощью монументальных форм, знание закономерностей и совершенствование технических приемов ткачества,

точно найденный художественный язык выражения замысла сделали гобелены времени расцвета советского монументально-декоративного искусства высочайшим художественным достижением своего времени.

Литература

1. Авторское ткачество XX–XXI веков. Гобелены, мини-гобелены, таписерия: [Генеральный каталог]. Серия I. «Авторское декоративное и прикладное искусство XX–XXI веков» / Государственный музей-заповедник «Царицыно»; авт.-сост. каталога и авт. вступ. ст. Л. Ф. Романова. Белгород: КОНСТАНТА, 2018. 260 с.

2. Бещева Н. И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970–1990-х годов: на примере творчества мастеров петербургской и московской школ.: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. М., 2004. 32 с.

3. Дицкая Л. А. Проектирование тематического гобелена для общественного интерьера: учебное пособие / Моск. архитектурный институт; Моск. высшее худ.-пром. Училище (б. Строгановское). М., 1987. 19 с.

4. Крамаренко Л. Г. Художник материал форма. Отечественное декоративное искусство XX — начала XXI века: учебно-методическое пособие. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2009. 203 с.

5. Крылов С. Н. К вопросу о тенденциях монументальной живописи СССР 60-х годов // Инновации в науке. 2016. № 1 (50). С. 24–29.

6. Ле Корбюзье. Архитектура XX века / пер. с фр. М.: Прогресс, 1970. 304 с.

7. Савицкая В. И. Основные тенденции развития современного гобелена (на материале современного и зарубежного искусства 1960–1970 гг.): дис. канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1982. 228 с.

8. Сагателов Ю. Е. Славная страница в истории русского гобелена (к 80-летию академика РАХ Лины Александровны Соколовой) // Московский Союз художников: офиц. сайт., 2021. URL: <https://artanum.ru/full.php?id=8445> (дата обращения: 18.01.2024).

9. Семизорова Л. Б. Особенности развития отечественного искусства гобелена: на примере творчества художников Екатеринбурга рубежа XX–XXI вв.: автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Екатеринбург, 2011. 29 с.

10. Толстой В. П. У истоков советского монументального искусства. М.: Изобразительное искусство, 1983. 239 с.

11. Орешко О. Л., Храмцова Г. Б. Школа гобелена в Екатеринбурге // Диалоги о защите культурных ценностей: материалы III Международной научно-практической конференции, 18–19 мая 2023 г. / под ред. Ю. В. Кондаковой, Е. В. Штифановой. Екатеринбург: УрГАХУ, 2023. С. 228–232.

12. Чурсин Д. В. Монументальная живопись в интерьерах современных общественных зданий: автореф. дис. к. архитектуры. Екатеринбург, 2016. 23 с.

Иллюстрации



Ил. 1. Л. А. Соколова. Диптих «Время»



Ил. 2. Л. А. Соколова. Триптих «Мирный космос»



*Ил. 3. Авторский коллектив под рук. Л. А. Гусева.
Занавес для Дворца культуры им. 50-летия Октября, Свердловск/Екатеринбург*

Сведения об авторе:

Храмцова Галина Борисовна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н. С. Алферова, профессор, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства; Khramtsova_68@mail.ru

Khramtsova Galina B. Ural State University of Architecture and Art named after N. S. Alferov, Professor, Head of the Department of Decorative and Applied Arts; Khramtsova_68@mail.ru

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ИСКУССТВЕ ТЕКСТИЛЯ XX–XXI ВВ.

Во второй половине XX столетия в период «пластического взрыва» появились новые объемно-пространственные текстильные формы — арт-объекты, инсталляции, перформансы и хэппенинги. Многие из созданных в это время работ отличаются своеобразной «театральностью». В современном текстильном искусстве тенденция соединения ткани с театральным действием остается актуальной. В статье рассмотрены примеры взаимовлияния и взаимодействия текстильных форм с пространством театра.

Ключевые слова: пластический взрыв, новая таписсерия, текстильная инсталляция, театральная постановка, сценография, перформанс, хэппенинг.

N. N. Tsvetkova

**THEATRICALITY IN THE ART OF TEXTILES
OF THE 20th–21st CENTURIES**

In the second half of the twentieth century, during the period of the “plastic explosion”, new three-dimensional textile forms appeared – art objects, installations, performances and happenings. Many of the works created at this time are distinguished by a kind of “theatricality”. In modern textile art, the tendency to combine fabric with theatrical action remains relevant. The article considers examples of the mutual influence and interaction of textile forms with the theater space.

Keywords: plastic explosion, new tapestry, textile installation, theatrical production, set design, performance, happening.

Развитие искусства «пластического взрыва» второй половины XX столетия способствовало появлению новых форм текстильного искусства: мягкой скульптуры, текстильной инсталляции, инвайронмента (текстильной среды). Советский искусствовед В. И. Савицкая предлагала называть подобные произведения искусства «новой таписсерией¹», отмечая, что «художник таписсерии выступает одновременно и как живописец, и как ткач, и как скульптор, и как сценограф...» [2, с. 34].

Ряд авторов, работавших в области «новой таписсерии», создали произведения, отличающиеся особой театральностью. Следует, прежде всего, отметить югославскую художницу Ягоду Буич — постоянного участника знаменитых Лозаннских Биеннале², одного из революционеров в области развития новых текстильных форм. Ягода Буич много работала как театральная художница, создавая оформление сценических постановок Хорватского национального театра в Сплите [8, с. 188]. Вероятно, именно

театральный опыт способствовал формированию пространственного восприятия текстиля у этого автора. Уже ранние произведения Я. Буич в области «новой таписсерии» представляют собой текстильные скульптуры и инсталляции («Падший Ангел», 1967; «Раненый голубь», 1968; «Памяти Пьера Паули», 1970–71).

Инсталляция «Памяти Пьера Паули» — это пространственная текстильная композиция, состоящая из нескольких тканых из темного сизаля полотен. Полотна образуют полукруг, в который может войти зритель, оказавшись внутри этого произведения. Композиция работы напоминает театральные декорации, тканые полотна обладают монументальной скульптурностью. Работая в технике ткачества, Я. Буич применяла разнообразные приемы — сочетала плотные участки со свободно оставленными нитями основы, использовала настилы и прием обкрутки. Толстые текстильные шнуры, с которыми работала художница, и лаконичное цветовое решение позволили сделать акцент на форме текстильных полотен и образованных ими арочных пустотах. В творчестве Я. Буич театральный опыт повлиял на формирование уникальной стилистики объектов художественного текстиля. В дальнейшем она будет много работать именно в области создания объемно-пространственных тканых форм, выполненных в одном цвете — белом, красном, черном [10].

Во второй половине XX столетия в период «пластического взрыва» происходило активное введение объектов художественного текстиля в общественный интерьер, а также в пространство театра. Интересным представляется опыт создания текстильных декораций для спектакля В. Миколайтиса-Путинаса «Властелин» (1974), поставленного в Шауляйском драматическом театре. Автором сценического оформления стала литовская художница Даля Матайтене. Из льняного шнура ею были сплетены занавесы и костюмы актеров. «Занавесы эти ассиметричны, они свисают, как таинственные мантии, а по фактуре напоминают вязку древних кольчуг» [2, с. 57].

Театральность отличает текстильные произведения латышской художницы Э. Паулс-Вигнере. В. И. Савицкая отмечала, что в работах чувствуется «присущая художнице страсть к зрелищности, театральности, явственно ощутимая в сферическом построении задника “Путевых заметок”, в системе подвесных кулис “Кофейной кантаты”, в пространственных падугах “Морского дна”»; ее «Коррида» и «Вселенная» «особенно близки сценографии», а композиция «Кресла» представляет собой реализованную мечту «о сценических объектах» [2, с. 58–57].

Ретроспективная выставка работ Э. Паулс-Вигнере прошла в 2021–2022 гг. в Москве в рамках IV Триеннале современного гобелена в «Царицыно». Особый интерес, на наш взгляд, представляют современные работы художницы — девятнадцать расшитых бисером корон, напоминающих по форме традиционный латышский головной убор. Часть этих арт-объектов была посвящена известным артистам и музыкантам [3, с. 323, 356–357].

Говоря о театральности в художественном текстиле второй половины XX в., следует отметить богатый опыт создания театральных занавесов советскими художниками в 1970–80 гг. Большинство этих произведений были выполнены в технике росписи и аппликации, однако есть интересные примеры занавесов, где применялись такие трудоемкие способы работы, как вязание и плетение. Так, монументальный занавес, выполненный Г. Гажевской для киноконцертного зала «Фестиваль» в Сочи в 1976 г., был создан в технике плетения и обкрутки. Фактура этой работы напоминала кружева, основные декоративные элементы занавеса имели округлую форму [1, с. 73]. Это вызывало ассоциации со знаменитым испанским кружевом *sol*, чьи узоры представляли собой стилизованные солнечные диски.

Элемент театральности, безусловно, присутствует в текстильных перформансах и хэппенингах. Знаменитая серия работ Магдалены Абаканович — одного из пионеров в области объемно-пространственного текстиля, — «Превращения каната» (1970-е) представляет собой пример текстильного хэппенинга. В пространстве выставочного зала были представлены висящие композиции, сплетенные их канатов и веревок, и пришедший на выставку зритель мог изменить положение каната, придать ему движение, пробудить дремлющую в нем скрытую энергию [9].

Говоря о текстильных перформансах, важно отметить, что истоки этого вида искусства следует искать еще в театральных экспериментах советских художников 1920–30 гг. Текстиль применялся, например, А. Весниным при создании декораций постановки «Федра» (1922), где «цветные полотнища... создавали абрисы парусов, канатов и носа греческого корабля» [4, с. 212; 5, с. 342].

В период «пластического взрыва» текстильные перформансы получили новый импульс развития. Исследователями текстильного искусства второй половины XX столетия отмечалось, что после того, как произведения начали размещать не на стенах, а в пространстве, например, на полу, как скульптуры, возникла идея выразить движение ткани. Идея была реализована в перформансе «Фракция Розы» (1969). Этот перформанс исполнили артисты Театра танцев Джадсона (Нью-Йорк) Триша Браун, Люсинда Чайлдс и Ивон Райнер. Перформанс способствовал изменению традиционного отношения к ткани и вдохновил на творческие эксперименты знаменитую текстильщицу Франсуаз Гроссен, создававшую мягкие скульптуры и инсталляции в технике макраме [8, с. 17].

Одним из самых зрелищных текстильных перформансов является, на наш взгляд, действо, организованное в 1999 г. в рамках модного показа Александра Маккуина. Героиней перформанса стала Шалом Харлоу. Одета в простое белое платье модель вращалась на специальном круге, вмонтированном в подиум, попадая под струи черной и желтой краски. Краску разбрызгивали промышленные роботы, которые ранее применялись для окрашивания автомобилей. Перформанс напоминал о творчестве живописца Дж. Поллока — идеолога абстрактного экспрессионизма [6].

В настоящее время такая форма искусства, как текстильный перформанс остается актуальной. Известная современная художница Бейли Лю является автором целого ряда перформансов, где «действующим лицом» являются нити, ткани, предметы одежды. Каждый перформанс Бейли Лю — это глубокое размышление, направленное на проблемы современного мира и внутренние противоречия человека. Например, ее проекты «Легкая, как перышко» (2016) и «Все без исключения» (2019) посвящены проблемам, с которыми сталкиваются нелегальные мигранты. В перформансе «Все без исключения» зритель видит много предметов детской одежды, покрытых цементом, которые подвешивались к потолку параллельно полу в нескольких сантиметрах от него, образуя огромную цельную форму. Проект был посвящен детям, погибшим или разлученным со своими родителями, нелегально приехавшими в другую страну. Сама Бейли Лю являлась частью перформанса — она сидела и зашивала порванные цветные детские вещи, выступая против сложившейся ситуации «как художница, как иммигрантка и, самое главное, как мать» [7].

Перформанс «Легкая, как перышко» также был посвящен страданиям перемещенных лиц. В основу идеи этого проекта была положена китайская поговорка «Жизнь и смерть могут быть легкими, как перышко, или тяжелыми, как гора». Материал, с которым работала художница, — просмоленные перья, которые она пришивала к своему белому платью, сидя на фоне объекта, также созданного из перьев (ил. 1). По словам Бейли Лю, «в основе совершаемого акта лежит желание превратить женский труд в искупительный и целебный процесс» [7].

Перформанс «Связать-развязать» (2016) был направлен на исследование внутреннего мира человека. Эта работа представляла собой видео, которое проецировалось на пучок перепутанных белых нитей, расположенных каскадом в углу выставочного пространства. Зритель мог видеть руки художницы, которые, находясь под водой, распутывали красные нити, связывая найденные концы в узлы. Плавающие в воде нити указывали на неуверенность человека и символизировали встречающиеся на его пути препятствия. Производимые Бейли Лю действия были призваны продемонстрировать настойчивость в достижении цели и оптимизм [7].

Текстильный перформанс с применением видеотехнологий был представлен в 2019 г. во время защиты дипломной работы Алины Кабириной, студентки кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица. Ее проект включал текстильный арт-объект, выполненный в технике ручного ремизного ткачества. Арт-объект символизировал ДНК и располагался в пространстве зала в виде характерной спирали. При ткачестве дипломница использовала полторослойное переплетение³ нитей основы с утком, благодаря чему лицевая и изнаночная стороны полотна были разными по цвету — черная и серебристо-серая. На арт-объект проецировалось видео, где был представлен процесс ткачества и показаны руки дипломницы, ткущей полотно. Нити основы ритмично поднимались и опускались, в руках находился челнок с нитями утка, которым работала Алина. Помимо видео в

представлении дипломного проекта принимал участие профессиональный актер, который первоначально находился внутри ДНК, затем выходил, выполнял пластические движения и возвращался обратно. По мнению А. Кабировой, это должно было символизировать попытку человека оторваться от своих корней, поиск себя и возврат к истокам.

Интересным текстильным перформансом является работа «AweAre» (ил. 2) датской художницы Шарлотте Остегаард, представленная в 2021 г. в рамках Биеннале «Из Лозанны в Пекин»⁴. Четыре человека, участвовавшие в этом художественном действе были одеты в жилетки кислотно-желтого цвета. Полотна ткани, расположенные в виде креста и разрезанные у концов на полосы, из которых и были связаны жилетки, соединяли участников. Поворачиваясь, расходясь и сближаясь, участники перформанса могли менять конфигурацию текстильных полотен [12].

Работа Шарлотте Остергаард стилистически перекликается со знаменитым перформансом известного модельера Хусейна Чалаяна «Гравитационная усталость», премьера которого состоялась в 2015 г. в Лондоне в театре Сэдлерс-Уэллс. По поводу этой постановки писали: «“Гравитационная усталость” — красивая и новаторская вещь. Чалаян и хореограф Дэмиен Джалет создают визуальное целое из ансамбля танцоров, сочетая детали хореографии со светом, тканями и звуком для создания сложных текстур. Это похоже на театральное исследование одежды» [11]. В перформансе Х. Чалаяна был использован прием движения эластичных тканей, закрепленных на участниках этого действа. Скручивание и растягивание двух полотен красного, черного и белого цветов придавало перформансу интересную пространственную графичность и драматизм.

В результате развития «новой таписсерии» во второй половине XX столетия художники начали активно экспериментировать с объемно-пространственными текстильными формами. Искусствоведами отмечалось стремление отдельных художников-текстильщиков периода «пластического взрыва» к экспериментам в области современного театра. Существует множество примеров взаимовлияния художественного текстиля и искусства оформления театральных постановок. В настоящее время эксперименты в этой области успешно продолжаются, художники ищут новые формы творческого самовыражения, соединяя текстиль с элементами перформанса.

Примечания

¹ Название «новая таписсерия» является производным от французского слова *tapisserie* — «шпалера».

² Лозаннские Биеннале — выставки художественного текстиля, проходившие с 1962 по 1995 гг. в швейцарской Лозанне. Именно в рамках Лозаннских Биеннале произошли кардинальные изменения в области художественного текстиля второй половины XX в., которые привели к появлению «новой таписсерии».

³Полуторослойное переплетение — вид сложного переплетения, предполагающий ткачество с двумя системами основных нитей и одним утком или двумя системами уточных нитей и одной основой. Алиной Кабириной был использован способ ткачества с одной основой и двумя утками.

⁴Биеннале «Из Лозанны в Пекин» — современные выставки художественного текстиля. После приостановки работы Лозаннских Биеннале права на их проведение были приобретены Китаем, и с 2000 г. до настоящего времени проект реализуется в разных китайских городах. Название «Из Лозанны в Пекин» призвано подчеркнуть преемственность традиций Лозаннских Биеннале.

Литература

1. Мельникова Н. В. Монументально-декоративный текстиль // Советское декоративное искусство 1945–1975. Очерки. М.: Искусство, 1989. С. 68–72.
2. Савицкая В. И. Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. 87 с.
3. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыне»: каталог. М.: ГМЗ «Царицыно», 2022. 368 с.
4. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт. 1995. 424 с.
5. Цветкова Н. Н. Перформанс в искусстве fiber art. История, традиции, современность // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. 2017. № 3. С. 342–350.
6. Alexander McQueen's Spring 1999 Show Is an Endlessly Inspiring Piece of Performance Art // Vogue. 2000. April, 6th. URL: <https://www.vogue.com/article/past-present-alexander-mcqueen-spring-1999-rtw-shalom-harlow> (accessed: 24.11.2023).
7. Beili Liu. URL: <https://www.beililiu.com/Stalemate> (accessed: 25.01.2024).
8. Fiber: Sculpture 1960–Present / Curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. 256 p.
9. Fundacja Marty Magdaleny Abakanowicz Kosmowskiej i Jana Kosmowskiego. URL: <https://www.abakanowicz.art.pl/> (accessed: 27.01.2024).
10. Jagoda Buić Deconstructed Balkan Weaving Traditions, Turning Threads into Sensuous Textile Environments // New East Archive. URL: <https://www.new-east-archive.org/articles/show/12598/jagoda-buic-croatia-textile-sensuous-textile-environments> (accessed: 31.01.2024).
11. Jalet D. Gravity Fatigue // Farryman Projects. URL: <https://damienjalet.com/project/gravity-fatigue/> (accessed: 28.01.2024).
12. International Fiber Art Biennale opens online // China Culture.or. URL: <https://en.chinaculture.org/a/202101/18/WS600550d8a31024ad0baa35bd.html> (accessed: 28.01.2024).

Иллюстрации



Ил. 1. Бейли Лю. Перформанс «Легкая, как перышко», 2016 [7]



Ил. 2. Шарлотте Остегаард. Перформанс «AweAre», 2021 [12]

Сведения об авторе:

Цветкова Наталия Николаевна, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, кандидат искусствоведения, профессор кафедры художественного текстиля; ts_natali@mail.ru

Tsvetkova Natalia N., Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, PhD (History of Arts), Professor of the Department of Artistic Textiles; ts_natali@mail.ru

**ЮБКА-ПОНЕВА В ТРАДИЦИОННОМ ЖЕНСКОМ КОСТЮМЕ
РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ
XVII — НАЧАЛА XX ВВ.**

Исследование традиционной женской одежды — поневы — происходит по археологическим и этнографическим материалам, которые относятся к периоду с X в. по начало XX в. По материалам исследователей Западной Сибири изучено распространение и бытование юбки-понева в составе женского костюмного комплекса русских старожилов XVII–XX вв. Рассмотрена интеграция женского костюма русских старожилов в традиционный женский костюм остяков. Исследовано цветосочетание и значение цвета в традиционной одежде славян и обских угров. Территориальные границы охватывают районы проживания обских угров Тобольской губернии.

Ключевые слова: понева, цвет, археологические текстильные фрагменты, Западная Сибирь.

L. V. Shestakova

**PONEVA SKIRT IN THE TRADITIONAL WOMEN'S COSTUME
OF RUSSIAN OLD-TIMERS OF WESTERN SIBERIA
OF THE 17th–EARLY 20th CENTURIES**

The study of the traditional women's clothing – poneva – is based on archaeological and ethnographic materials that relate to the period from the 10th century to the beginning of the 20th century. Based on the materials of researchers in Western Siberia, the distribution and existence of poneva skirts as a part of the women's costume complex of Russian old-timers of the 17th–20th centuries was studied. The integration of the female costume of Russian old-timers into the traditional female costume of Ostyaks is considered. The color combination and the meaning of color in the traditional clothing of the Slavs and the Ob Ugrians are investigated. The territorial boundaries cover the areas of residence of the Ob Ugrians of the Tobolsk province. The varieties of the ponies of the old-timers of the Russian North, the ways of wearing, the color scheme, the raw materials for weaving are described.

Keywords: poneva, colour, archaeological textile fragments, Western Siberia.

Понева является одним из древнейших видов набедренной женской одежды. О древности такого вида одежды свидетельствует широкое распространение ее у славянских народов, что соответствует

археологическим находкам X–XI вв. на территории Новгорода, об этом в своих работах писала М. М. Савенкова. Также о бытовании понев свидетельствуют археологические текстильные фрагменты тканей, обнаруженных в Московской и Тверской областях в вятических погребениях XII–XIII вв. На то, что вид одежды, аналогичный этнографической поневе, использовался в средневековом городском женском костюме, также свидетельствуют археологические новгородские находки [11, с. 152]. В новгородских археологических текстильных образцах XII в. поневные ткани представлены цветными узорными фрагментами в виде мелких клеток, ограниченных крупными вертикально-горизонтальными линиями красного цвета.

На территории Западной Сибири наиболее значимыми памятниками археологических исследований обозначены древний город Мангазея, основанный в XVII в., и г. Тара XVI в. Археологические текстильные фрагменты поневных тканей, обнаруженных на данных территориях, указывают на распространение такого вида одежды, как понева среди старожилов Западной Сибири. Среди археологических образцов встречаются фрагменты красного, бордового, синего цветов. Имеются ткани полосатые с чередованием темно- и светло-коричневых, светло- и зеленовато-коричневых, желто- и синевато-коричневых цветов. Исследователями Г. П. Визгаловым, С. Г. Пархимовичем, С. Ф. Татауровой было сделано предположение, что, возможно, некоторые фрагменты полотниц являются фрагментами женской шерстяной юбки-сукманки, распространенной особенно на Русском Севере, где встречался комплекс с полосатой шерстяной юбкой, которая была двух видов: шерстяные юбки-сукманки, сукни, андараки и холщовые юбки — подолы [1, с. 31].

Юбка-сукманка представляла собой полосатую или клетчатую юбку из четырех-пяти прямых полотниц домашней шерстяной ткани. По талии она собиралась складками на пояс. Домотканые полотна для юбок изготавливали из овечьей шерсти, которую окрашивали в домашних условиях различными травами [1, с. 28–35]. Чаще всего юбки были красного, бордового цвета и родственных к ним оттенков. Полосы на них выделялись темно-синего, зеленого, желтого, черного и других цветов. Шерстяные домотканые юбки-сукманки из овечьей шерсти бытовали и у русского населения Нарымского края. Иногда полосы располагались только по подолу, образуя кайму. В дальнейшем эти юбки устойчиво бытовали в Сибири, чему способствовали суровые климатические условия края, делающие необходимым ношение теплых шерстяных юбок [1, с. 28–35].

Юбку-андарак в южные уезды Западной Сибири могли принести переселенцы как из северно-русских, так и из западнорусских губерний. Юбка-андарак чаще всего была красного цвета с клетчатым рисунком. Комплекс традиционной одежды с шерстяной домотканой юбкой-андараком не имел значительного распространения и бытовал лишь у немногих групп и отмечен в южных губерниях, у однодворцев, сформировавшихся в XVI в. [7, с. 22] (ил. 1).

Юбки, как правило, носили с шушаном, шугаем, душегрейкой, такое сочетание в одежде называлось «пара» и было характерно в XVIII–XIX вв. на

территории Западной Сибири. В Тарском уезде на праздники надевали юбки с шушунами из шелковых материй. Менее состоятельные жители носили пары китайчатые, кумачные и бахтовые [1, с. 28–35]. Такое сочетание одежды бытовало у крестьянок, живущих в городе и близлежащих к нему местностях. Зажиточные сельские женщины использовали такую одежду в качестве нарядного костюма. В Томском уезде носили «коломенчатые юбки полосатые, состоящие из 8 полос», (т. е. из коломянки — шерстяной полосатой домотканины). Женщины, имевшие такие юбки, сарафанов не носили. Цвета для таких юбок использовали пестрые — зеленый, желтый, красный, темно-синий и др. По предположению ученых, в Мангазею такие шерстяные домотканые юбки были занесены первопоселенцами с севера Европейской России женами поморов, которые составляли основное население г. Мангазеи.

Понева являлась общеславянской одеждой, которая в процессе своего развития дала множество вариантов. Отражая различные этапы эволюции, эти варианты дают возможность проследить постепенное развитие и изменение в женском костюмном комплексе. Понева имеет несколько названий — панёва, понява, поня, понька, плахта, дерга, запаска, андарка, сукманка, коломенчанка и др. — название ее зависело от территории, на которой она бытовала. В древнерусском языке слово «понева» обозначало полотно, покрывало, завесу, полотенце, кусок ткани [12, с. 326], поневами называли шерстяную ткань с клетчатым рисунком.

Поневы шили из тканей двух видов: одноосновных, состоящих из одного слоя ткани, и двухосновных. Археологические находки двухосновных тканей X–XI вв. подтверждают использование поневы в костюме горожан с первых веков возникновения Новгорода [11, с. 159]. Также бытовало несколько видов понев: распашные, открытые спереди или сбоку и с прошвой, глухие. В Смоленской губернии предпочитали поневы–растополки с открытыми боками, в Орловской и Тамбовской — поневы-кульки, которые частично подтыкали за пояс. Изображение женщин в понёвах с подвернутыми углами на русальских браслетах XII–XIII вв. свидетельствует о том, что этот вид одежды был широко известен в средневековой Руси [11, с. 152]. Наиболее древней разновидностью понёвы являлась белорусская понева, состоящая из 4–6 не сшитых полотнищ шерстяной ткани, 90 см длины и 50–55 см ширины каждая. Верхняя часть поневы закладывалась в равномерные складки и обшивалась поясным «гашником», в который продевался плетеный или тканый шнур. Такие поневы носили поверх рубахи [4, с. 235]. Наиболее распространенными были юбки красного цвета и разных оттенков синего голубого, фиолетового. Характерным рисунком тканей для понев являлся полосатый или клетчатый узор, в зависимости от региона изменялось его колористическое решение, направление полос и сочетание их по ширине.

Поневы были как будничные, так и праздничные. Будничные поневы были просты и украшались только тесьмой, которую пришивали по подолу. Праздничные поневы украшали вышивкой из шерстяных нитей, разноцветными пуговицами, нашивками и бубенчиками. Понева могла быть разной, но обязательно на ней присутствовали полосы красного, черного и

белого цветов. Декоративно-художественное оформление понева в разных регионах значительно различались между собой. По размеру клетки, цвету полос и полотнищ можно было определить: из какого села эта понева, к какому семейному роду она относится. На границе Рязанской и Тульской губерний фон понева был красным с пропущенными по нему белыми и черными полосами. В северных районах Рязанской губернии чаще всего носили понева из черного или темно-синего полотна. Клетчатый узор на таких поневах выделяли белыми или цветными вертикальными и горизонтальными полосами. В восточных районах Рязанской губернии (вблизи города Касимова) были распространены красные понева в синюю клетку.

Понева красного цвета чаще всего были предназначены для повседневного ношения, черные, или, как их еще называли, «чернушка», носили во время печальных событий жизни, синий цвет символизировал грусть при «меньшей печали». Строгого закрепления цветов не было, в различных областях они могли иметь разное значение. Для изготовления понев использовали домотканые полотна из овечьей шерсти, крапивы, льна или конопли. Нити для ткачества полотен окрашивали природными красителями: корой деревьев, травой, корнями и листьями растений. Основные признаки разных видов понев идентичны: все элементы понева крепились на талии поясом, понева изготавливали из домотканой шерстяной ткани, преобладающий рисунок был един — квадратная клетка разных размеров. Были также и отличия, которые заключались в способе ношения такой одежды, именно благодаря таким различиям сохранились разные ступени эволюции.

По мнению Н. И. Лебедевой, на территории Западной Сибири заимствование такого вида женской одежды, как понева произошло благодаря ассимилированным финским группам (в частности, в бассейне Оки) исследователь предполагает, что эта одежда являлась основной в период наиболее интенсивных славяно-финских взаимоотношений в бассейне р. Оки — в X–XIII вв. [6, с. 23]. Н. И. Лебедева выделяет несколько видов одежды в комплексе с поневой:

– в бассейне р. Оки носили синюю клетчатую глухую или распашную поневу;

– в бассейне верхнего Днепра, Десны и Сейма была распространена понева типа плахты. Такую поневу шили из двух полотнищ, сшитых на половину своей длины. Ткань понева-плахты отличалась большей плотностью и малым размером клеток.

Женская одежда русского населения Тобольской губернии, Сургутского и Березовского уездов определялась традициями переселенцев, из северо-восточных и центральных уездов Европейской России, осваивавших территории Западной Сибири с XVI в. Этнический состав переселенцев составляли русские, белорусы, поляки, донские казаки, народы Поморья, Поволжья, Пермского края Коми и др. Все они принесли элементы традиционного костюма в культуру местных этносов. Этнографами установлено, что у русских переселенцев полосатая юбка, похожая на белорусскую, была лишь у отдельных групп населения, пограничных с

белорусами, или у жителей, переселенных из этих мест и вошедших в состав служилых людей в XVI–XVII вв. Из западных земель Смоленщины, Белоруссии подобные юбки, по мнению Г. С. Масловой, были занесены на Русский Север, а оттуда — в Сибирь [8, с. 549–551]. На территории Тобольской губернии характерно было ношение глухих понев. В XVI в. население Сургутского района составляли служилые люди, это были донские казаки, прибывшие со своими семьями с южных территорий России. В XVII в. численность служилых казаков составляла около 400 человек. Большую часть служилых людей в Сибири составляли ссыльные, в том числе «литва», «черкасы», «немцы» и поляки [9, с. 100]. Таким образом, можно предположить, что с приходом переселенцев на территорию Тобольской губернии такой вид одежды, как южнорусская понева, бытовал в составе женского костюма.

Южнорусская распашная понева представляла собой три полотнища шерстяной ткани сшитых в одно полотно, ее ширина была равна 160 см, а длина — 90 см. Таковую поневу носили в комплекте с передником [4, с. 236]. Глухая понева состояла из четырех полотнищ ткани, сшитых друг с другом длинными сторонами [4, с. 235–236]. Одна часть глухой поневы была из ткани другого цвета, которую называли прошвой. Со временем такой вид поневы стали шить из одного вида ткани, увеличив при этом, скорее всего для красоты, количество сшиваемых полотнищ до восьми. В этих случаях понева ничем не отличалась от обычной европейской юбки. Исследователь восточнославянской этнографии Д. К. Зеленин отмечает, что если такая юбка сшита из клетчатой шерстяной ткани, южнорусские называют ее поневой; если из другого материала, называется иначе — юбка. Таким образом, южнорусская юбка оказывается не чем иным, как дальнейшей эволюцией поневы. Наряду с таким местным развитием юбки из прежней поневы шло проникновение юбки к восточным славянам с Запада. Слово «юбка» появилась у восточных славян, вероятно, в XVII–XVIII вв. и восходит к старопольскому *ujuba* [4, с. 235]. Проживавшие в XVII в. ссыльные поляки в Сургутском, Березовском уездах Тобольской губернии принесли на эту территорию колорит традиционного женского костюма, в состав которого входили длинные полосатые или клетчатые юбки из домотканого шерстяного полотна.

Русское старожильческое население Западной Сибири сформировалось к середине XIX в. В основном это были переселенцы из северо-восточных и центральных уездов европейской территории России. По этнографическим данным Дунина-Горкавича, в конце XIX в. население Тобольского Севера в Березовском уезде составляло 22 194 человек, в Сургутском — 8 372 человек. [10, с. 1]. Этнографический состав населения представлен русскими, зырянам, остякам, вогулами и самоедами. Осваивая новые территории, переселенцы принесли на территорию Сибири свой образ жизни, традиции и культуру. В результате этнокультурного взаимодействия, в женском костюме крестьян появились изменения. Образовался особый стиль одежды, в котором элементы русского костюма сочетались с элементами костюма местных этносов. На это повлияли также и природно-климатические условия Сибири. Под влиянием русского населения в составе женского

традиционного костюма обских угров появилась тканая клетчатая юбка. Об этом свидетельствуют экспедиционные этнографические фотоматериалы исследователя Сибири И. С. Полякова, а также материалы, хранящиеся в фондах российских и зарубежных музеев. В фотоматериалах И. С. Полякова в Западную Сибирь в бассейн реки Обь 1876 г. в женском традиционном костюме остячек зафиксировано ношение клетчатой тканой юбки-поневы. Демьянские остячки, проживавшие на р. Иртыш, носили клетчатые юбки в комплексе с шушаном, Согомские остячки носили такие юбки под суконным халатом (ил. 2, 3). Экспедиционные материалы представлены черно-белыми фотоснимками, что не дает возможность определить, какие цвета присутствовали в поневах. Опираясь на изученные археологические и этнографические материалы цветосочетания в традиционных поневах, можно предположить, что остячки носили поневы темного цвета (предположительно синего). При детальном изучении фотографии установлено, что геометрический рисунок на поневах выделен горизонтальными и вертикальными узкими полосами светлого (белый) и темного (предположительно темно красный) цветов.

Аналогично славянским народам обские угры украшали традиционную одежду аппликацией и вышивкой из цветных нитей, более распространенный был красный цвет. Края наплечной одежды ластовицы, ворот, края пояса обшивали тканью красного цвета, контрастной по отношению к основному фону одежды. На меховой одежде полосы красного сукна вставляли в швы, в том числе в швы меховой мозаики. Из сукна и хлопчатобумажной ткани красного цвета шили женскую, мужскую и детскую одежду, которая считалась нарядной. Особенно это было распространено у северных групп обских угров [2, с. 101]. Традиционным считалось сочетание красного и синего, красного и зеленого на красном фоне. Такое сочетание цветов чаще всего встречалось в украшениях платьев, халатов, рубах, маличных рубах, рукавиц и шапок из сукна, поясов, платков, в бисерных украшениях [2, с. 101]. При декорировании одежды вышивкой использовали сочетание красного и синего (темно-синего, черного).

Цветовое сочетание и декорирование традиционной одежды обских угров и славянских народов имеют общие черты. И те и другие придавали особое значение красному цвету, имевшему сакральное значение. Обшивали одежду тесьмой, украшали ее традиционной орнаментальной вышивкой, нашивными цветными лентами и разнообразными металлическими бубенчиками. В сочетании цветов чаще всего использовали красный, темно-синий и белый цвета. Можно предположить, что трансформация традиционной славянской юбки-поневы в костюм обских угров связана не только с приходом переселенцев на территорию Западной Сибири, но и с символическим аспектом, находя общие черты в способе декорирования одежды вышивкой и геометрическими полосами.

Начиная со второй половины XIX в. черты русской традиционной одежды сохранил крестьянский костюм, но различия в одежде разных классов общества берут свое начало в XVIII в. Новые виды одежды зависели

от развития товарно-денежных отношений, предпочтение отдавалось фабричным тканям. Русские жители Обского Севера на ярмарках приобретали преимущественно готовую одежду. Вместе с тем, покупали много и мануфактуры суконные и сермяжные ткани для домашнего пошива одежды. Сургутские женщины в конце XIX в. отвечали за «изготовление почти всей одежды». Природно-климатические условия Обского Севера еще в XVII в. Березовского и Сургутского уездах, а также прилегающих к ним русских поселениях были отнесены к разряду «непашеных» т. е. не позволяли на данной территории развивать хозяйство, обеспечивающее себя всем необходимым, в том числе и одеждой [3, с. 66, 70]. На данной территории женщины носили добротную, теплую одежду, адаптированную к местному климату и повседневному быту.

В исследованиях Н. И. Лебедевой и Г. С. Масловой традиционная одежда, вытесняемая поздним городским костюмом из фабричной ткани, могла быть сведена к трем основным комплексам с сарафаном, с андараком и с поневой. Как правило, сначала поневу заменяли сарафаном, а затем сарафан — юбкой с кофтой или же платьем (так было, например, во многих местах Московской, Владимирской, на севере Рязанской и в других губерниях). В Сургуте и Березово во второй половине XIX в. в праздничные дни наряду с сарафанами и ситцевыми платьями женщины носили «парочку» (юбка и кофта), праздничная одежда отличалась традиционностью и разнообразием. В XIX в. понева считалась только крестьянской одеждой, территория распространения поневы в XIX в. заметно сокращалась, становясь угасающим видом одежды [5, с. 20, 23].

Литература

1. Богомолов В. Б., Татаурова Л. В., Кравец Е. В. Реконструкция костюма русских Западной Сибири по археологическим материалам XVII–XVIII веков // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 12 (303). Вып. 55. С. 28–35.
2. Богордаева А. А. Цветовая символика в культуре обских угров // Вестник археологии, антропологии и этнографии / Ин-т проблем освоения Севера Сибирского отд-ния Российской акад. наук, 1999. Вып. 2. С. 98–104.
3. Евсеев В. Н., Макашева С. Ж. Традиционная одежда русского старожильческого населения Обь-Иртышского Севера (вторая половина XIX — начало XX вв.) // Человек и культура. 2019. № 2. С. 63–72.
4. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / пер. с нем. К. Д. Цивиной; прим. Т. А. Бернштам, Т. В. Станюкович и К. В. Чистова; посл. К. В. Чистова. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. 511 с.
5. Лебедева Н. И., Маслова Г. С. Русская крестьянская одежда XIX — начала XX века как материал к этнической истории народа // Советская этнография / Институт этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. 1956. № 4. С. 18–31.

6. Лебедева А. А. Крестьянская одежда русского населения Сибири // Этнография русского крестьянства Сибири XVII — середины XIX века. М.: Наука, 1981. 270 с.

7. Мартынова Е. П. Торговля и торговые отношения на Обском Севере в XIX веке // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. 2017. № 4 (57). С. 19–28.

8. Маслова Г. С. Народная одежда русских, украинцев и белорусов в XIX — начале XX вв. // Восточнославянский этнографический сборник. М.: Наука, 1956. С. 545–757.

9. Никитин Н. И. Казачество Сургута в XVII в. // Сургут, Сибирь, Россия: Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 400-летию города Сургута: докл. и сообщ. Екатеринбург, 1995. 359 с.

10. Рябов А. Тобольский Север: Этнографический очерк местных инородцев. URL: <https://остяко-вогульск.рф/2019/06/17/tobolskij-sever-etnograficheskiy-ocherk-mestnyh-inorodtsev/> (дата обращения: 15.01.2024).

11. Савенкова М. М. Поневы из средневекового Новгорода (по материалам археологических раскопок) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 9 (59). Ч. I. С. 150–155.

13. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4-х т. / пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. М.: Прогресс, 1987. Т. 3. 832 с.

Иллюстрации



*Ил. 1. Юбка-андарак, конец XIX начало XX вв.
Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник г. Тобольск*



*Ил. 2. Демьянские остяки (Иртыш).
Фото И. С. Полякова, экспедиционные
фотоматериалы в Западную Сибирь
в бассейн реки Обь 1876 г.
Фонды Кунсткамеры, г. Санкт-Петербург*



*Остячка Согомская
(Иртыш.)*

И. С. Поляков 1880 МАЭ РАН

*Ил. 3. Согомская остячка
(Иртыш).
Фото И. С. Полякова,
экспедиционные фотоматериалы
в Западную Сибирь
в бассейн реки Обь 1876 г.
Фонды Кунсткамеры, г. Санкт-
Петербург*

Сведения об авторе:

Шестакова Лариса Владимировна, БУ «Центр народных художественных промыслов и ремесел», филиал «Школа-мастерская народных промыслов» (г. Урай, РФ), художник-конструктор; Shestakovalv81@mail.ru

Shestakova Larisa V., Budgetary Institution "Center of Folk Arts and Crafts", the Branch of the "School-Workshop of Folk Crafts" (Urai, Russia), Designer; Shestakovalv81@mail.ru

РОЛЬ ПЕРИОДА ДИКОГО ЗАПАДА В ИСТОРИИ ТЕКСТИЛЯ

Данная статья представляет исследование влияния эпохи Дикого Запада на эволюцию жанра вестерн и его отражения в мире моды и текстильного искусства. Проводится анализ того, как эпоха Дикого Запада стала вдохновением для жанра вестерн и как этот стиль проник в различные сферы дизайна, включая текстиль для одежды, интерьера и мебели. Статья освещает историю развития текстиля в период вестерна, отмечает ключевые характеристики этого стиля в одежде и декоре, а также рассматривает применение мотивов вестерна в принтах и узорах. В тексте выявляются конкретные цветовые палитры и орнаменты, которые стали характерными для вестерн-стиля в текстиле, и обсуждаются их влияние на модные тенденции и стилистические предпочтения в течение времени.

Ключевые слова: вестерн, Дикий Запад, текстильный рисунок, орнамент.

*E. R. Shcherbinin,
A. V. Shcherbakova*

THE ROLE OF THE WILD WEST PERIOD IN THE HISTORY OF TEXTILES

This article represents a study of the influence of the Wild West era on the evolution of the western genre and its reflection in the world of fashion and textile art. An analysis is made of how the Wild West era became the inspiration for the western genre and how this style has permeated various areas of design, including textiles for clothing, interior design and furniture. The article covers the history of the development of textiles during the western period, notes the key characteristics of this style in clothing and decor, and also examines the use of western motifs in prints and patterns. The text identifies specific color palettes and patterns that came to characterize western textiles and discusses their influence on fashion trends and stylistic preferences over time.

Keywords: western, Wild West, textiles, ornament.

Период в истории, который привел к формированию жанра вестерн в кино, литературе и моде, связан с американским Западом XIX в. (вестерн — от англ. western — букв. «западный»). В это время в США происходили масштабные миграции на Запад, связанные с освоением новых территорий, золотой лихорадкой, конфликтами с коренным населением и другими

событиями. Этот период характеризовался жестокостью, дикостью и борьбой за выживание, что стало ключевыми элементами стиля вестерн.

История текстиля в стиле вестерн берет свое начало с освоения Дикого Запада в XIX в. В это время американские искатели приключений начали заселять далекие земли на западе США, создавая новые поселения и города. Вместе с ними развивалась и мода, отражающая жизнь на границе, где широкие просторы, конные прогулки и тяжелый физический труд определяли повседневную жизнь [5].

В эпоху Дикого Запада текстиль имел особенности, отражавшие условия жизни и потребности людей, живущих в этом периоде и находившихся в постоянном движении.

Основным требованием к текстилю была прочность и долговечность, так как одежда, постельное белье и другие текстильные изделия должны были выдерживать тяжелые условия жизни на пограничье. Для этого часто использовались натуральные материалы, такие как хлопок, лен и шерсть. Одежда и другие текстильные изделия проектировались с учетом практичности и функциональности [4]. Например, одежда должна была быть комфортной для ношения в седле, обеспечивать защиту от пыли и ветра, а также сохранять тепло во время холодных ночей. В связи с ограниченными ресурсами и условиями жизни, отделочные элементы текстиля были простыми и функциональными. Например, одежда могла быть украшена лишь простыми вышивками или элементами из кожи (ил. 1).

В условиях Дикого Запада многие текстильные изделия, такие как одежда и постельное белье, часто изготавливались вручную или в домашних условиях. Это делало их более уникальными и индивидуальными, но из-за ограниченного доступа к красителям и тканям выбор цветов и узоров в текстиле был невелик. Обычно использовались естественные цвета тканей, такие как белый, бежевый, коричневый или серый, а узоры были простыми и функциональными [7].

Одежда этого периода включала в себя типичные элементы, такие как широкие шляпы с полями, рубашки с запонками, длинные кожаные пальто и жилеты, джинсы и сапоги со шпорами [6]. Чаще всего использовалась кожа. Она была одним из основных материалов для создания одежды, обуви и аксессуаров в эпоху Дикого Запада из-за ее прочности и защитных свойств. Кожаные изделия, такие как шляпы, сапоги, ремни, куртки и перчатки, были необходимы для защиты от погодных условий и физических трудностей. Помимо кожи — шерстяные ткани также были популярны для создания одежды, так как шерсть обеспечивала тепло в холодных условиях и могла быть легко обработана для создания теплых пледов, свитеров и пальто. К этой же категории относится и шкура диких животных, таких как бизоны и олени, для создания одежды и обуви. Шкура обеспечивала дополнительную защиту от холода и ветра.

Для более теплой погоды использовался хлопок. Он был широко доступным материалом и применялся для создания легкой и дышащей

одежды, такой как рубашки и платья. Этот материал был комфортным в жарком климате и быстро высыхал после стирки. А также деним — джинсовая ткань, изготовленная из хлопка, была широко распространенным материалом для рабочей одежды, такой как брюки и рубашки, из-за своей прочности и долговечности.

Одним из самых известных элементов вестерн-стиля стал ковбойский платок, который носился вокруг шеи или поверх лица, чтобы защитить от пыли и солнца во время долгих поездок верхом на лошади. Этот аксессуар стал неотъемлемой частью внешнего облика ковбоя и был сделан из различных текстильных материалов, таких как хлопок или шелк, часто украшенных узорами или изображениями, отражающими ковбойский образ жизни [3].

В интерьере вестерн-стиля часто используются естественные материалы, такие как кожа, дерево и хлопок. Часто встречаются текстильные изделия из грубого хлопка или льна, а также ковры и ковровые дорожки из натуральной шерсти.

В наше время вестерн-стиль остается популярным и востребованным в различных аспектах культуры и дизайна. Элементы вестерн-стиля часто встречаются в современной моде. Например, ковбойские шляпы, рубашки с запонками, джинсы с высокой талией, кожаные жилеты и клетчатые рубашки. Вестерн-элементы также часто используются в дизайне интерьера в стиле кантри. Это могут быть текстильные материалы с ковбойскими узорами или мотивами дикого запада, кожаная мебель, элементы декора в стиле ранчо, такие как настенные подвески, ковры с ковбойскими мотивами. Вестерн-элементы встречаются и в общественных интерьерах, таких как кафе, бары или рестораны. Например, кафе в стиле вестерн может быть оформлено в тематической манере с использованием текстильных материалов, мебели и декора, отражающих атмосферу Дикого Запада.

Чтобы передать атмосферу Дикого Запада в наше время, рассмотрим ключевые детали, свойственные тому периоду, которые используют в текстиле.

Цветовая палитра: основные цвета в интерьере вестерн-стиля — это оттенки земли и природы: коричневый, бежевый, оттенки песка, голубой и серый. Эти цвета отражают окружающую природу Дикого Запада и создают атмосферу спокойствия и уюта.

Узоры и орнаменты: вестерн-стиль часто ассоциируется с узорами и орнаментами, вдохновленными индейским искусством и культурой народов Дикого Запада. Это могут быть геометрические узоры, национальные мотивы, рисунки животных или растений.

Текстильные аксессуары: в интерьере вестерн-стиля широко используются текстильные аксессуары, такие как подушки, покрывала, шторы и скатерти. Они могут быть украшены вышивкой, аппликацией или печатью, отражающей тематику Дикого Запада.

Мебель в стиле вестерн часто имеет массивные формы и изготавливается из натурального дерева с элементами ковки или резьбы.

Текстильные обивочные материалы для мебели могут быть выполнены в стиле вестерн, используя кожу или грубые хлопковые ткани.

Акценты: для придания интерьеру вестерн-стиля используются различные акценты, такие как настенные подвески, покрывала на мебели, текстильные настенные панно или текстильные картины с изображениями ковбоев, индейцев или дикой природы [1].

Текстиль в стиле вестерн остается популярным и в более современной эпохе. Его характеристики остаются вдохновляющими для дизайнеров и любителей этого стиля.

– *Золотая эпоха Голливуда 1930–1950-е гг.* Вестерн-мотивы стали популярными в мировом модном сообществе. Это было отражено в одежде с элементами фринжи, ковбойскими шляпами, джинсами, кожаными жилетками и рубашками в клетку и длинными юбками.

– *Деним.* Джинсовая ткань была одним из ключевых элементов стиля вестерн. Она использовалась для пошива джинсовых курток, брюк и рубашек. Деним добавлял аутентичности и прочности к образу ковбоя. Именно в начале XX в. джинсы получили популярность в молодежной среде, стали модным явлением. Под влиянием ковбойских фильмов и образа жизни на Диком Западе многие молодые люди стали носить их как символ свободы и приключений. Джинсы стали символом бунта и непослушания, вызывая осуждение со стороны старшего поколения.

– *Шерсть.* Шерстяные материалы, такие как шерстяные пледы, пальто и свитера, были популярными в этом стиле. Они обеспечивали тепло и комфорт и сочетались с образом дерзкого и независимого ковбоя.

– *Кожа.* Данный материал играл важную роль в вестерн-моде, используясь для изготовления курток, сапог, ремней и аксессуаров. Этот материал придавал стилю вестерн особый характер и выразительность.

– *Фринжи и кончики.* Отделка из фринжей (полосок материала) и кончиков (длинных, узких полос ткани) была характерной чертой многих вестерн-нарядов. Это добавляло движение и динамику к одежде и аксессуарам.

– *Карельская пряжа.* В некоторых регионах Запада, особенно в районах северного побережья Тихого океана, была популярна традиционная карельская пряжа. Этот вид текстиля использовался для создания узоров и декоративных элементов в одежде и аксессуарах.

– *Использование орнамента «клетка».* Клетчатые узоры, особенно в черно-белой гамме или с использованием темных оттенков, были часто встречающимся элементом вестерн-стиля, в частности в рубашках и платьях.

– *Принты и вышивка.* Элементы вестерн были часто воплощены в принтах и вышивке на текстиле. Это могли быть изображения лошадей, быков, ковбоев, ковбойских шляп и других символов Дикого Запада.

В 1950-х гг. стиль вестерн стали комбинировать с другими стилями. Влияние «крестьянского стиля» сказалось на моде, проявляясь в широких юбках со сборками и блузах с открытыми плечами, которые украшались нарядными орнаментами, вдохновленными этническими мотивами. Эти наряды дополнялись вышивкой, аппликацией и тесьмой «зигзаг». На юбках

появились стилизованные мотивы Дикого Запада, заимствованные из комиксов и вестернов. Этот стиль оказался востребованным в кино и на телевидении [2].

Вестерн-стиль вновь стал популярным в моде в конце XX в. и начале XXI в., когда вестерн-мотивы использовались в дизайне джинсов, кожаных курток, ремней и сапог. Принты с изображением ковбоев, лошадей, ковбойских шляп и других символов Дикого Запада стали популярными на различных вещах, включая футболки, платки и даже платья и костюмы.

Рассмотрим классификацию мотивов текстильных, характерных для этого стиля:

– *ковбои и ковбойские сцены*: это могло включать изображения ковбоев на лошадях, ковбоев в седле, ковбойские родео и другие типичные сцены ковбойской жизни (ил. 2);

– *ковбойские атрибуты*: классические элементы ковбойской одежды и оборудования, такие как ковбойские шляпы, кожаные сапоги, ковбойские ремни и револьверы, изображались в принтах;

– *геометрические узоры*: геометрические узоры, вдохновленные индейским текстилем и ковбойскими традициями, также могут быть включены в дизайн принтов в стиле вестерн (ил. 3);

– *флора и фауна Дикого Запада*: изображения дикой природы, характерной для американского Запада, такие как ковбойские лошади, буйволы, олени, кактусы, кустарники и другие растения;

– *типичные пейзажи Дикого Запада*: изображения характерных пейзажей американского Запада, таких как прерии, каньоны, горы и пустыни, могут служить вдохновением для принтов.

Принты в стиле вестерн на текстиле чаще всего изображались в раппортных и линейных узорах, чтобы создать характерные и узнаваемые дизайны. В раппортных узорах использовались мотивы ковбойской тематики. Изображения ковбоев на лошадях, в сценах с ранчо или в пейзаже Дикого Запада часто встречались в раппортных узорах вестерн-стиля, ковбойские шляпы, сапоги, ружья, седла, подковы. Быки и рога: часто используется изображение черепа быка — один из основных символов стиля вестерн.

Линейные геометрические узоры могли включать в себя клетчатые узоры. Такие рисунки были распространены в вестерн-стиле и могли быть использованы как часть дизайна, добавляя динамизм и структуру к ткани. Это могли быть полосы, треугольники и зигзаги. Различные геометрические фигуры, такие как ромбы, квадраты и круги, могли быть использованы для создания интересных линейных узоров в вестерн-стиле.

Вестерн оказал значительное влияние на моду и текстильные тенденции, внедряя в них мотивы и образы, характерные для этой эпохи. Мотивы Дикого Запада, такие как ковбои, индейцы, дикие животные и пейзажи, стали популярными для принтов на текстиле, создавая атмосферу вестерна в одежде, предметах интерьера и мебели. Принты с изображениями скал, ковбойских шляп и седел, а также схематичные рисунки ковбойских сцен и диких животных стали широко распространены и занимают почетное место в модных коллекциях и текстильных дизайнах. Таким образом, вестерн

оказал не только культурное, но и стилистическое влияние на текстиль, обогатив его мотивами и принтами, которые до сих пор остаются популярными и востребованными в текстильной индустрии.

Литература

1. Интерьер в юго-западном стиле — Вестерн // Archi DOM: онлайн-издание. URL: <https://www.archidom.in/interer-v-jugo-zapadnom-stile-vestern/> (дата обращения: 30.01.2024).

2. Щербакова А. В., Морозова Е. В. Проектирование текстильного рисунка 50–60-х годов XX века (зарубежный и отечественный опыт). М.: ФГБОУ ВО «МГУДТ», 2016. 298 с.

3. Edwin T. Frontier Living. Lyons Press, 2000. P. 85–88.

4. Florence M. Textiles in America, 1650–1870: A Dictionary Based on Original Documents, Prints and Paintings, Commercial Records, American Merchants' Papers, Shopkeepers' Advertisements, and Pattern Books with Original Swatches of Cloth. W W Norton & Co Inc., 1984. 380 p.

5. Nicholson J. Cowboys: A Vanishing World. St Martins Pr., 2001. 108 p.

6. Richard W. E. The American Cowboy: A Photographic History. Lyons Pr., 2004. 102 p.

7. The Cambridge History of Western Textiles // Cambridge University Press. 2004. 1083 p.

Иллюстрации



Ил. 1. Одежда ковбоя в период Дикого Запада



Ил. 2. Орнаменты с изображением ковбоев и ковбойской атрибутикой, США, 1980 г.



Ил. 3. Принты с изображением геометрических узоров, 1950 г.

Сведения об авторах:

Щербинин Евгений Романович, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), магистратура, 2 курс кафедра декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля; evgen.sherbinin.21@gmail.com

Shcherbinin Evgeny R., Kosygin State University of Russia, Master's Degree, 2nd year, Department of Decorative and Applied Arts and Artistic Textiles; evgen.sherbinin.21@gmail.com

Щербакова Анжела Валерьевна, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля; shherbakova-av@rguk.ru

Shcherbakova Angela V., Kosygin State University of Russia, PhD (History of Arts), Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Artistic Textiles; shherbakova-av@rguk.ru

**«НЕУГАСАЕМЫЙ» СИМВОЛ КУЛЬТУРЫ.
ОБРАЗ СВЕТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ГОБЕЛЕНЕ
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. С. ГОРАЗДИНА**

Свет — один из важнейших архетипов русской культуры. Это отразилось в древних символах, орнаментах, иконописи, церковных фресках, а также в живописи, графике, почти во все исторические эпохи нашей страны. «Световой» философией пронизаны многие работы русских художников различных направлений, но до сих пор данная тема не была рассмотрена в гобелене. Проблема «света» в художественном гобелене будет раскрыта на основе произведений художника, представителя московской школы А. С. Гораздина.

Ключевые слова: свет, гобелен, ручное ткачество, русская философия, исихазм, символизм, Александр Гораздин.

S. A. Yurchenko

**THE “UNQUENCHABLE” SYMBOL OF CULTURE.
THE IMAGE OF LIGHT IN A TAPESTRY
ON THE EXAMPLE OF THE WORKS BY ALEXANDER GORAZDIN**

Light is one of the most significant archetypes in Russian culture. It reflected in ancient symbols, ornaments, iconography, church frescoes, as well as in painting and graphics in almost all historical epochs of our country. The “light” philosophy permeates many works by Russian artists of various directions. But so far this topic has not been considered in the tapestry. The problem of “light” in the tapestry will be explored on the example of the works of the Moscow School artist Alexander Gorazdin.

Keywords: light, tapestry, hand weaving, Russian philosophy, hesychasm, symbolism, Alexander Gorazdin.

Издавна свет являлся символом добра, защиты, надежды, стремления к лучшему. Это проявилось во многих культурах мира. Существует мнение, что восточнославянская культура не просто включает в себя явление света, суть древнейшей космологии кроется в самом слове «свет». «Это была религия обожествленного мирового первоначала, еще не предполагавшая разделенности неба и земли, живых и мертвых, прошлого и будущего. Мир и человек сотворены из света, пребывают в свете, освещаются силою света. <...> Свет — источник святости и многоцветия мира» [1].

В. В. Байдин — доктор русской философии, культуролог, искусствовед, писатель, один из первых исследователей русского художественного космизма. В первой главе «Свет небесный» монографии «Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве» он начинает свое исследование с рассмотрения древних солярных символов восточных славян. Анализируя этимологию слов, обряды и ритуалы, влияние других культур, сохранившееся изобразительное наследие, В. В. Байдин пишет, что «Божественным первоначалом славяне почитали небесный свет и его воплощения: Солнце, Луну, звезды и молнию» [1]. Огонь также был почитаемым символом, земной сущностью света небесного, его наделяли свойствами «очищения». [1] Это оказало влияние на формирование самостоятельного языка символов, большинство из которых были связаны со светом: шестилучевая звезда в круге, лунница, спираль, «перунов цвет» и т. д. Их размещали на предметах одежды, быта, воинском доспехе, архитектуре. Каждое изображение содержит в себе особый смысл и значение, которые со временем забылись, но их узнаваемые формы пронесены сквозь столетия. Солярные знаки и символы древневосточных славян стали первой известной нам сегодня попыткой изображения божественного света.

С принятием христианства древнеславянская культура приобрела новые традиции, но при этом они не вытеснили уже существующие культурные особенности, а переплелись с ними. Было важно, что христианство включает в себя почитание божественного Света. На смену знакового изображения священного пришла иконопись, но для принятия новой формы требовалось время. В этом помогли световая символика храма, значение цвета, а также орнаментальность, характерная и для славянской, и для византийской культуры [1]. Первые иконы на Руси были написаны примерно в конце XI в.

Важным периодом в истории русского церковного искусства считается XIV–XV вв. — это время распространения исихазма. Исихазм (от греч. ἡσυχία (исихия) — «молчание», «безмолвие», «покой») — православное движение, пришедшее на Русь из Византии [6]. Его суть заключается в освобождении души от земных страстей, искреннее устремление к Богу путем сложной внутренней работы. Исихастское движение подразумевает возможность созерцания Фаворского Света при достижении высокого духовного уровня. Считается, что в момент видения Света подвижник соединяется с Богом, его человеческая сущность преображается, происходит обожение (теозис) [4]. Восточнославянская традиция знакового изображения света соединилась с исихастской культурой божественного света. Это отразилось в иконописи и фресковой живописи. Средние века на Руси стали эпохой духовного и художественного возрождения, время создания наиболее важных церковных произведений мастерами, чьи имена известны не только в русской, но и в мировой истории искусства — Феофан Грек, Андрей Рублев, Дионисий. Росписи церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде, Страшный суд в Успенском соборе во Владимире, фрески собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре, икона Преображение,

Святая Троица, Богородица Донская, Богоматерь Одигитрия и многие другие произведения, созданные упомянутыми художниками или мастерами из их круга, стали изобразительным отражением и наследием одного из главных архетипов русской культуры.

В середине XV — XVI вв. закончился период духовного и культурного возрождения Руси. Впереди было много сложных исторических моментов, войн, сильное западное влияние. На время забылись главные символы русской культуры, но они сохранились в генетической памяти народа. Это стало проявляться в конце XVIII–XIX вв., возникла тенденция познания мира через изучение природы, стихий. Эпоха романтизма сыграла роль «пускового механизма» в постепенном возвращении к истокам. Особенно это отразилось в пейзажной живописи И. К. Айвазовского, И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, И. И. Левитана, А. И. Куинджи и др.

На рубеже XIX–XX вв. мир переживал время стремительного научно-технического прогресса, смену настроений в обществе. Испытав силу собственного разума, люди ощутили одиночество и невозможность нахождения ответов на важные вопросы исключительно научным способом. В это же время в России появились «...философы, ученые и деятели искусства, поставившие своей целью в логических теориях, в живописных полотнах, в музыкальных формах вскрыть взаимосвязи человека и Космоса, то есть создать учение именно о космическом предназначении человека» [5]. В изобразительном искусстве возникла тенденция к символическому изображению «непостижимого», «неизведанного». «Символизм обрел черты “вселенскости”, связанными с глубоко укорененными в русской культуре идеями целостности мира, и сыграл важнейшую роль в развитии “космической” поэтики и эстетике» [1]. Произведения художников, которых принято относить к этой эпохе, являются поистине «светоносными». Они содержат в себе свет, как бы олицетворяющий высокие энергии других измерений и ощущение единства мира: это графика из цикла «Сотворение мира» К. Ф. Юона, живопись П. В. Кузнецова, фантастические пейзажи М. А. Врубеля, Н. К. Рериха, К. Ф. Богаевского и т. д.

Символизм оказал значительное влияние на изобразительное искусство России XX в. Это было время поисков, анализа, размышлений о пространстве, новых способах выражения художественной мысли и т. п. В первые десятилетия появилось большое количество различных течений в искусстве. Со временем менялся подход, но культура «света» и глубина мысли по-прежнему оставались в традиции русского искусства. Важно, что это проявилось не только в живописи, графике и скульптуре, но также отразилось в декоративно-прикладном искусстве — особенно в художественном гобелене.

До настоящего времени тема «света» не была изучена в гобеленах советских и российских художников. Для исследования данной проблемы рассмотрим некоторые произведения художника А. С. Гораздина — одного из наиболее важных представителей московской школы гобелена.

Гораздин Александр Сергеевич — московский художник, член-корреспондент РАХ, член правления МСХ, председатель правления АХДИ, лауреат премии г. Москвы в области искусства, доцент кафедры «Дизайн-текстиль» РГХПУ им. С. Г. Строганова. Родился в Москве 21 ноября 1946 г. На протяжении многих лет занимается созданием художественных гобеленов. За все время практики им было соткано более пятидесяти произведений. Многие работы художника находятся в музеях России и в частных коллекциях за рубежом.

Творчество А. С. Гораздина наполнено философией. Рассматривая его произведения, возникает желание остановиться и подумать. Каждая работа несет в себе свет, вызывающий ассоциации с чем-то природным, родным и хорошо знакомым. Природа занимает в творчестве художника особое место, многие произведения напрямую связаны с данной темой. Вероятно, именно поэтому его гобелены хочется охарактеризовать как что-то связанное с моментом, выхваченным из ритма жизни и зафиксированным в тканой форме. Название одной из работ достаточно точно характеризует это состояние — «Более точно, чем случившееся» (из Гималайской серии; 2017) (ил. 1). Это один из самых «светоносных» гобеленов, но потоки света не льются, а пронзают небеса, напоминая всполохи молний, где лучи солнца, проникая сквозь низкие облака и выглядывая из-за гор, падают прямо в реку, которая принимает весь этот свет и наполняется им. Остановившееся мгновение, наполненное ощущением ускользающего момента, которое очень скоро изменится. Произведение буквально сияет и заставляет всматриваться, изучать многочисленные цвета, тоновые и меланжевые переходы.

Тема пейзажа часто встречается в творчестве А. С. Гораздина. Ни один из них не похож на другой, у каждого своя идея и задумка, но их связывает все тот же свет, присутствующий почти во всех композициях. В некоторых работах он охватывает все пространство, а где-то становится акцентом. Например, в гобелене «Противоречие желаний» (2011). Свет, возникающий в виде небольшого солнечного диска, в нижней части композиции наполняет ее светлыми, голубоватыми, серо-сиреневыми холодными бликами. Сначала мы видим только пейзаж с водной гладью и солнцем в туманной дымке, из которой вдруг начинают проступать неясные очертания, похожие на горные вершины. Этот контраст, наравне с колористическим контрастом, создает ощущение внутреннего противоречия, даже беспокойства.

Композиции гобеленов А. С. Гораздина интерпретируются каждым зрителем по-своему. Многие из них продуманы и реализованы таким образом, что при каждом новом взгляде можно увидеть что-то другое. Особенно интересно это наблюдать в пейзажных композициях «Байкальской серии», которые были созданы художником под впечатлением от творческого путешествия на озеро Байкал. Рассмотрим работу «Байкал» (1992) (ил. 2). Монументальный размер (300 x 150 см) и горизонтальный формат усиливают ощущение панорамного пейзажа, буквально погружая зрителя в его пространство. Сначала перед нами открывается величественный вид: горы и холмы, необъятная даль, летящие облака. Но,

присмотревшись, начинаешь видеть, что это пространство наполнено жизнью: неясные силуэты пересекаются, наслаиваются друг на друга, создавая ощущение движения воздуха и света. В гобелене «Байкал» свет расслаивается, текучими переливчатыми потоками обволакивая холмы, заполняя низины холодным сиянием, контрастируя с землей, светящимися искрами рассыпаясь в воде. Пейзажные мотивы в гобеленах Александра Сергеевича содержат в себе глубокий смысл — познание мира через красоту и изменчивость природы.

Необходимо упомянуть о том, что среди работ художника есть те, которые можно назвать абстрактными. В них узнаются знакомые природные мотивы, цвета, а композиция становится более «вольной», фантазийной. Это произведения-размышления. Один из таких гобеленов называется «Плывущие воспоминания» (2012). А. С. Гораздин рассказывает, что «...уже на стадии практической работы <...> возникает диалог...» [6]. Для него ткачество становится своеобразным способом разговора с самим собой, с материалом, когда в процессе работы возникают новые образы, мотивы, цветовые сочетания, которые художник изначально, возможно, даже не подразумевал. Во время работы мастер живет моментом, мысленно уходя в другое пространство: «То, что ты уже сделал, <...> начинает диктовать какие-то идеи и мысли, может быть, даже другие подходы» [6].

Последний из рассматриваемых гобеленов — «Планета Земля» (1991) — объединил в себе все перечисленные черты, характерные для творчества А. С. Гораздина (ил. 3). Композиция, разделенная на четыре квадрата, состоит из нескольких сфер и полусфер, расположенных на фоне, где непрерывный, изменяющийся рисунок создает ощущение динамики, движения. Свет проявляется как будто снизу и визуально отделяет сферы от заполненного пространства. Поистине космическое чувство бесконечного движения возникает из чередования светлых и темных фрагментов, меняющихся с калейдоскопической скоростью, создавая ощущение вращения земли, солнца, вселенной в постоянном процессе миротворения. Художник изображает то, что сложно увидеть человеческим глазом, он становится «проводником» в другой, непривычный для многих из нас мир.

А. С. Гораздин — человек влюбленный в свое дело, настоящий мастер, пребывающий в постоянном поиске. У него всегда есть то, что он хочет сказать миру. Его творчество можно охарактеризовать как нескончаемый поток и полное погружение в сам процесс создания произведения: «Я стал этим заниматься ради процесса», — утверждает художник [6]. В композициях гобеленов Гораздина читается общее с работами русских художников эпохи романтизма и символизма. В его произведениях преобладают природные мотивы, часто содержащие в себе элементы фантазии. Свет, присутствующий почти в каждой работе, становится «неугасаемым» символом жизни.

Литература

1. Байдин В. В. Под бесконечным небом. Образы мироздания в русском искусстве. М.: Искусство XXI век, 2018. 368 с.
2. Беседа С. А. Юрченко с художником, доцентом кафедры «Дизайн-текстиль» РГХПУ им. С. Г. Строганова А. С. Гораздиным 1946 г. р. от 06 октября 2023 года.
3. Гораздин А. С. Своя основа. М.: Locus Standi, 2013. 40 с.
4. Исихазм // Азбука веры: православный портал. URL: <https://azbyka.ru/isihazm> (дата обращения: 06.11.2023).
5. Миргородский В. Н. Слово о русском космизме // Проблемы русского космизма: материалы Международной научно-общественной конференции, Международный центр Рерихов, 8–11 октября 2013 г. М.: Международный центр Рерихов, 2016. С. 178–185.
6. Языкова И. К. Богословие иконы. Живопись исихазма. Учение о Фаворском Свете и иконография. М.: Общеизвестный Православный Университет, 1995. С. 59.

Иллюстрации



*Ил. 1. Гобелен «Более точно, чем случившееся», Александр Гораздин, 2017 г.
Фотография: АХДИ*



*Ил. 2. Гобелен «Байкал», Александр Гораздин, 1992 г.
Фотография: РАХ*



*Ил. 3. Гобелен «Планета Земля», Александр Гораздин, 1991 г.
Фотография: РАХ*

Сведения об авторе:

Юрченко Софья Андреевна, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова, магистратура, 2 курс, кафедра дизайна текстиля и современных технологий; yursoonya@gmail.com

Yurchenko Sofia A., Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, Master's Degree, 2nd year, Department of Textile Design and Modern Technologies; yursoonya@gmail.com

Сведения о научных руководителях:

Докучаева Елена Евгеньевна, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории искусства и гуманитарных наук; dokuchaevaee@yandex.ru

Dokuchaeva Elena E., Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, PhD (History of Arts), Professor of the Department of History of Art and Humanities; dokuchaevaee@yandex.ru

Полякова Екатерина Васильевна, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой «Дизайн-текстиль»; artdecorator@mail.ru

Polyakova Ekaterina V., Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts, PhD (History of Arts), Associate Professor, Head of the Department of Textile Design; artdecorator@mail.ru

Научное издание

КОДЫ. ИСТОРИИ В ТЕКСТИЛЕ
Материалы III Всероссийской научно-практической конференции
с международным участием
11 апреля 2024 г.

Сборник научных статей

Научные редакторы А. В. Корнильева, Н. Н. Цветкова
Составитель Н. Н. Цветкова
Корректор В. А. Покидышева
Технический редактор О. Ф. Никандрова

Подписано к печати 28.03.2024. Формат 60x84/16
Усл. печ. л. 17.21. Печать цифровая. Бумага мелованная
Отпечатано в типографии ООО «Дитон».
194044, Санкт-Петербург, Большой Сампсониевский пр, д. 60
Заказ Тираж 100 экз.