

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная
художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица»

На правах рукописи



Цветкова Наталия Николаевна

**ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ФОРМЫ ТЕКСТИЛЯ В ИСКУССТВЕ
XX-XXI ВВ.
(К ПРОБЛЕМЕ ПОЯВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ФЕНОМЕНА
«ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЗРЫВА»)**

Специальность

5.10.3 Виды искусства (техническая эстетика и дизайн)

Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Научный консультант:
доктор культурологии, профессор
Калашникова Наталья Моисеевна

Санкт-Петербург – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4-21
1 ТЕКСТИЛЬ В СИСТЕМЕ ПРЕДМЕТНОЙ КУЛЬТУРЫ	22-68
1.1 Плоские текстильные объекты	23-38
1.2 Объемные текстильные формы	39-54
1.3 Текстиль в пространстве и времени	54-68
2 КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЗРЫВА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.	69-118
2.1 Художественный текстиль в контексте развития абстрактного искусства XX в.	70-82
2.2 Ткацкая мастерская Баухауза: пути развития текстиля	82-101
2.3 От «тканой живописи» к «тканой скульптуре»	102-118
3 ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ИСКУССТВЕ «FIBER ART» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.	119-172
3.1 Искусство «пластического взрыва». Выставочная практика второй половины XX в.	120-141
3.2 Проект «Из Лозанны в Пекин» как продолжение Лозаннских Биеннале	142-156
3.3 Крупные международные проекты «fiber art» XXI в.	157-172
4 КЛАССИФИКАЦИЯ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ФОРМ	173-229
4.1 Типы объектов трехмерного текстиля	173-191
4.2 Классификация произведений «fiber art» в контексте основных направлений современного искусства на примере объектов текстильной миниатюры и «большого текстиля»	191-209
4.3 Технологии изготовления объемно-пространственных текстильных арт- объектов	210-229

5 ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «FIBER ART» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.	230-278
5.1 Тема экологии в творчестве художников «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.	230-248
5.2 Отражение социально-политических проблем в искусстве «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.	248-264
5.3 Религиозно-философские идеи в произведениях «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.	264-278
6 ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ «FIBER ART» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.	279-326
6.1 Объемно-пространственные текстильные формы в творчестве российских художников второй половины XX в.».	279-290
6.2. Выставочная практика «fiber art» в России в 2000-х гг.	290-309
6.3 Работы «fiber art» студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА имени А. Л. Штиглица (2001-2021 гг.)	310-326
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	327-332
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ	333
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	334-378
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	379-404
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	
ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ	405-428
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	
ХУДОЖНИКИ «FIBER ART» XX-XXI ВВ.	429-481

ВВЕДЕНИЕ

Искусство текстиля – сложное и многоплановое явление. Появившись на заре человеческой цивилизации, текстиль параллельно развивался в области создания, как плоских двухмерных объектов (ткани, циновки), так и трехмерных форм (узлы, корзины и т.д.). Во второй половине XX в. художники обратились к экспериментам в сфере объемно-пространственного текстиля, применяя не только технику ткачества, но и опираясь на более древние технологии, такие как витье, плетение, узловязание, а также используя нетрадиционные материалы – металл, дерево, латекс и т.д. Появился термин «fiber art» – искусство волокна, который в современной международной художественной практике практически заменил словосочетание «текстильное искусство».

В диссертационном исследовании анализируются предпосылки появления и расцвета объемно-пространственных текстильных форм в период так называемого «пластического взрыва» (вторая половина XX в.); исследуются современные особенности развития этого вида искусства; рассматриваются основные художественные выставки XX – XXI вв., где экспонировались объекты трехмерного текстиля. Отдельное внимание уделено классификации объемно-пространственных текстильных форм, а также исследованию основных тем подобных произведений. Во второй половине XX в. искусство «пластического взрыва» наиболее активно развивалось в США и странах Европы. Об этом свидетельствуют крупнейшие художественные выставки – знаменитые Лозаннские Биеннале (Швейцария), «Перспективы в текстиле» (Нидерланды), «Тканые формы», «Висящие на стене» (США) и др. С начала 2000-х гг. крупнейшие международные текстильные проекты проходят в Китае (Биеннале «Из Лозанны в Пекин»). В диссертационном исследовании отдельное внимание уделено развитию объемно-пространственных текстильных форм в России во второй половине XX – начале XXI вв.

Актуальность диссертационного исследования.

Произведения объемно-пространственного текстиля традиционно рассматриваются в контексте развития шпалерного ткачества как одно из

направлений этого вида искусства. Однако важно отметить, что объекты трехмерного текстиля исторически появились раньше, чем плоские. Безусловно, существуют многочисленные точки соприкосновения плоского и объемно-пространственного текстиля, как в области технологических приемов, так и в художественном плане, но объемно-пространственные текстильные формы, на наш взгляд, следует рассматривать как самостоятельное явление, имеющее собственную историю и особенности развития. В подобном контексте объемно-пространственный текстиль ранее не исследовался.

Во второй половине XX в. в художественном текстиле произошел так называемый «пластический взрыв», что привело к появлению многочисленных трехмерных текстильных форм (арт-объектов и инсталляций). Проблема появления и развития феномена «пластического взрыва» до настоящего времени изучена недостаточно. Актуальность диссертационного исследования связана с необходимостью целостного теоретического изучения широкого круга вопросов, связанных с появлением и развитием феномена «пластического взрыва», а также определения места объемно-пространственного текстиля в современной художественной практике. Представленный в диссертации материал позволяет рассмотреть искусство текстиля в культурно-историческом контексте, выявить предпосылки возникновения феномена «пластического взрыва», проанализировать историю развития трехмерных текстильных форм, представить разные варианты классификации подобных произведений, определить их основные концепции.

Объект исследования – произведения объемно-пространственного текстиля.

Предмет исследования – художественно-стилистические особенности объектов трехмерного текстиля.

Цель исследования: сформировать научную базу, позволяющую рассматривать произведения объемного текстиля как самостоятельное явление искусства, имеющее собственные исторические корни.

В соответствии с целью определены **задачи исследования:**

- рассмотреть виды текстиля в объектном поле предметной культуры, определить их характерные особенности;

- выявить культурно-исторические предпосылки возникновения феномена «пластического взрыва» второй половины XX в.;

- изучить эволюцию объемно-пространственных текстильных форм в искусстве «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв., основываясь на материале крупнейших выставок этого периода;

- составить классификацию объемно-пространственных текстильных форм в соответствии с их типами, технологией, а также в контексте основных направлений современного искусства;

- исследовать основные темы произведений «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.;

- на примере творчества российских художников, а также студентов кафедры художественного текстиля ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица» изучить особенности отечественного объемно-пространственного текстиля второй половины XX – начала XXI вв.

Границы исследования: в диссертации анализируются объемно-пространственные произведения художественного текстиля (искусства «fiber art»), созданные в XX – XXI вв. в странах Западной и Восточной Европы, США, Японии, Китая, России.

Источниками исследования являются литературные, документальные, художественные материалы.

Первую группу составляют *литературные* источники, куда входят научные труды по истории и теории российской и зарубежной культуры, дизайна, изобразительного и декоративно-прикладного искусства; монографии и научные статьи, посвященные искусству текстиля («fiber art») второй половины XX – начала XXI вв.; альбомы и каталоги основных выставок рассматриваемого периода, а также материалы периодической печати.

Вторую группу источников составляют *документы, фотографии и репродукции работ*, относящихся к области объемно-пространственного текстиля, в том числе из Фонда Томс Паули (Fondation Toms Pauli), Швейцария.

Третью группу источников составляют оригиналы *художественных произведений*. При написании диссертации анализировались подлинные произведения объемно-пространственного текстиля, представленные в экспозициях крупнейших художественных выставок «fiber art» в период 2000-2022 гг. Следует особо отметить Биеннале «Из Лозанны в Пекин», которая стала преемницей знаменитых Лозаннских Биеннале. Принимая участие в этих проектах в 2016, 2018 и 2021 гг., автору диссертации удалось лично познакомиться с художниками, работавшими в период «пластического взрыва», и их объемно-пространственными текстильными произведениями.

Участие в Шестой Международной Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация», проходившей в 2018 г. в Риге, позволило познакомиться с работами таких классиков объемно-пространственного текстиля как Магдалена Абаканович и Шейла Хикс, чьи «текстильные скульптуры» были представлены в экспозиции. Посещение Музея декоративного искусства и дизайна в Риге предоставило возможность увидеть подлинные произведения латышских художников Р. Богустовой и П. Сидариса, работы которых принимали участие в Лозаннских Биеннале и Биеннале «Из Лозанны в Пекин».

В 2021-2022 гг. в Москве состоялась IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыно», где была представлена ретроспективная экспозиция произведений Э. Паулс-Вигнере, чьи текстильные композиции, созданные во второй половине XX – начале XXI вв., представляют собой новый взгляд на традиционное шпалерное ткачество.

Подлинные работы художников XX в., выполненные в технике шпалерного ткачества, были изучены и проанализированы в результате посещения экспозиции «Шпалеры XIX – XX веков в собрании Эрмитажа» (Главный штаб Государственного Эрмитажа) и выставки «Не живопись» (ГММИ им. А. С. Пушкина, 2021 г.)

Степень научной разработанности проблемы.

Большинство исследований, посвященных изучению объемно-пространственного текстиля, опубликовано на английском и французском языках, однако, есть отдельные немногочисленные работы советских и российских авторов.

Древнейшими технологиями создания объемно-пространственных текстильных форм являются узловязание, витье, корзиноплетение. Рассматривая трехмерный текстиль в историческом контексте, хотелось бы отметить публикации отечественных авторов. Особенности корзиноплетения исследованы в трудах археологов А. П. Окладникова, Н. Д. Праслова, А. В. Гарковик. Особо следует отметить работу А. И. Брюсова «Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской области», где представлены материалы раскопок и реконструкции жилища неолитического свайного поселения первой половины III тыс. до н.э., выполненного в технике, аналогичной корзиноплетению. В работах Е. Г. Царевой исследуются важные аспекты формирования текстильных технологий, характерных для создания как плоских, так и объемных объектов, прежде всего, корзин, а также узлов в ковроткачестве.

Среди работ зарубежных авторов, занимавшихся исследованием особенностей корзиноплетения, следует упомянуть книгу Дж. Велтфиш «Происхождение искусства»¹, где подробно исследованы технологические и эстетические особенности плетеного орнамента корзин американских индейцев. Необходимо также отметить коллекцию корзин американских индейцев, хранящуюся в Музее антропологии и этнографии РАН (Кунсткамере), исследованную и описанную в работах Ш. Смит-Ферри «Корзины индейцев помо в Кунсткамере: взгляд через призму личного опыта» и М. Метьюсон «Уникальная коллекция калифорнийских корзин Кунсткамеры».

Особенностям узловязания и исследованию типов узлов посвящены публикации российских и зарубежных авторов. Прежде всего, следует отметить

¹ Weltfish, G. The Origin of Art. / G. Weltfish. – Indianapolis New York : The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1953. – 300 p.

фундаментальный труд Клиффорда Эшли «Книга узлов Эшли»², где описаны около 4000 узлов. В этой книге представлена систематизированная информация, касающаяся техники узлоязания, отмечены исторические особенности формирования узлов разных типов, области их применения.

Попытка провести комплексное исследование феномена узла была предпринята в коллективном труде «История и наука об узлах»³ (под ред. Дж. С. Тюрнер и Р. Ван де Гриенд). Книга включает статьи разных авторов, посвященные историческим, этнографическим и технологическим аспектам узлоязания. Авторы статьи «Узлоязание в Плейстоцене» Чарльз Уорнер и Роберт Беднарик проанализировали древнейшие аспекты этой технологии, отметив, что время ее возникновения относится к периоду нижнего палеолита. Исследование феномена узлоязания Чарльз Уорнер продолжил в статье «Почему узел? Некоторые предположения о самых ранних узлах». В других статьях книги «История и наука об узлах» разными авторами были описаны особенности развития узлоязания на европейской территории (Дж. ван дер Клей), в древнем Египте (В. Вендрич), Китае (Л. Чен), доколумбовой Америке (А. Кристенсен); изучены сформировавшиеся на базе узла технологии – макраме, крочет, кружевоплетение (С. Й. Каннингем); представлена история топологической теории узлоязания (Дж. С. Тюрнер).

Среди российских исследований, посвященных узлам, следует отметить статьи С. С. Тихонова, в которых была сделана попытка проследить эволюцию узла как феномена культуры в исторической перспективе от палеолита к неолиту.

А. К. Елкина в публикации «Исторические и теоретические принципы построения плетеного орнамента» отдельно рассмотрела орнаменты-узлы. Ею выделено четыре формы узлов, получивших наиболее широкое распространение в культуре разных народов. М. М. Савенкова в статье «Узелковое плетение в магической практике славян», исследовала семантическое значение этих объемных текстильных форм.

² Ashley, C. W. The Ashley book of knots. / C. W. Ashley. – London-Boston: Faber and Faber Limited, 1993. – 638 p.

³ History and Science of Knot. / Editors J. C. Turner, P. Van de Griend. – Singapore : World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1996. – 448 p.

Что касается изучения других древних техник, которые считаются предшественниками традиционного ткачества, – различных способов витья и плетения, то здесь следует отметить исследования таких зарубежных авторов как К. Харди, М. Хальд, П. Коллинвуд. К. Харди в своей работе «Доисторическая теория веревки. Как скручивание волокон помогло сформировать мир»⁴ описывает особенности техники безузлового плетения (нейлбиндинг), отмечая, что фрагменты этого и других видов плетения были найдены в результате археологических раскопок на территории Германии, северо-запада Европы, России. Техника спрэнг (плетение на стене) изучалась такими авторами как М. Хальд, П. Коллинвуд, советскими учеными Н. И. Лебедевой, Д. Т. Пановой, Н. П. Сеницыной, российскими исследователями И. И. Елкиной, Т. И. Исаевой.

В статьях Д. Т. Пановой и Н. П. Сеницыной «Волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском Кремле» и И. И. Елкиной «Волосники XVI-XVII вв. из погребений Зачатьевского монастыря в Москве» отмечается бытование спрэнга в Древней Руси. Реконструкции древних технологий безузлового плетения проведены в работе Т. И. Исаевой «Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне текстиля».

Изучение техник витья, плетения, узловязания представляется важным в контексте исследования объемно-пространственных текстильных форм второй половины XX в. Интерес художников к традиционным технологиям, который наблюдался в XX в., является одной из предпосылок появления и развития объемно-пространственных текстильных форм периода «пластического взрыва».

Текстильное искусство, традиционно относимое к «малым» или «низким» формам, согласно установившейся в западноевропейской художественной практике «иерархии искусств» долгое время воспринималось как ремесло. Однако в конце XIX – начале XX вв. было высказано радикальное для того времени мнение, что текстиль следует считать искусством. Эта новая концепция восприятия художественного текстиля также стала одной из предпосылок

⁴ Hardy, K. Prehistoric string theory. How twisted fibres helped to shape the world. / K. Hardy. // *Antiquity*. – June 2008 – Vol. 82, Issue 316. – P. 271-280.

развития «пластического взрыва». А. Альберс, Г. Штольц, О. Бергер – знаменитые выпускницы «женской кафедры» школы Баухауз – сформировали новый взгляд на текстильное искусство, отмечая его связь с архитектурным пространством. Особенности работы «женской кафедры» Баухауза представлены в объемном труде С. Велтдже-Волтманн «Текстиль Баухауза. Женщины художницы и ткацкая мастерская»⁵.

В статье А. Альберс «Ручное ткачество сегодня – текстильная работа в Блэк Моунтин Колледж»⁶ (1941) текстиль назывался искусством, что было непривычным для того времени и вызвало полемику. Вопрос, считать ли текстиль ремеслом или искусством, активно обсуждался в период «пластического взрыва». Современный исследователь Э. Аутер в статье «Искусство волокна и иерархия искусства и ремесла, 1960-80»⁷ проанализировала значимые выставки этого направления, прошедшие в XX столетии, отмечая, насколько сложным был процесс изменения традиционного восприятия текстиля. В работе особо выделена роль проекта «Висящие на стене» (1969), состоявшегося в музее МоМА в Нью-Йорке, который способствовал утверждению статуса текстиля именно как искусства.

Первым комплексным исследованием, в котором были затронуты вопросы расцвета объемно-пространственных текстильных форм во второй половине XX в., можно считать книгу А. Кензи «Новый гобелен» (1974)⁸, где были рассмотрены особенности трехмерных текстильных форм и осуществлена их классификация. Интересными представляются исследования М. Константин и Дж. Л. Ларсен, посвященные объемно-пространственному текстилю второй половины XX в., – «Висящие на стене» (1969), «Вне ремесла: Искусство ткани» (1973) и «Искусство ткани: Майнстрим» (1973)⁹.

⁵ Weltge-Wortmann, S. Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. / S. Weltge-Wortmann. – London : Thames and Hudson Ltd., 1993. – 208 p.

⁶ Albers, A. Handweaving Today – Textile Work at Black Mountain College. / A. Albers // The Weaver, – (January-February 1941). – Vol 6., No 1. – P. 1-4.

⁷ Auther, E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-80. / E. Auther // The Journal of Modern Craft – March 2008 – Vol. 1 – Issue 1. – P. 13-34.

⁸ Kuenzi, A. La nouvelle tapisserie. / A. Kuenzi. Genève : Éditions de Bonvent., 1974. – 100 p.

⁹ Constantine, M. Wall hangings, by Mildred Constantine and Jack Lenor Larsen. / M. Constantine. – New York : The Museum of Modern Art, 1969. – 53 p., Constantine, M. Beyond Craft: The Art Fabric. / M. Constantine, J. L. Larsen. –

Среди современных зарубежных исследований, несомненно, выделяются две книги: «Волокно: Скульптура 1960 – настоящее время» (2014)¹⁰ под редакцией Дж. Портер и «От гобелена к искусству волокна. Лозаннские Биеннале 1962-1995» (2017)¹¹, авторами которой являются Дж. Е. Коттон и М. Джанет. В обеих книгах рассматриваются особенности трехмерного текстиля второй половины XX в., анализируются произведения ведущих художников-текстильщиков того времени. В первом исследовании сделан акцент на творчество американских авторов, тогда как вторая книга в большей степени посвящена художественной практике мастеров европейских стран.

Среди работ отечественных искусствоведов следует отметить диссертационное исследование Варвары Иосифовны Савицкой «Основные тенденции развития современного гобелена: на материале советского и зарубежного декоративного искусства 1960-1970-х годов» (кандидатская диссертация, 1982), а также монографию этого автора «Превращения шпалеры» (1995). В работах В. И. Савицкой пластические эксперименты в области трехмерного текстиля 1960-70-х гг. рассмотрены в контексте истории развития шпалерного ткачества: упоминаются основные западноевропейские мануфактуры, отмечен его упадок в XIX в. и возрождение Ж. Люрса в начале XX в.

Интересным исследованием представляется диссертация В. Д. Уварова «Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса» (2000). Используя термин «таписсерия», автор отмечал, что данное наименование включает как гобелены (шпалеры), так и другие текстильные произведения, для создания которых могли применяться такие техники, как макраме, вязание, кружевоплетение и пр. В диссертации обозначены исторические этапы развития шпалерного ткачества, выявлена стилистическая связь шпалеры с

New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973. – 294 p., Constantine, M. The Art Fabric: Mainstream. / M. Constantine, J. L. Larsen. – New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973. – 272 p.

¹⁰ Fiber: Sculpture 1960–present. / Curator and editor J. Porter/ – Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. – 256 p.

¹¹ Cotton, G. E. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962-1995. / G. E. Cotton, M. Junet. – Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. – 223 p.

монументальной и станковой живописью, графикой, а также с народным искусством.

Особенностям отечественного гобелена посвящена кандидатская диссертация Н. И. Бещевой «Гобелен в общественных интерьерах России 1970-1990-х годов (на примере творчества мастеров петербургской и московской школ)» (2004). В работе рассмотрены, в том числе, пластические эксперименты российских художников-текстильщиков, а именно, применение техник плетения и вязания, а также структурного ткачества (авторских техник) в произведениях художественного текстиля второй половины XX в.

Анализ развития отечественного декоративно-прикладного искусства XX в., в том числе, художественного текстиля, представлен в докторской диссертации Л. Г. Крамаренко «Декоративное искусство России XX в. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды».

Методология исследования. Работа проводилась в соответствии с методологическими принципами историко-искусствоведческого анализа, основанного на концепции комплексного изучения произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв. как сложной, многоаспектной проектно-художественной системы.

В диссертационном исследовании применялась совокупность **методов** современного искусствознания, а именно: культурно-исторический; структурно-типологический; проблемно-логический; историко-описательный, включающий синхронный и диахронный методы истисловедческого анализа; методы стилистического, технологического, семиотического анализа; метод семантической интерпретации; метод включенного наблюдения.

- *Культурно-исторический* метод использовался в главе 1 для исследования текстиля в объектном поле предметной культуры. Применение данного метода позволило проанализировать развитие плоских, объемных, пространственных объектов, а также процессов, в которых применяется текстиль (текстиль во времени), от рационально-утилитарных до художественных форм.

- *Структурно-типологический* метод применялся в главе 1 для классификации текстильных объектов в соответствии с основными типами предметного творчества – рационально-утилитарным, рационально-эстетическим, целостным, стилизующим, декоративным, художественным.

- Использование *культурно-исторического* метода в главе 2 позволило выявить предпосылки развития искусства «пластического взрыва» второй половины XX в., сформировавшиеся во второй половине XIX – начале XX вв.

- В главе 2 в рамках *историко-описательного* метода исследования применялись *синхронный и диахронный методы искусствоведческого анализа*. Применение *синхронного* метода позволило выявить взаимосвязь художественных процессов в развитии абстрактной живописи и текстиля начала XX в. *Диахронный* метод, позволил выявить этапы развития художественного текстиля от плоских форм к объемным (от «тканой живописи» к «тканой скульптуре»).

- *Диахронный метод искусствоведческого анализа*, применялся также в главе 3 при исследовании этапов развития объемно-пространственного текстиля во второй половине XX – начале XXI вв.

- *Проблемно-логический* метод позволил обобщить изучаемый материал, касающихся эволюции объемно-пространственных текстильных форм, сформулировать основные теоретические положения, связанные с развитием трехмерного текстиля во второй половине XX – начале XXI вв.

- Метод *стилистического анализа* использовался в 3 главе при анализе художественно-пластических особенностей рассматриваемых произведений объемно-пространственного текстиля.

- В главе 3 также применялся метод *включенного наблюдения* при исследовании произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв., представленных в рамках художественных выставок.

- *Структурно-типологический* метод, применявшийся в главе 4, позволил выделить основные типы объемно-пространственных текстильных объектов; классифицировать их в контексте основных направлений современного искусства, а также в соответствии с технологией их изготовления. При классификации

объемно-пространственных текстильных форм также применялись методы *стилистического* и *технологического* анализа.

- Применение методов *стилистического* и *семиотического* анализа, а также метода *семантической интерпретации* в 5 главе позволило выявить основные концепции произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв.

- В главе 6 применялась совокупности методов исследования. *Культурно-исторический* метод помог выявить особенности развития объемно-пространственных текстильных форм в творчестве российских художников второй половины XX – XXI вв. Методы *стилистического* и *семиотического* анализа позволили проанализировать художественные особенности текстильных произведений российских авторов. Также в главе 6 применялся метод *включенного наблюдения* при работе с текстильными произведениями, представленными в рамках современных российских художественных выставок. Все используемые методы способствовали структуризации материалов, касающихся развития объемно-пространственного текстиля в России, выявили новые, ранее не освещавшиеся аспекты этого вида художественного творчества.

Соответствие диссертации Паспорту научных специальностей. Работа соответствует Паспорту научной специальности 5.10.3. Виды искусства (техническая эстетика и дизайн), в том числе следующим его пунктам:

53. Общая теория и история дизайна.

54. Дизайн в системе культуры.

55. Роль дизайна в формировании предметно-пространственной среды.

56. Социокультурные проблемы дизайна. Материал и технологии в дизайне.

61. Процессы художественного проектирования изделий из металла, древесины, стекла, керамики, камня, ткани, и других видов материалов.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- проведено комплексное многоаспектное исследование объемно-пространственных текстильных форм (искусства «fiber art») XX – XXI вв.;

- сформулирована авторская концепция развития объемно-пространственного текстиля как самостоятельного направления искусства, имеющего глубокие исторические корни;

- текстиль исследован как целостное явление в объектном поле предметной культуры;

- проанализированы предпосылки появления и история развития объемно-пространственного текстиля на протяжении рассматриваемого периода;

- феномен «пластического взрыва» исследован в контексте развития искусства XX в.;

- в научный оборот введен обширный материал и существенно расширен арсенал терминологического и справочно-информационного материала по истории формирования и развития объемно-пространственного текстиля (искусства «fiber art») XX – XXI вв.;

- расширена и дополнена существующая классификация объемно-пространственных текстильных форм: выявлены новые типы инвайронмента (инвайронмент в природной или городской среде), проведена классификация костюмного инвайронмента;

- объемно-пространственные текстильные формы исследованы в контексте основных направлений современного искусства;

- изучены технологические аспекты создания объемно-пространственных текстильных форм;

- обозначены основные концепции произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв.;

- выявлены и введены в научный оборот неизвестные ранее материалы по истории формирования и развития объемно-пространственного текстиля в России.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Объемно-пространственный текстиль XX – XXI вв. – это самостоятельное художественное направление, сформировавшееся в контексте развития феномена «пластического взрыва» второй половины XX в.

2. Текстиль в объектном поле предметной культуры представлен следующими типами предметного творчества: рационально утилитарным, рационально-эстетическим, целостным, стилизующим, декоративным, художественным. Все типы предметного творчества могут быть проиллюстрированы объектами плоского, объемного, пространственного текстиля, а также процессами, связанными с созданием текстиля или применением готовых изделий (текстиль во времени).

3. Предпосылками появления и развития феномена «пластического взрыва» во второй половине XX в. являются:

- изменение традиционного отношения к текстилю как к сугубо утилитарному виду деятельности, осознание его роли в контексте развития абстрактного искусства XX в;

- внимание художников к традиционным технологиям, предшествовавшим ткачеству – витью, плетению, узловязанию и др.;

- эксперименты отдельных авторов (Л. Тауни, М. Абаканович, Я. Буич, Ш. Хикс, Н. Кобаяши и др.) в области создания «текстильных барельефов», а также объектов объемно-пространственного текстиля.

4. Крупнейшие выставочные проекты второй половины XX в. – Лозаннские Биеннале, «Висящие на стене», «Умышленное перепутывание» и др. сыграли ведущую роль в изучении и классификации произведений объемно-пространственного текстиля. Во второй половине XX в. возник термин «fiber art» (искусство волокна), который заменил термин «текстильное искусство» и нашел применение в современной международной выставочной практике. В настоящее время искусство создания объемно-пространственного текстиля («fiber art») активно развивается. Среди крупнейших международных выставочных проектов 2000-х гг. можно отметить Биеннале «Из Лозанны в Пекин» (преемница знаменитых Лозаннских Биеннале); Международную Триеннале Гобелена в г. Лодзь (Польша); выставки Европейской Текстильной Сети (ETN); Биеннале Мирового Искусства Текстиля (WTA) (США).

5. Существуют различные виды классификации объемно-пространственных текстильных форм; в настоящее время выявлены новые формы инвайронмента. Различные направления современного искусства (ассамбляж, гиперреализм, поп-арт, концептуальное искусство и др.) могут быть представлены произведениями объемно-пространственного текстиля (объектами «fiber art»). При создании объемно-пространственного текстиля художники периода «пластического взрыва» помимо традиционного ткачества применяли более древние технологии: узловязание, витье, плетение, использовали нетрадиционные и «нетекстильные» материалы. Подобная практика наблюдается и в творчестве современных авторов.

6. Наиболее популярными темами произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв. являются экологическая, социально-политическая, религиозно-философская.

7. Российские художники второй половины XX в. работали в русле общемировых тенденций, создавая «текстильные барельефы», а также объемно-пространственные формы – арт-объекты и инсталляции «fiber art». К крупнейшим российским выставочным проектам конца XX – начала XXI вв. относятся симпозиум «Белые ночи» (Санкт-Петербург) и Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в ГМЗ «Царицыно» (Москва). Студентами ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица», в период с 2001 по 2021 гг. в рамках курсового и дипломного проектирования было создано много экспериментальных произведений объемно-пространственного текстиля – арт-объектов и инсталляций.

Теоретическая значимость диссертации:

- в апробации и развитии метода комплексного анализа произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв.;

- в создании понятийной базы для научной интерпретации объемно-пространственного текстиля как самостоятельного вида искусства, что может быть использовано при разработке новых методик изучения трехмерных текстильных объектов;

- в обобщении и систематизации объема знаний, касающихся феномена «пластического взрыва»: предпосылок его формирования, истории появления и развития, современного состояния; исследовании объемно-пространственного текстиля в контексте современного искусства.

Диссертация открывает перспективы дальнейшего изучения объемно-пространственных текстильных форм (искусства «fiber art») и может способствовать появлению новых научных трудов.

Практическая значимость диссертации.

Документальные и справочно-информационные материалы, представленные в диссертации, могут использоваться:

- при разработке критериев экспертной оценки и атрибуции произведений объемно-пространственного текстиля;
- в современной музейно-выставочной практике, при подготовке экспозиций, альбомов и каталогов;
- в научно-исследовательской и преподавательской работе при разработке лекционных и практических курсов;
- в практике создания объемно-пространственных текстильных объектов современными художниками.

Личный вклад автора. В диссертации отражены результаты исследований, выполненных автором в период 2001 – 2021 гг. Автору принадлежит ведущая роль в концептуализации научной проблемы, выборе цели и постановке задач, определении методов исследования, в проведении аналитических исследований, обработке, систематизации, интерпретации и научной трактовке полученных результатов. Автором диссертации подготовлены основные публикации по результатам исследования, а также созданы художественные произведения объемно-пространственного текстиля, принимавшие участие в крупнейших всероссийских и международных выставках 2000-х гг.

Рекомендации по использованию результатов исследования. Материалы, представленные в диссертационном исследовании, могут быть использованы в научной, практической, художественной и просветительской

деятельности искусствоведов, художников, дизайнеров, сотрудников музеев при формировании выставок, составлении каталогов, а также проведении экспертизы и атрибуции произведений объемно-пространственного текстиля. Проведенное в диссертации исследование предоставляет материал для расширения и углубления программ учебных дисциплин «Современные тенденции в художественном текстиле», «Текстильные инсталляции в пространстве театра», «История костюма и предметов быта», преподаваемых автором исследования на кафедре художественного текстиля ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица».

Достоверность и обоснованность результатов исследования подтверждается апробацией основных положений диссертации в научной периодической печати и на всероссийских и международных конференциях и выставках.

Апробация работы. Основные положения диссертации были представлены в виде докладов на международных научно-практических конференциях «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии» (2003 – 2023), «Месмахеровские чтения» (2004 – 2023); Всероссийских научно-практических конференциях «Образ, знак и символ сувенира» (2015 – 2022), «Метафизика белых ночей» (2014 – 2022), «Искусство и дизайн: история и практика» (2020, 2021); Международном российско-турецком симпозиуме художественного образования (2019, Стамбул, Турция); Международной конференции Европейской Текстильной Сети ETN (2019, Хаслах, Австрия); Международном форуме инноваций в традиционном китайском прикладном искусстве (2018, Сиань, Китай); Международной конференции «Идентификация» в рамках Шестой Международной Триеннале искусства текстиля и волокна «Традиции и инновации» (2018, Рига, Латвия).

Полнота изложения материалов диссертации в работах, опубликованных соискателем.

Основные результаты диссертационного исследования опубликованы в 52 научных работах (общим объемом 35, 2 п.л.), в том числе, отражены в монографии «Искусство волокна – fiber art XX-XXI вв. Вопросы формирования и

развития», учебном пособии: «Ручное ткачество. Традиции и современность» и 50 статьях, из них 15 статей опубликовано в рецензируемых научных изданиях из «Перечня» ВАК при Минобрнауки России, 3 – в журналах, входящих в международную базу цитирования Scopus.

Структура и объем диссертации отражает основные этапы формирования и развития произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв. в контексте феномена «пластического взрыва»

Работа состоит из введения, шести глав, выводов по главам и работе в целом, заключения, библиографического списка, включающего 451 наименование, двух приложений. Материал исследования изложен на 404 страницах со 174 иллюстрациями (без учета приложений). В состав диссертационного исследования входят два приложения: терминологический словарь (Приложение 1) и «Художники “fiber art” XX – XXI вв.» (Приложение 2). Терминологический словарь содержит 162 термина. В Приложении 2 представлен материал, касающийся ведущих художников «fiber art» – имена на русском и английском языках, годы жизни, страна происхождения, а также пример произведения. Материал систематизирован в таблицу, всего представлено 94 автора.

1 ТЕКСТИЛЬ В СИСТЕМЕ ПРЕДМЕТНОЙ КУЛЬТУРЫ

Ткачество – ... инстинктивная деятельность человека, направленная на использование природы и создание цивилизации».

Ли Дангуи¹².

Искусство создания текстиля – один из древнейших видов человеческой деятельности. По мнению исследователя Е. Г. Царевой «к текстильным формам относятся все создаваемые из растительных и животных волокон структуры»¹³. Таким образом, произведениями текстильного искусства следует считать не только непосредственно ткани, но и другие, созданные из волокон, объекты: циновки, корзины, плетни, некоторые типы жилищ и т. д. Эта концепция реализуется в искусстве современного текстиля. В настоящее время само понятие «текстильное искусство» расширилось, общеупотребимым стал термин «fiber art» – искусство волокна.

Многообразие текстильных форм – от плоских двухмерных тканей до трехмерных объектов и пространственных композиций позволяет говорить о разных аспектах этого вида деятельности. Рассмотрим текстиль в объектном поле предметной культуры, ориентируясь на Рис. 1.1, где по функциональной и структурной осям расположены типы предметного творчества¹⁴. По структурной оси отражено развитие текстиля на плоскости, в объеме, в пространстве и процессах. По функциональной оси выделены следующие принципиально различные типы предметного творчества:

- рационально-утилитарный, включающий объекты, которые имеют исключительно практическое назначение;

¹² From Lausanne to Beijing 2006. 4th International Fiber Art Suzhou Catalogue : [сайт] URL: <https://www.chinafiberartforum.com/copy-of-blogs>. (дата обращения: 17.11.2018).

¹³ Царева Е. Г. Текстильный бестиарий: роль нити в освоении сапиенсами умеренных и северных широт Евразии: сб. науч. тр. / Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН.; под. ред. М.А. Родионова. СПб. : Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2014. С. 13.

¹⁴ Предметные формы в системе культуры : монография ; под ред. М. А. Коськова. СПб. : ЛГУ им. А .С. Пушкина, 2016. С. 26.

- рационально-эстетический, в котором красота предметов является следствием их практического совершенства и не имеет самостоятельной ценности;
- целостный, представляющий собой переход от не искусства к искусству, где художественное начало сливается с практической основой предмета;
- стилизующий, в котором создание художественного образа достигается средствами известных художественных стилей;
- декоративный, где красота предметов выступает как самостоятельная ценность;
- художественный, где речь идет о произведениях искусства, в которых важна не только изобразительная, но и концептуальная составляющие.



Рис. 1.1 Объектное поле предметной культуры.

1.1 Плоские текстильные объекты

Исследуя многообразие форм текстиля, следует, прежде всего, рассмотреть плоские (двухмерные) объекты. Ткань образуется за счет переплетения двух систем нитей – основы и утка в процессе ткачества, в результате получается двухмерная плоскость. Создание из различных подручных материалов (камней, шкур животных, веток) огораживающих плоскостей, выполнявших роль заслона, – важный этап в истории развития ткачества. Известный теоретик искусства XIX в. Г. Земпер писал, что «к числу самых ранних первоначальных

вертикальных разгораживающих ограждений, сделанных руками человека, следует отнести плетень, ограду, состоящую из столбов и перевязанных и переплетенных сучьев... Естественно и без труда произошел переход от переплетения сучьев к плетению из лыка... Следующим этапом было изобретение ткачества»¹⁵.

Нить является первоосновой ткани. Е. Г. Царева, отмечая необходимость исследования нитей как структурных составляющих древнего текстиля, предлагала обратиться, прежде всего, к изучению «функционально адекватных им элементов, а именно: стеблям, прутьям, веревкам, канатам, шнурам, кордам и другим, изготовленным из растительных и животных волокон гладким и витым изделиям, относящимся к особому типу текстильных объектов, называемых в специальной литературе “длинными телами”»¹⁶. Исследователи археологического текстиля предполагают, что в роли первых «нитей» человек мог использовать стебли растений, сухожилия животных и другие природные элементы. «Качественным скачком» из области природы в область культуры О. Лысенко и С. Комарова считали попытку скручивания (свивания) между собой двух стеблей какого-либо растения, в результате чего образовалась нить¹⁷.

Многочисленные отпечатки нитей и тканей сохранились на так называемой «текстильной керамике» («сетчатой керамике»). Примерами подобных артефактов, время создания которых 22-26 тыс. лет назад (палеолит) являются фрагмент глиняного изделия с оттиском плетения (Дольни Вестонице, Павлов, Чехия) и фрагмент сосуда, представлявшего собой плетеный каркас, обмазанный глиной (Костенки-1, Россия). Фрагменты текстильной керамики, датированные ранее 10 тыс. лет назад, были найдены на территории Китая, Кореи, Японии. В Японии весь период неолита получил название «дземон» (веревка), когда подобные орнаменты занимали всю поверхность керамических сосудов¹⁸. В. А. Городцов отмечал широкое бытование веревочных орнаментов:

¹⁵ Земпер Г. Практическая эстетика. – М. : Искусство, 1970. – С. 259.

¹⁶ Царева Е. Г. Указ. соч. С. 5.

¹⁷ Лысенко О. В., Комарова С. В. Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы. СПб: Астур, 1992. С. 9, 14.

¹⁸ Гарковик А. В. Древний текстиль Приморья (по данным археологии). // Россия и АТР, 2006. № 3 (53). С. 49.

«Веревочный орнамент имел чрезвычайно обширное распространение, включая почти всю западную часть материка Азии и большую часть материка Европы»¹⁹.

Важнейшим древним текстильным артефактом следует считать найденный в пещере Ласко (Франция) фрагмент веревки, время создания которого 15000 лет до н.э.²⁰

Такие выражения как «нить жизни», «нить судьбы», «красная нить», «путеводная нить» демонстрируют семантическое значение, которым обладала нить в культуре разных народов. Красная нить использовалась в многочисленных традиционных ритуалах, связанных с жизненным циклом человека. Отмечается, что нить применяли в качестве оберега, перевязывая ею новорожденного младенца. Нить, изготовленную особым образом, использовали в свадебной обрядности для защиты жениха и невесты от возможных злых воздействий²¹.

Появление нити, безусловно, способствовало развитию таких технологий как витье, плетение, вязание, ткачество.

Древнейшие текстильные изделия, которые можно назвать «прототекстилем», безусловно, следует отнести к *рационально-утилитарному* типу предметного творчества, основанному на принципах простоты и функциональности. На протяжении всей истории текстиля до настоящего времени рационально-утилитарный тип предметного творчества представлен в объектах, выполняющих функцию ограждения (ширма, занавес) или предохранения (чехол). Подобные формы создаются из простых материалов, главными являются их утилитарные качества без учета каких-либо эстетических аспектов.

К периоду неолита относят появление текстильных переплетений, т.е. разнообразных способов взаимодействия нитей основы и утка, за счет которых образуется структурный рисунок ткани. Важность этого факта невозможно переоценить.

¹⁹ Городцов В. А. Русская доисторическая керамика : сб. науч. тр. / Труды одиннадцатого Археологического съезда в Киеве. Т.1. М: Типография Г. Лисснера и А. Гепеля, 1901. С. 581.

²⁰ Царева Е. Г. Указ. соч. С. 8.

²¹ Лысенко О. В., Комарова С. В. Указ. соч. С. 14.

Наиболее древние фрагменты тканей, относящиеся к периоду раннего неолита, были найдены, в пещере Чертовы Ворота (Дальний Восток), а также при раскопках Чатал Хююк (Турция). В первом случае ткани были созданы 9200 лет назад, во втором – 7-8 тыс. лет назад²².

А. Я. Брюсовым отмечалось, что в погребении Младшего Волосовского могильника был найден фрагмент льняной ткани, относящийся ко II тыс. до н.э. Анализируя многочисленные образцы «сетчатой керамики», археолог выделил различные способы переплетения нитей основы с нитями утка. В частности, использование простого полотняного переплетения, где нити пересекаются под прямым углом, а также необычный способ, когда толстая слабо крученая основа обкручивалась петлями двойного утка (Панфиловская стоянка, середина II тыс. до н.э.). «Текстильная керамика», найденная при раскопках д. Ягорбы, демонстрирует отпечатки ткани, выполненной переплетением рогожка. Черепки стоянки Бурачек – отпечатки ткани диагонального (саржевого) переплетения²³.

Развитие текстильных переплетений, формировавших структуру поверхности тканей, шло очень интенсивно. Так, найденные в 1853 г. при раскопках озерных (свайных) поселений Швейцарии текстильные фрагменты, возраст которых ок. 5000 лет, были созданы с использованием переплетения «с дополнительными узоробразующими утками типа парчового»²⁴. Исходя из этого факта, можно предположить, что уже в неолитический период технология ткачества была развита достаточно хорошо, чтобы создавать ткани, имевшие сложные структуры.

Возникновение новых видов текстильных переплетений способствовало появлению *рационально-эстетического* типа объектов, в котором стало важно не только создать функционально значимую вещь, но и продемонстрировать высокое качество ее исполнения. Изучая рационально-эстетический тип плоского

²² Гарковик А. В. Указ. соч. С. 51, Царева Е. Г. Указ. соч. С. 21.

²³ Брюсов А. И. Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской области. / Материалы и исследования по археологии СССР № 20; под ред. М. Е. Фосс. М, Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1951. С. 25-26

²⁴ Царева Е. Г. Текстильный бестиарий IV: читая тканые летописи. / Бестиарий IV. Земля и небо в традиционном универсуме; под. ред. М.А. Родионова. СПб. : Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2017. С. 7.

текстиля, исследователи имеют дело с технологическим орнаментом, т.е. текстильным узором, который образуется именно за счет способа переплетения нитей основы и утка в процессе ткачества. Примером технологического орнамента могут служить плетеные циновки, которые в 1902 г. в районе реки Амазонки обнаружил немецкий этнограф Макс Шмидт. Орнаменты циновок, имевшие анималистические названия, были созданы за счет технологии самого процесса ткачества. Антрополог Г. Велтфиш считала, что в данном случае имеет место так называемая «вторичная ассоциация», когда первичным был дизайн текстильного переплетения без идеи изображения какого-либо животного орнамента. Таким образом, орнамент, имевший «анималистическое» название, не представлял собой изображение сильно стилизованного в процессе многократных повторений первичного образа животного, а изначально являлся технологическим²⁵.

Исследователями отмечалось, что существуют аналогии в орнаментике, текстильных изделий и других объектов прикладного искусства (керамика, корзиноплетение и т.д.). В частности, антрополог Дж. Велтфиш писала, что ткачество, а также плетение циновок, способны дать множество вариантов текстильных переплетений, и влияние этих структур можно видеть в произведениях, выполненных из других материалов – глиняной посуде, деревянных изделиях²⁶. В этой связи интересными представляются образцы керамики, исследованные Е. А. Мироновой в статье «Выявленные тождественные элементы орнаментации на керамике археологических культур: Триполье/Кукутени – Яншао – Бан-Чанг – Анасази/Могольон». Анализируя керамические узоры, автор приходит к выводу об их сходстве, несмотря на территориальную удаленность²⁷. Важно отметить, что рисунок, изображенный на керамических изделиях, напоминал плетеные и тканые узоры (Рис. 1.2).

²⁵ Weltfish G. The origin of art. Indianapolis New York : The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1953. P. 28-29.

²⁶ Ibid. P. 32

²⁷ Миронова Е. А. Выявленные тождественные элементы орнаментации на керамике археологических культур: Триполье/Кукутени-Яншао-Бан-Чанг-Анасази/Могольон. : сб. науч. тр. / Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества. Благовещенск-Хэйхэ-Харбин, 18-23 мая 2015 г. Материалы V международной научно-практической конференции ; под. Ред. Д. В. Буярова, Д. В. Кузнецова, Н. В. Киреевой. Благовещенск : Благовещенский государственный педагогический университет, 2015. С. 62, 64.

Подобный орнамент описывала Дж. Велфиш, говоря о традиционном прикладном искусстве американских индейцев²⁸. Схожесть орнаментальных мотивов плетеных изделий у индейцев Северной и Южной Америки, а также жителей Тихоокеанского бассейна выявил А. П. Окладников²⁹.



Рис. 1.2 Орнамент «таусень» в керамических и текстильных изделиях.

Помимо влияния технологии плетения и ткачества на орнаменты керамических изделий, исследователями отмечалась ее роль в архитектуре. Так, Дж. Велфиш писала, что известный теоретик искусства XIX в. Г. Земпер, будучи архитектором, изучая постройки Египта, Греции, Ассиро-Вавилонии, обратил внимание на рисунок каменной кладки дворцов и храмов и пришел к выводу, что первоисточником этого орнамента являлся структурный рисунок ткани или циновки, которые в древности использовали в качестве стен. Впоследствии, когда плетеные стены были заменены каменными, люди воспроизвели знакомый структурный рисунок в камне³⁰. То есть в архитектуре сработал тот же принцип воспроизведения орнамента, что и в керамике. На основании рассмотренных примеров можно говорить о широком распространении орнаментов, напоминающих текстильные переплетения, по всему миру.

²⁸ Weltfish G. Op. cit. P. 50-52.

²⁹ Окладников А. П. Далекое прошлое Приморья. Очерки по древней и средневековой истории Приморского края. Владивосток : Приморское книжное издательство. 1959. С. 174.

³⁰ Weltfish G. Op. cit. P. 26

В результате дальнейшей эволюции человечества сформировался новый тип предметного творчества – *целостный*, представляющий собой переход от неискусства к искусству. Примером плоского текстильного объекта целостного типа может считаться орнаментированный пояс. Сохранившееся до настоящего времени выражение «распоясанный», характеризующее человека, нарушившего принятые нормы поведения, подчеркивает значение пояса в традиционной культуре многих народов.

В России в конце XIX в. пояс использовался в свадебной обрядности и ритуалах, связанных с деторождением. На свадьбе жених, развязывая пояс невесты, символически переводил ее в новый детородный период жизни³¹. В Японии влюбленные, преподнося друг другу сделанные своими руками пояса, верили, что таким образом связывают свои души.

До настоящего времени сохранились традиционные способы изготовления орнаментированных поясов, например, плетение «на дощечках», «на ниту», «на бердечке». Многие исследователи считали, что знаки, изображенные на плетеных поясах, несут «закодированную информацию», которую можно расшифровать. Древнейшими орнаментальными символами, ставшими традиционными узорами поясов, были ромб, квадрат, свастика, которые С. В. Иванов предлагал «рассматривать ... как тот древний орнаментальный фонд, на основе которого развился позднейший орнамент, известный по памятникам средневековья и по современным этнографическим материалам»³². А. К. Амброз, изучая традиционные текстильные орнаменты, отмечал, что узоры в виде «ромбов с крючками» применялись в изделиях, связанных со свадебной обрядностью. Одиночный символ исследователь называл символом плодородия, ряд подобных элементов – «древом жизни»³³.

³¹ Лысенко О. В., Комарова С. В. Указ. соч. С. 18.

³² Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). М.-Л. : Изд-во. АН СССР, 1963. С. 448.

³³ Амброз А. К. Раннеземледельческий культовый символ («Ромб с крючками») // Советская археология. 1965. №3. С. 20.

Распространено мнение, что «ромбы и решетчатые квадраты представляют собой изображения небесных светил, в частности солнца»³⁴. Технологические особенности ткачества – переплетение нитей основы и утка под прямым углом – способствовали искажению первоначальной округлой формы орнаментов, однако, по мнению С. В. Иванова, «в народном сознании эти фигуры ассоциируются чаще всего с кругом»³⁵.

Свастика – древний орнаментальный символ, семантическое значение которого связано с огнем и солнцем. Исследователь текстильных орнаментов Е. Н. Клетнова высказала предположение, что свастика «произошла от двух на крест сложенных кусков дерева, при помощи трения которых добывался священный огонь»³⁶.

Следующий тип предметного творчества – *стилизирующий*. Текстиль, относящийся к стилизирующему типу, ориентирован на предпочтения потребителей, диктуемые модой. В изделиях стилизирующего типа первоначальное значение орнаментальных символов было утрачено, наблюдались попытки подражания разным стилям. Примером текстиля стилизирующего типа является сувенирная продукция и разнообразные фольклорные изделия.

В XX в. традиционные приемы ткачества легли в основу текстильных художественных промыслов. На территории бывшего СССР текстильные фабрики – Череповецкая, Сапожковская, Шахунская и др. занимались производством тканых сувениров³⁷. Хотелось бы особо отметить череповецкую фабрику «Красный ткач», где была создана текстильная лаборатория Научно-исследовательского института художественной промышленности. В лаборатории разрабатывались новые виды текстильных переплетений, представлявших собой более легкую с точки зрения технического исполнения имитацию традиционных приемов ручного ткачества. Например, в 1958-1959-х гг. старинная техника

³⁴ Клетнова Е. Н. Символика народных украс Смоленского края // Труды Смоленских Гос. Музеев. Вып. I. Смоленск : Изд-во Государственных музеев и ГУБОНО, 1924. С. 116-117.

³⁵ Иванов С. В. Указ. соч. С. 441-442.

³⁶ Клетнова Е. Н. Указ. соч. С. 120.

³⁷ Каплан Н. И., Попова О. С., Яковлева Е. Г. Художественные промыслы и ремесла / Советское декоративное искусство. 1945-1975. Очерки ; под ред. М. А. Некрасовой. М. : Искусство, 1989. С. 160.

двухуточного ткачества, бывшая для производства слишком трудоемкой и потому невыгодной, была заменена на более простую двухосновную, применение которой позволяло достигать аналогичного визуального эффекта – плотных настилов утка, расположенных вертикальными столбиками³⁸.

Исследователями отмечалась яркая расцветка тканей череповецкой фабрики, контрастное сочетание красного, оранжевого, фиолетового, изумрудно-зеленого цветов, а также широкий ассортимент сувенирной продукции фабрики – от традиционных скатертей и столешников до занавесочных и костюмно-плательных тканей, а также сумок, содержащих элементы традиционных орнаментов³⁹.

На территории Белоруссии в советский период создавали сувениры по мотивам традиционных слуцких поясов. Слуцкая мануфактура, получившая известность уже во второй половине XVIII в., прославилась своими разноцветными поясами, декорированными пышным барочным орнаментом с изображением разнообразных растительных узоров. Пояса выполнялись из шелковых нитей с применением золотных. Коллекции слуцких поясов хранятся во многих музеях мира⁴⁰. В настоящее время производство сувенирной продукции на основе слуцких поясов продолжается. Орнаменты слуцких поясов, ставших одним из символов современной Беларуси, воспроизводятся не только в традиционном варианте, но и в виде закладок для книг, ковров, пледов и другой сувенирной продукции⁴¹.

Предприятия, занимавшиеся выпуском тканых сувениров, в советский период существовали в Украине – Кролевецкая фабрика художественного

³⁸ Королёва Н. С., Кожевникова Л. А. Современное узорное ткачество. М. : Легкая индустрия, 1970. С. 23-25.

³⁹ Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. М. : Высшая школа, 1990. С. 247-248.

⁴⁰ Рафаенко В. Я. Народные художественные промыслы. М. : Знание, 1988. С. 25.

⁴¹ Казарновская Г. В., Абрамович Н. А. Сувенирная продукция по мотивам слуцких поясов : сб. науч. тр. / Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (инновации-2016) ; под. ред. Е. В. Ванкевич. Витебск : Витебский государственный технологический университет, 2016. С. 514-516.; Казарновская Г. В., Скоборова В. А. Коллекция восьминитных жаккардовых ковров по мотивам слуцких поясов : сб. науч. тр. / 50-я международная научно-техническая конференция преподавателей и студентов, посвященная году науки. Витебск : Витебский государственный технологический университет, 2017. С. 62-64.

ткачества, «Перемога» (Киевская область); Прибалтике: «Уку» (Эстония), «Гульпе», «Миния» (Литва), «Дайльраде» (Латвия)⁴².

С целью привлечения внимания к традиционным тканым орнаментам в СССР в 1958 г. был организован Всесоюзный конкурс одежды, одной из целей которого стало «создание современных образцов с мотивами народного костюма»⁴³. Тканые орнаменты начали применять в качестве декоративных элементов – поясов, манжет, воротников, различных вставок. Можно отметить работу И. Чижонковой «По мотивам народной белорусской одежды» (1977 г.), где частью современного костюма стали традиционные орнаментальные элементы. Несмотря на это костюм нельзя назвать фольклорным – это авторская интерпретация традиций в современной одежде. Рукава женского платья, созданного Е. Ивановой (1980 г.), украшены ромбическим орнаментом. В костюме «Ткацкие мотивы», созданном Н. Николаенко (1986 г.), были включены орнаментальные вставки и пояс с кистями.

Традиционные текстильные орнаменты находят применение и в современном костюме, например, в 2009 г. Е. В. Липатовой были созданы юбка и жакет с ткаными вставками (рис. 1.3). Орнаменты, использованные художницей, традиционны, но нетрадиционная колористическая гамма – сочетание охры, сиреневого и зеленого цветов делало костюм современным. Творческая интерпретация текстильных традиций в современном костюме, на наш взгляд, является важной частью национальной самоидентификации каждого народа.



*Рис. 1.3
Е. В. Липатова. Юбка и жакет с ткаными вставками, 2009 г.*

⁴² Бардина Р. Указ. соч. С. 251-253.

⁴³ Стриженова Т. К. Костюм. / Советское декоративное искусство. 1945-1975. Очерки ; под ред. М. А. Некрасовой. М. : Искусство, 1989. С. 59.

В настоящее время текстильные сувениры – пояса, салфетки, полотенца, повторяющие или имитирующие традиционные орнаменты, создаются членами этнографических клубов, а также центров сохранения и развития ремесел. «В Санкт-Петербурге при Российском Этнографическом музее работает Этно-клуб “Параскева”, в Петрозаводске – Центр развития традиционных ремесел и т.д. Здесь создаются ткани и пояса с традиционными орнаментами. В XX в. обрядовая функция узоров была утрачена, и орнамент стал носителем фольклорного стиля»⁴⁴. В 2009 и 2011 гг. в Петрозаводске были организованы Всероссийские фестивали ручного ткачества. В 2013 г. подобный фестиваль проходил в Ижевске. В рамках фестивалей были представлены работы современных мастеров, выполненные в традиционных техниках плетения и ткачества, большинство произведений включали стилизованные традиционные орнаменты.

Декоративный тип предметного творчества в области плоского текстиля демонстрирует усиление роли изобразительного начала в текстильных объектах, смещение смысловых акцентов в сторону красоты изделий. Примером плоского текстиля декоративного типа могут служить знаменитые коптские ткани, представляющие собой тканые «панно», небольшого размера. На созданных египетскими христианами (коптами) в III-VIII вв. тканях изображались птицы, животные, мифологические и религиозные сюжеты и т.д. Тканые вставки могли нашиваться на одежду или применяться в интерьере в виде завес. Фрагмент церковной завесы с изображением святого, стилистически связанной с монументальной росписью стен капеллы монастыря в Бауите, хранится в коллекции Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве⁴⁵.

Ковры также можно отнести к декоративному типу предметного творчества. История создания ковров насчитывает тысячи лет. Древнейший сохранившийся до настоящего времени ковер, возраст которого около 2500 лет, был найден

⁴⁴ Цветкова Н. Н. Текстиль в пространстве предметной культуры. / Предметные формы в системе культуры: монография ; под ред. М. А. Коськова. СПб. : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2016. С. 42.

⁴⁵ Коптские ткани. Собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Москва : альбом ; сост., вступ. статья и каталог Р. Шуриновой. Л. : Аврора, 1967. С. 17.

археологической экспедицией под руководством С. Руденко в 1949 г. во время раскопок Пятого Пазырыкского кургана. Советский историк и археолог М. Грязнов в описании ковра отмечал: «Шерстяной ворсовой ковер из кургана Пазырык 5 иранского или, что весьма вероятно, среднеазиатского происхождения. Его художественное оформление выдержано в духе иранского декоративного искусства ахеменидского времени»⁴⁶.

Персидские ковры пользовались огромной популярностью в странах Европы, начиная с эпохи средневековья. Изображения персидских ковров можно видеть в картинах Г. Гольбейна Младшего («Послы»), Л. Лотто. («Мадонна на троне со Св. Екатериной, Св. Августином, Св. Себастьяном и Св. Антонием Аббатом») и др.

Интересным примером творческой интерпретации традиционных текстильных техник в изделиях декоративного искусства являются сюжетные панно «Утро Родины», «Юбилейное», а также занавес «Салют Победы». Эти работы были созданы художниками Н. В. и В. П. Назаренко, работавшими на череповецкой фабрике «Красный ткач» в 1960-х гг. В текстиле отражены реалии жизни человека XX в.: строительство новых домов, идущий поезд, и т.д. «Появление подобных тематических тканых панно ... обозначило новый – советский – этап в развитии искусства ручного ткачества. Эти работы предназначались для общественных интерьеров, выполняя не только декоративную, но и политическую функцию – в соответствии с канонами социалистического реализма»⁴⁷. Тканые панно, выполненные на фабрике «Красный ткач», также следует отнести к декоративному типу текстильных изделий.

В *художественном* типе предметного творчества главным параметром оценки текстильного произведения становится его эстетическая и концептуальная составляющие. Ярким примером плоских текстильных объектов художественного типа являются шпалеры (гобелены). Шпалеру называли «тканой фреской»,

⁴⁶ Грязнов М. П. Древнее искусство Алтая. L'art ancien de l'Altaï. Л.: Государственный Эрмитаж. 1958. [Электронный ресурс]. URL: <http://kronk.spb.ru/library/gryaznov-mp-1958-1.htm> (дата обращения: 27.03.2019).

⁴⁷ Цветкова Н.Н. Указ. соч. С. 44.

«тканой живописью». Название представляется символичным – появившись в Северной Европе, где в силу климатических условий невозможно было расписывать стены храмов, шпалера должна была выполнять ту же функцию, что фрески – в наглядной форме представлять неграмотным людям библейские сюжеты. Неудивительно, что основными сюжетами «тканых фресок» стали сцены Священного Писания.

Помимо храмовых интерьеров, шпалеры применялись также в жилых помещениях в качестве завес, разгораживающих пространство и закрывающих дверные проемы, для декорирования трибун зрителей во время рыцарских турниров, балконов в праздничные дни или украшения шатров во времена военных походов⁴⁸.

Искусство шпалерного ткачества подарило человечеству блестящие образцы этого вида прикладного искусства. Работы мастерских Парижа и Арраса, знаменитые шпалеры-мильфлеры, работы брюссельских ткачей, Королевской гобеленовой мануфактуры, вердюры, созданные в Бове и Обюссоне – все эти прекрасные образцы ручного ткачества в настоящее время находятся в коллекциях крупнейших музеев мира.

Шпалерные мануфактуры были созданы в Англии, Испании, России. В начале XVIII в. Петром I была основана Петербургская шпалерная мануфактура.

Исследователями шпалерного ткачества отмечалось постепенное сближение этого вида прикладного искусства с живописью, чему «способствовало то обстоятельство, что на фламандских и французских мануфактурах в практике создания картонов активно участвовали крупнейшие живописцы: Питер Пауль Рубенс, Шарль Лебрен, Жан Батист Удри, Франсуа Буше»⁴⁹. В Мадриде королевская шпалерная мануфактура работала по картонам, эскизы для которых были созданы Франсиско Гойя. Работы западноевропейских и русских художников воспроизводили ткачи Петербургской мануфактуры. Точное

⁴⁸ Тканое великолепие. Шпалеры XVI-XVII веков из коллекции Государственного Эрмитажа и Инны Баженовой : каталог выставки ; авт. статей Т. Лехович, Н. Иванов под. ред. Е. Барановой. СПб. : Государственный Эрмитаж, 2019. С. 10-11.

⁴⁹ Уваров В. Д. Авторская таписсерия: монография. М.: ГОУВПО «МГТУ им. А. Н. Косыгина», 2010. С. 26.

копирование живописных полотен привело, в конце концов, к утрате декоративного своеобразия, свойственного шпалере как самостоятельному виду декоративного искусства. Кроме того, растущее промышленное производство в XIX в. также не способствовало развитию шпалеры, и этот период нередко называют периодом упадка шпалерного ткачества.

Начало возрождения искусства ткачества связывают с именем У. Морриса, который в 1861-1862 гг. организовал мастерские, где по его эскизам создавались шпалеры. На Всемирной выставке в Париже в 1900 г. его серия работ, посвященная Святому Граалю, была удостоена Гран-при⁵⁰.

В. И. Савицкая отмечала, что Моррис «...в совершенстве владел... техникой ткачества...»⁵¹. На наш взгляд, важным также является отношение У. Морриса к самому процессу создания шпалеры. Он подчеркивал: «...на мало-мальски стоящей художественной отделке должна быть запечатлена индивидуальность ремесленника, а не только



Рис.1.4
Хуан Миро и Хосе Ройо. «Гобелен Фонда», 1979 г.

искусство художника, создавшего эскиз, но непосредственно не участвовавшего в его выполнении»⁵². В этом тезисе У. Морриса можно видеть возврат к средневековым шпалерным традициям, когда ткач был более свободен в процессе исполнения работы, и от него не требовалось буквального повторения живописного произведения. Во второй половине XX в. идея Морриса будет реализована художниками пластического взрыва, которые начнут выполнять свои

⁵⁰ Уваров В. Д. Искусство таписсерии. // Культурология. 2001. №2 (18) С. 121.

⁵¹ Савицкая В.И. Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. С. 22.

⁵² Моррис У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. ; перевод, коммент. Р. Усмановой. М. : Искусство, 1973. С. 269

работы полностью самостоятельно, не прибегая к услугам профессиональных ткачей.

В 1930-х гг. традиции шпалерного ткачества были возрождены французским художником Ж. Люрса, который разработал его основные принципы, а также занимался популяризацией этого вида искусства. Возрожденное Ж. Люрса шпалерное ткачество, несомненно, базировалось на традициях создания средневековых «тканых фресок», а также более ранних коптских тканей. Талант и творческий энтузиазм Ж. Люрса способствовал расцвету шпалерного ткачества, так называемой «первой весне шпалеры» XX в. Этот период отмечался повсеместным интересом к ткачеству, такие художники как Р. Дюфи, А. Матисс, Ф. Леже и др. работали над созданием эскизов будущих шпалер. Следует, однако, отметить, что принцип работы над шпалерой остался традиционным – существовал художник, создававший картон, и ткач-исполнитель, задачей которого было точное повторение этого картона.

Искусство шпалерного ткачества развивалось на протяжении XX в. Прекрасные монументальные произведения были созданы Жаном Люрса: «Свобода», «Рождение Ланскнехта», «Песнь мира» и др. По эскизу архитектора Ле Корбюзье была выткана работа «Юнеско», ставшая частью интерьера этой организации. Знаменитые декупажи Матисса нашли свое выражение в диптихе «Полинезия». Хочется отметить интересный пример творческого сотрудничества Хуана Миро и Хосе Ройо, результатом которого стало создание серии монументальных гобеленов, выполненных в технике гладкого и фактурного ткачества (Рис. 1.4).

Работы, созданные в технике шпалерного ткачества, демонстрировались на знаменитых Лозаннских Биеннале, одним из организаторов которых стал Жан Люрса.

Традиционные гладкие гобелены (шпалеры) экспонируются на современных международных и российских текстильных выставках. В настоящее время одним из крупнейших международных проектов текстиля является Биеннале «Из Лозанны в Пекин», ставшая преемницей Лозаннских выставок. В 2016 г. здесь

было представлено много работ, выполненных в технике шпалерного ткачества. Можно отметить произведение «Торнадо в поле II» Доротеи Ван Де Винкель (Бельгия), где живые линии, передающие неровность карандашного рисунка сочетаются с плоскостными декоративными цветовыми пятнами. В гобелене «Голубые рефлекссы» Франсез Кров (Ирландия) имитировалась игра света на воде. Этот гобелен фрагментарен, он представляет собой как бы «часть природы», случайный кадр, выхваченный из целого. Интересное сочетание гладкого и фактурного ткачества можно видеть в триптихе «Между небом и землей» Феликса Якубаускаса (Литва). Различные текстильные приемы сочетались в тканых панно «Листья осенью» Ниу Веньюан (Китай), «Ландшафт земли-2016» Лиу Куанхуа (Китай), «Форма воды» Шиномийя Казуми (Япония).

В России в 2011, 2014, 2018 и 2021 гг. в залах Музея-заповедника «Царицыно» в Москве были организованы Триеннале современного гобелена, целью которых стало привлечение внимания к этому виду прикладного искусства, а также создание площадки для возможности обмена творческими идеями между современными художниками-текстильщиками.

Изучение многообразия плоских текстильных объектов позволяет сделать следующие выводы:

- к плоским текстильным формам следует относить ткани, пояса, циновки, ковры, шпалеры и т.д. – двухмерные объекты, получаемые путем взаимного переплетения нитей основы и утка;

- древность плоского текстиля подтверждена археологическими находками – многочисленными образцами «текстильной керамики»;

- объекты плоского текстиля продолжают активно применяться в различных сферах деятельности человека до настоящего времени;

- объекты плоского текстиля представлены во всех типах предметной культуры от рационально-утилитарного до художественного.

1.2 Объемные текстильные формы

Простейшим объемным текстильным объектом, на наш взгляд, может считаться узел. Существует предположение, что узлы начали использоваться человеком со времен нижнего палеолита⁵³. В силу хрупкости материалов, из которых они изготавливались, до настоящего времени сохранилось крайне мало материальных артефактов, однако, существуют косвенные доказательства использования узлов.

Среди археологических находок, относящихся к Граветтской культуре (28000 – 21000 гг. до н.э.) и к Мадленской культуре (15000 – 8000 гг. до н.э.), есть перфорированные камни и раковины моллюсков, которые могут служить косвенным свидетельством применявшейся в то время технологии связывания объектов⁵⁴.

На территории Гренландии были открыты древние поселения, где обнаружили узлы различных форм, расположенные на нитях из необычного материала – китового уса. Возраст данных текстильных объектов – 4500 лет⁵⁵. Узлы, завязанные на веревках, обмотанных вокруг шей двух подростков, скелеты которых были найдены на территории Зеландии, относятся к 3500 г. до н.э.⁵⁶

Занимаясь изучением феномена применения узла в исторической перспективе, исследователь С. С. Тихонов предложил выделить следующие этапы его формирования:

- палеолит, где узлы использовались в практике охоты; могли применяться «узлы для устройства ловушек (скользящая петля и узел для привязывания веревки к опоре)... имелись узлы для закрепления фигурок типа палеолитических венер на шнурке и узлы для связывания концов шнурка»;

⁵³ Warner C. Bednarik R. G. Pleistocene knotting / History and Science of Knot. ; editors Turner J. C., Van de Griend P. Singapore: World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1996. P. 4.

⁵⁴ Barber E. J. W. Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean. Princeton: Princeton University Press, 1991. P. 39.

⁵⁵ Van de Griend P. Inuit knots. / History and Science of Knot... Singapore, 1996. P. 117-118.

⁵⁶ Van der Kleij G. On knots and swamps. Knots in European Prehistory. / History and Science of Knot... Singapore, 1996. P. 36.

- мезолит, где узлы применялись как в процессе охоты, так и в практике рыболовства; здесь можно отметить узлы для вязания сетей, закрепления тетивы лука, узлы для фиксации элементов одежды и обуви;

- неолит, когда возникли новые технологии вязания узлов – «к применяемым ранее узлам могли добавиться узлы для привязывания и спутывания животных, узлы для обвязывания снопов, узлы, используемые в упряжи», а также морские узлы⁵⁷.

Именно функциональные свойства определили появление охотничьих, рыбацких, морских узлов, которые, несомненно, следует относить к *рационально-утилитарному* типу предметной культуры.

Примером объемного текстиля рационально-утилитарного типа также являются разнообразные виды узелкового плетения, распространенные у народов Китая, Мексики, Эквадора, Новой Гвинеи. Исследователями отмечается, что в Китае веревки с узлами могли использоваться фиксирования различных событий. Об этом свидетельствует запись в философских текстах Древнего Китая «Чжоу И», датируемая ок. 700 г. до н.э.: «великие события были записаны большими узлами, в то время как меньшие узлы означали события меньшей важности»⁵⁸.



Своеобразным видом письменности считается узелковое плетение кипу (Рис. 1.5). Один из самых крупных образцов кипу, состоящий из 21 нити, был обнаружен

Рис. 1.5
Узелковое плетение кипу
(фрагмент).

археологами в 1956 г. недалеко от столицы Перу Лимы. В настоящее время сохранилось около 600 кипу, относящихся к доиспанскому периоду жизни инков, старейшие из которых датированы IX в. Однако в 1994 г. в пирамиде в древнем

⁵⁷ Тихонов С. С. Хронологическая последовательность формирования групп узлов на веревках, шнурах, ремешках. / Интеграция археологических и этнографических исследований : сб. науч. тр. ; под ред. Н. А. Томилова. Омск: Изд. дом «Наука», 2015. С. 197.

⁵⁸ Chen Lidia N. S. The art of Chinese knotwork: a short history. / History and Science of Knot... Singapore, 1996. P. 90. Cit.: Han, K'ang-po, 'Chou-i Hsi-tz'u-hsia Ti-pa, in Shih-sanching Chu-shu 1: Chou-i. Taipei: I-wen, 1955. P. 168.

городе Карале, расположенном севернее Лимы, среди прочих текстильных артефактов – корзин и фрагментов плетения, было обнаружено кипу, предположительно, созданное 4500 лет назад. По технике исполнения этот экземпляр напоминал кипу инков, но в более древнем образце подвесные нити были накручены на деревянные палочки⁵⁹.

У исследователей нет единого мнения по поводу значения узлов кипу. В книге «История государства инков» было высказано предположение, что кипу представляли собой приспособления для ведения счета: «...узелками, завязанными на нитях различных цветов, они вели счет всему тому, что имелось в королевстве инков Они суммировали, вычитали и умножали теми узелками... они с легкостью вели [счет], потому что счет каждого из тех предметов ... находился в самостоятельных нитях и связках [нитей], словно в отдельных тетрадах»⁶⁰. Американский историк Лесли Лиланд Локк считал кипу видом письменности⁶¹. Антрополог Г. Уртон предположил, что кипу являются своеобразным бинарным кодом, где значение играет правое или левое направление узлов. Исследователь К. Дж. Брезин заметил совпадение порядка цветов нитей на разных кипу. Археолог Уильям Конклин отмечал исключительную роль кипу в культуре древних Анд, говоря, что искусство создания текстильных изделий на данной территории было первоначально концептуальным и лишь позже стало функциональным, т.е. начало использоваться для изготовления одежды⁶². Не вдаваясь в изучение целей создания кипу, в рамках настоящего исследования отметим важную роль узла как самостоятельного носителя информации.

Есть предположение, что узелковая письменность существовала и у славян – на нитях завязывались узлы определенного вида, затем нити сматывались в клубки. Отмечается, что память о подобной форме записи информации

⁵⁹ Mann C. C. Unraveling Khipu's Secrets. // News Focus. 12 August 2005. Vol 309. Science. P. 1008-1009. URL: <https://www.webcitation.org/611ukdheC?url=http://www.charlesmann.org/articles/Science-khipu-decipher-08-05.pdf> (дата обращения: 03.04.2019).

⁶⁰ Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства Инков ; под ред. Ю. В. Кнорозова, перевод со староиспанского В. А. Кузьмищевой. Л. : Наука, 1974. С. 55

⁶¹ Locke L. L. The ancient quipu, or Peruvian knot record. New York : The American Museum of Natural History, 1923.

⁶² Mann C. C. Op. cit.

сохранилась в современном языке и отражена во фразах «узелок на память» и «хитросплетение сюжета». Практика завязывания «узелка на память» существует в разных странах мира до настоящего времени.

Символика узла подразумевает нечто «связанное», поэтому узлы могли применяться в магической практике разных народов. Исследователями отмечалось, что процесс завязывания и развязывания нитей или поясов был символически связан с обозначением сакральных пространственных границ, где «узел...контролирует вход и выход в противоположные миры»⁶³. Кроме того, «навязывание на себя узлов с целью защиты и охраны было на Руси явлением постоянным...символика узла использовалась в заговорах и заклятиях на врагов...»⁶⁴.

Рационально-эстетический тип объемных текстильных форм представлен изделиями, выполненными с применением технологического орнамента. Это могут быть корзины, сумки, головные уборы и прочие объекты, для создания которых использовались такие техники как вязание, плетение, спрэнг и т.д. Техника спрэнг, известная «в восточно-славянском мире ... под названием «плетение на стене»⁶⁵, применялась в культуре многих народов. Выделяется спрэнг, выполненный на плоской основе (деревянной раме), а также кольцевой⁶⁶.

О древности спрэнга свидетельствуют артефакты, полученные в результате археологических раскопок в Дании, Германии, Перу, а также в 1880-х гг. в коптских захоронениях Египта. На севере Германии была найдена «текстильная керамика» с отпечатками ткани, выполненной, предположительно, в технике спрэнг. Керамические фрагменты датированы 3000 г. до н.э.⁶⁷. Датский артефакт, найденный в 1871 г. – шапочка (сетка для волос) относится к раннему бронзовому

⁶³ Лысенко О. В., Комарова С. В. Указ. соч. С. 15.

⁶⁴ Савенкова М. М. Узелковое плетение в магической практике славян. // Известия ВГПУ. 2014 №1(262). С. 229.

⁶⁵ Исаева Т. И. Техника плетения «sprang» – границы возможного. // VI Конгресс этнографов и антропологов России. Санкт-Петербург 2005 : тез. докл. СПб. : Маэ РАН, 2005.. С. 155.

⁶⁶ Техника спрэнга. Плетение на натянутых нитях : [сайт] URL: <http://nat-abushenko.narod.ru/page7.html> (дата обращения: 11.05.2019).

⁶⁷ Исаева Т. И. Технология плетения «sprang» и проблемы ее идентификации. // Дизайн. Материалы. Технология. 2007. №2. С. 70.

веку⁶⁸ (1700-500 гг. до н.э.). Изображения женщин, занимающихся созданием ткани в технике спрэнг на плоской основе, встречаются в росписях греческих ваз V в. до н.э.⁶⁹ Коптские текстильные изделия – головные уборы – датированы 400-700 гг.⁷⁰ Текстильные артефакты, выполненные в технике спрэнг, найденные в Перу, относятся к 500 г. до н. э. – 500 г. н. э.⁷¹

Интересными текстильными изделиями, предположительно выполненными в технике спрэнг на плоской основе (на деревянной рамке), являются волосники Софьи Палеолог, Елены Глинской, Марии Темрюковны, Марфы Собакиной и Марии Долгорукой, найденные при раскопках захоронений Вознесенского монастыря⁷². Т. И. Исаевой упоминались хранящиеся в коллекции Российского Этнографического музея белорусские «чапцы», созданные в технике ажурного спрэнга. По мнению исследователя, технология их изготовления аналогична той, в которой создавались волосники из Вознесенского монастыря, т.е. они были сплетены на раме⁷³. При описании волосников, происходящих из захоронений Зачатьевского монастыря, отмечался «ажурный верх волосника, выполненный золотными нитями в технике плетения на рамке (sprangtechnik)»⁷⁴.

В технике кольцевого спрэнга выполнялись пояса. Фрагмент подобного изделия был обнаружен в Аризоне, США. Он датирован временем около 1400 г. до н. э. Для изготовления кольцевого спрэнга применялась рама иной конструкции, позволяющая увеличить длину нитей основы. Он также мог выполняться с использованием подвешенных шестов⁷⁵.

⁶⁸ Hald M. Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials. A Comparative Study of Costume and Iron Age Textiles. (Publication of the National Museum Archaeological-historical series). Aarhus : Aarhus University Press. 1980. P. 245.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Техника спрэнга. Плетение на натянутых нитях : [сайт] URL: <http://nat-abushenko.narod.ru/page7.html> (дата обращения: 11.05.2019).

⁷¹ Исаева Т. И. Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне текстиля : монография. СПб. : ФГБОУ «Санкт-Петербургский государственный университет технологии и дизайна», 2012. С. 24.

⁷² Панова Д. Т., Сеницына Н. П. Волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском кремле // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1986. Л. : Наука, 1987. С. 338-342.

⁷³ Исаева Т. И. Указ. соч. С. 24.

⁷⁴ Елкина И. И. Волосники из погребений Зачатьевского монастыря в Москве. // Российская археология, 2008, №2. С. 145.

⁷⁵ Техника спрэнга. Плетение на натянутых нитях : [сайт] URL: <http://nat-abushenko.narod.ru/page7.html> (дата обращения: 11.05.2019).

Спрэнг (плетение на стене) упоминалось советским исследователем Н. И. Лебедевой. Отмечалось, что эта техника была распространена на территории Беларуси, Украины и в западных областях России⁷⁶. Особенностью тканей, выполненных в технике спрэнг, является их эластичность. Несмотря на то, что данный вид плетения применялся для создания плоской материи, однако, как показывают исторические примеры, спрэнг часто использовался при создании объектов трехмерного текстиля – головных уборов.

Текстильные изделия, выполненные в техниках «дерганье», «плетение на колодочке» или «на бутылке» также следует отнести к объектам рационально-эстетического типа. Результатом применения этих способов плетения являлось создание объемного шнура с несложным технологическим орнаментом – «елочка», «рыбий хвост» и т.п. Рисунок здесь создавался исключительно за счет переплетения разноцветных нитей.

Помимо разнообразных узлов, древнейшими объемными текстильными формами следует считать корзины, которые относятся к *рационально-эстетическому* типу предметного творчества. При их изготовлении, также как при создании плоских текстильных объектов (циновок), использовались растительные элементы⁷⁷. Предполагается, что технология создания циновок и корзин сформировались 40-60 тыс. лет назад. Е. Г. Царева отмечала, что «именно на стыке формирования у сапиенсов навыков нитеобразования и циновко- и корзиноплетения были изобретены многие техники, которые мы сегодня относим к текстильным, ... применяемые, ... при изготовлении как тканей, так и корзинок и циновок»⁷⁸. Циновки, как отмечалось выше, относятся к плоскому текстилю, а корзины – это, без сомнения, объемные объекты, следовательно, можно говорить об одновременном параллельном историческом развитии двухмерных и трехмерных текстильных форм.

⁷⁶ Лебедева Н. И. Прядение и ткачество восточных славян : сб. науч. тр / Восточнославянский этнографический сборник: Очерки нар. материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX - начале XX в. . ; под. ред. С. А. Токарева. М. : Изд-во Акад. Наук СССР, , 1956. С. 502.

⁷⁷ Barber E. J. W. Op. cit. P. 5

⁷⁸ Царева Е. Г. Текстильный бестиарий: роль нити... СПб., 2014. С. 13-14.

Параллельное развитие плоских и объемно-пространственных форм позволяет изучать искусство текстиля в комплексе, рассматривать этот вид человеческой деятельности в его разнообразных проявлениях.

Искусство корзиноплетения было развито у многих народов. Среди древнейших артефактов, доказывающих существование данной технологии на территории России, можно отметить найденные в Костенках 1 фрагменты плетеных объектов, обмазанных глиной. Исследователь Н. Д. Праслов описал подобные археологические находки: «На стенках многих фрагментов обожженной глины ... имеются отпечатки древесных прутьев... В одном случае удалось зафиксировать положение комочков глины в виде полукруга, образующих как бы стенку сосуда. Эта находка, ...возможно, представляет собой отдельную емкость из глины, намазанной на каркас...»⁷⁹. Отмечаются следы наличия плетеных каркасов в керамике Японии, Китая, Приморья и Приамурья, созданных, предположительно, 9-12 тыс. лет назад. Оттиски в виде сетки и зигзагов, обнаруженные на керамических фрагментах позднего палеолита, найденных на Нижнем Амуре (памятники Хумми, Госян, Гася), были идентифицированы как «негативы корзиночного шаблона»: «Здесь существовал особый способ изготовления керамики с использованием плетеных шаблонов (набивки на плетеный шаблон)»⁸⁰. Опираясь на археологические находки, можно сделать вывод, что искусство создания объемных плетеных объектов (каркасов, корзин) существовало уже в эпоху палеолита.

Среди археологических памятников, относящихся к периоду мезолита, которые можно идентифицировать как объемные текстильные формы, следует отметить берестяные емкости для воды и сыпучих продуктов, найденные на

⁷⁹ Праслов Н. Д. О керамике эпохи верхнего палеолита в Северной Евразии // Археологические вести. 1992. № 1. С. 29.

⁸⁰ Гарковик А. В. Указ. соч. С. 49. (Цит. по: Жушиховская И. С. Археологическая керамика как индикатор миграций на юге Дальнего Востока : сб. науч. тр. // Проблемы археологии и палеоэкологии Северной, Восточной и Центральной Азии ; под. ред. А. П. Деревянко. Новосибирск : Институт археологии и этнографии Сибирского отделения Российской академии наук, 2003. С. 125.

торфяниковых стоянках Вис I Фризак (Германия), а также плетеную корзинку стоянки Звидзе (Латвия)⁸¹.

К эпохе неолита относятся корзины, обнаруженные на территории неолитической стоянки Корекава (Япония)⁸². Следует отметить также культуру корзиноплетельщиков (Basket Makers), бытовавшую на американском юго-западе. Создание корзин считается одним из древнейших видов деятельности человека на данной территории, так, ранний период этой культуры датирован временем 7000 – 1500 гг. до н.э.

Люди, названные археологами корзиноплетельщиками, плели изделия с замысловатыми орнаментами, включающими такие элементы как треугольники, зигзаги, линии и ромбы⁸³. В технике корзиноплетения создавалось большое количество утилитарных предметов домашнего обихода – блюда, чаши, кувшины, емкости для переноски воды и различных товаров.

В конце 1960-х гг. к технике корзиноплетения обратились художники-текстильщики, среди которых были Эд Россбах, Патриция Хикман, Лиллиан Эллиот, Джоанн Сигал Бредфорд. Они начали развивать современное плетение, совмещая использование традиционных техник с нетрадиционными материалами и обозначая свое творчество как создание скульптурных объектов. Эти объекты, безусловно, относятся к *художественному типу* предметного творчества.

Целостный тип в области объемных текстильных форм может быть представлен объектами, выполненными в техниках, иллюстрирующих переход от неискусства к искусству. Это изделия макраме, ритуальные маски, созданные из меха, кожи и перьев, «зерновые куклы» и т.д.

Интересным примером создания трехмерных текстильных объектов целостного типа являются так называемые «зерновые куклы» – «corn dollies», выполненные в технике спирального плетения, которые, по мнению исследователей, могли символизировать Мать-прародительницу. Существование

⁸¹ Ошибкина С. В. К вопросу о раннем неолите Севера Восточной Европы : сб. науч. тр. / Неолит – энеолит Юга и неолит Севера Восточной Европы (новые материалы, исследования, проблемы неолитизации регионов) ; под. ред. Г. В. Сеницыной, В. И. Тимофеева. СПб: ИИМК РАН, 2003. С. 243.

⁸² Окладников А. П. Указ. соч. С. 93.

⁸³ Weltfish G. Op. cit. P. 153-154.

«зерновых кукол» и связанные с ними ритуалы, бытующие у разных народов, описаны Д. Д. Фрэзером⁸⁴.

Макраме сформировалось на базе узелкового плетения, эту технику применяли в Древнем Египте, Ассирии, Перу, Китае, Древней Греции. В Египте был найден артефакт, представлявший собой плетеную сетку, время создания которой ок. 3500 г. до н.э.

На Ассирийских барельефах, хранящихся в Британском музее, изображены воины, одетые в тунику с бахромой, созданной, предположительно, в технике макраме. Упряжь лошадей также выполнена с применением узелкового плетения⁸⁵ (Рис. 1.6).



Фрагмент

Рис. 1.6 Настенный рельеф с изображением Ашшурнацирапала II в военном походе, 875 – 860 гг. до н.э.

Название «макраме» имеет, предположительно, арабское происхождение – от слова «miḡramah», что можно перевести как «защита». Термин применялся для обозначения шали с бахромой или покрывала. В турецком языке существует близкое по звучанию слово «макрама» – так называют полотенце с бахромой. Исследователи считают, что технология плетения макраме попала в Европу в результате мавританского вторжения в Испанию в 711 г. Затем макраме получило

⁸⁴ Фрэзер Д. Д. Золотая ветвь. [Электронный ресурс] : электронная библиотека ModernLib.RuC : [сайт]. URL: https://modernlib.net/books/frezer_dzheyms_dzhordzh/zolotaya_vetv/ (дата обращения: 21.09.2021). С. 226-232.

⁸⁵ Carter R. The history of macramé. / History and Science of Knot... Singapore, 1996. P. 335.

распространение во Франции, где было особенно популярно в XIV в. под названием «filet-de-Carnassiere». Техника макраме применялась монахинями Испании и Франции при украшении церковного текстиля, например, алтарных скатертей⁸⁶.

Есть теория, что моряки парусного флота, создававшие в технике макраме интересные изделия, оплетая фляги, бутылки, рукоятки ножей, способствовали развитию популярности этой техники⁸⁷.

Попав в Англию, техника макраме быстро вошла в моду. Известно, что ею занималась королева Мария – супруга Вильгельма Оранского, занявшего трон в 1689 г. Во времена правления короля Георга III (1760 – 1820 гг.) этот вид плетения вновь стал популярным – им увлекалась королева Шарлотта. В период царствования королевы Виктории (1837 – 1901 гг.) в технике макраме создавалось большое количество объемных аксессуаров для домашнего интерьера – кронштейны для газовых ламп, чехлы для ножек рояля и т.д. Подобные изделия можно отнести к *декоративному* типу предметного творчества, где повышается значение изобразительного начала создаваемого предмета. Викторианский период называют расцветом макраме в Англии, работы, выполненные в этой технике, были представлены на Парижской выставке 1867 г.⁸⁸ Этот вид плетения также был популярен и в других странах – Франции, Германии и США. В дальнейшем происходит некоторое угасание интереса к этой технике. Правда, в Италии макраме продолжало развиваться при содействии некой мадам Кавандоли, главы школы Каса дель Соль в Турине. В своих работах Кавадолли переплетала вертикальные и горизонтальные двухцветные шнуры и использовала технологию вязания рифовых (квадратных) узлов⁸⁹.

Новый пик популярности макраме пришелся на 1960-1970-е гг. Техника привлекала как ремесленников, создававших сувенирную продукцию (стилизующий тип предметного творчества), так и профессиональных

⁸⁶ Carter R. Op. cit. P. 336.

⁸⁷ Соколовская М. М. Знакомьтесь с макраме. М.: Просвещение, 1999. С. 7.

⁸⁸ Carter R. Op. cit. P. 339-341.

⁸⁹ Ibid. P. 337, 341, 342 – 343 ; Ashley C. W. The Ashley book of knots. London-Boston: Faber and Faber Limited, 1993., P. 75, ill. 460.

художников, работавших в области текстильного эксперимента (декоративный и художественный типы). Появились пространственные композиции для общественных интерьеров. Примером подобных работ может служить оформление комнаты Калифорнийского деревенского клуба, автором которого стала Либби Платус в конце 1970-х гг.⁹⁰ Интересный способ применения макраме для создания элемента архитектуры демонстрирует работа современного автора Агнес Ханселла (Индонезия) (Рис. 1.7). Ее команда сплела в этой технике стены дома на Бали (2020 г.)⁹¹. Работы Либби Платус и Агнес Ханселла можно отнести к декоративному типу предметного творчества в области объемного текстиля.

Стилизирующий тип предметного творчества в области объемного текстиля представлен сувенирной продукцией и изделиями традиционных промыслов. Изготовление трехмерных текстильных форм – корзин, сумок, головных уборов и т.д. – характерно для многих народов, подобные изделия можно встретить на



Рис.1.7
А. Ханселла. Макраме «Закат», 2020 г.

ярмарках и выставках-продажах по всему миру. Орнаментальные и технологические традиции сохранились до настоящего времени и развиваются мастерами-ремесленниками.

В России необходимость поддержки и развития традиционных промыслов была осознана еще в XIX в. В

XX в. в послевоенные годы предпринимался целый ряд мер, направленных на их восстановление: «Десятилетие 1945-1955 гг. было ознаменовано большим числом весьма значительных по своему содержанию выставок, где демонстрировалось искусство народных художественных промыслов. В 1945 г. в Музее народного

⁹⁰ Carter R. Op. cit. P. 344.

⁹¹ Художница сплела макраме на берегу моря на Бали. // Strelka Mag : [сайт]. URL: <https://strelkamag.com/ru/news/na-bali-khudozhnica-splela-makrame-na-beregu-morya> (дата обращения: 15.05.2020)

искусства в Москве была организована впервые после 1921 г., выставка русского народного крестьянского искусства...»⁹².

В современной России поддерживается развитие традиционных народных промыслов, в том числе и тех, которые связаны с производством объемно-пространственных объектов, создаваемых из различных волокон – с 2002 г. в Москве существует выставочный проект «Ладья», где мастера могут представить свои работы.

Говоря об объектах объемно-пространственного текстиля, относящихся к стилизирующему типу предметного творчества, следует упомянуть изделия, созданные в технике плетения из бересты, лозы, соломки. В настоящее время подобные промыслы существуют в разных областях России. Мастерами создаются корзины, кашпо, вазы и прочие объемные изделия⁹³.

Художественный тип предметного творчества может быть представлен объемными текстильными произведениями, к которым применимы термины «арт-объект» и «мягкая скульптура».

Термин «арт-объект» появился после выставки «Объект: США», состоявшейся в 1969 г. в Смитсоновском Институте (Нью-Йорк). Результатом проведения этой выставки стала идея, что любые произведения, созданные вручную, следует считать «объектами искусства» (арт-объектами). В изданной в 1970 г. книге, представляющей, фактически, каталог выставки «Объект: США», автор Ли Норднесс писал: «Выполненные вручную предметы отныне будут называться «художественные объекты», поскольку их эстетическая ценность перерастает утилитарные качества; это и будет отличать их от изделий ремесла... Объекты, выполненные из глины или золота, имеют такое же право именоваться произведением искусства, как бронзовая статуя или живописное полотно»⁹⁴. Выставка, на наш взгляд, очень важна для изменения восприятия роли объектов

⁹² Каплан Н. И., Попова О. С., Яковлева Е. Г. Указ.соч. С. 147

⁹³ Ганьшина Г. В. Природные материалы в народных художественных промыслах России. // Современные проблемы сервиса и туризма. 2012. № 1. С. 74-83 С. 77.

⁹⁴ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 42. (Цит. по: Nordness L. Objects: U.S.A. Works by Artist-Craftsmen in Ceramic, Enamel, Glass, Metal, Plastic, Mosaic, Wood and Fiber. New York: Studio, 1970. P. 15)

декоративно-прикладного искусства. Вопрос «что считать ремеслом, а что искусством» особенно актуален именно в отношении искусства текстиля, он широко обсуждался во второй половине XX в. в период проведения знаменитых Лозаннских биеннале.

Как отмечалось в авторской статье «Текстильный арт-объект в искусстве XX–XXI веков», «во второй половине XX в. постепенно менялось отношение к предметам декоративного искусства – наличие концепции в производстве позволило считать их, в первую очередь, художественными, а не функциональными объектами»⁹⁵.

Во второй половине XX в. художниками по текстилю, были изучены и переосмыслены многие традиционные техники плетения и узловязания. В этой области работали Франсуаз Гроссен и Клер Цейслер. В арт-объектах Ф. Гроссен «Дюймовый червь» (Рис. 1.8), «Эмбрио» были



Рис. 1.8
Ф. Гроссен. Арт-объект «Дюймовый червь», 1976 г.

использованы шнуры из хлопка и сизаля, сформировавшие сложные абстрактные объемные формы. В пространственной композиции «Контакт» эти шнуры, переплетаясь между собой, образовали разнообразные по форме узлы.

В работах Клер Цейслер «Красная среда», «Трехцветная арка» применены техники узелкового плетения и обкрутки. В арт-объектах Клер Цейслер можно отметить смысловую связь с формами доколумбового искусства американских индейцев – тотемными столбами.

В Музее искусств Пасадены (Калифорния) в период с 1955 по 1976 гг. прошла серия выставок «Калифорнийский Дизайн», где были представлены произведения художников, работавших в области объемного текстиля. В 1971 г.

⁹⁵ Цветкова Н.Н. Текстильный арт-объект в искусстве XX–XXI веков. / Актуальные проблемы теории и истории искусства : сб. науч. ст. Вып. 8. ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2018. С. 654.

здесь экспонировалась работа Барбары Шаукрофт «Внутренне пространство Аризоны», представшая собой масштабный трехмерный арт-объект, созданный в технике безузловое плетения⁹⁶.

В серии арт-объектов «Плавающее знание и растущее ремесло – безмолвная архитектура в процессе строительства» современного художника-текстильщика Хаегу Янг, также применялись техники плетения, что позволило ему создать сложные объемно-пространственные конструкции белого цвета.

Помимо разнообразных видов плетения для создания объемных текстильных форм может использоваться и техника ткачества. Так, выполненные из синтетических волокон, полупрозрачные композиции Кей Секимачи (США)



Рис. 1.9
К. Секимачи. Арт-объект «Amiyose», 1965 г.

представляют собой тканые полотна, переплетенные между собой. Расположенные в пространстве, работы К. Секимачи создают почти мистическое ощущение, напоминая гигантских медуз (Рис. 1.9). Можно также отметить объемный арт-объект Эд Россбах «Пальмовая корзина», сотканный из растительных и пластиковых волокон, а также текстильные формы Хидеко Нишимура, выполненные в технике двухслойного ткачества.

Трехмерные текстильные арт-объекты, созданные в так называемых «авторских техниках», представляющих собой соединение различных технологий и материалов, – важная составляющая современного «fiber art». Так, на состоявшейся в 2011 г. в Мексике Шестой Международной биеннале «Воздух», посвященной искусству волокна, была представлена работа «Поцелуй» мексиканского художника Гектора Веласкза Гуттиэрез. Это произведение представляло собой два арт-объекта в форме человеческих лиц, выполненных из прорезиненных текстильных волокон. Они

⁹⁶ Baizerman S. California and the Fiber Art Revolution. P. 193. [Электронный ресурс] : University of Nebraska – Lincoln. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=tsaconf> (дата обращения: 15.05.2020).

были расположены в пространстве таким образом, что создавалось впечатление движения воздуха между губами стремящихся к поцелую людей.

На Биеннале 2016 г. «Из Лозанны в Пекин», состоявшейся в китайском Шеньчжэне, среди необычных арт-объектов, выполненных в авторских техниках, можно отметить серию «Насекомые» (паук, муравей и скорпион), которых сплел из металлической проволоки художник Джанг Венфенг (Китай).

В 2018 г. в выставочном зале Арсенал в Риге в рамках Шестой Международной Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация»⁹⁷ был представлен арт-объект «Столкновение или прибытие», созданный Авеной Козаннет (Франция). Работа была посвящена проблеме нелегальной миграции, гибели людей в попытках добраться до Европы через Средиземное море. Арт-объект состоял из сшитой текстильной лодки и кроваво-красной плетеной сети, в которую как бы попадал несущий эту лодку человек.

Объекты трехмерного текстиля получили во второй половине XX в. наименование «мягкая скульптура». Появление объемных текстильных художественных форм – «мягкой скульптуры» – способствовало расширению творческих горизонтов искусства волокна. Пионеров искусства волокна называли «мягкими бунтарями», они «создали среду, которая ... сломала, трансформировала те правила ожидания о том, чем был текстиль»⁹⁸. Памела М. Ли, профессор Йельского Университета и специалист по современному искусству отмечала: «Создать что-то из нитей и назвать это “скульптурой”: какая практика может быть более иконоборческой – более концептуальной – чем жест такого рода?»⁹⁹.

Рассмотрев типы объемного текстиля, можно сделать следующие выводы:

- простейшей объемной текстильной формой является узел;
- объемные текстильные объекты представлены во всех типах предметной культуры;

⁹⁷ 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial «Tradition & Innovation» – Цветкова Н. Н.

⁹⁸ Porter J. The Materialist. / Fiber: Sculpture 1960–present. ; curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. (Cit.: Janeiro J. State of Art: Contemporary Fiber. // Surface Design Journal 18. 1993. No 1. P. 9)

⁹⁹ Ibid. (Cit.: Lee P. M. The Materialist, Fred Sandbackю New York: Zwirner & Wirth, 2007, n.p.)

- к произведениям объемного текстиля художественного типа применимы термины «мягкая скульптура» и «арт-объект».

1.3 Текстиль в пространстве и времени

Изучая текстиль в пространстве, рассмотрим среды, созданные при помощи текстиля. К таким средам могут быть отнесены палатки; юрты; шатры; бытовые интерьеры; пространство театрального спектакля, праздничное оформление городских улиц при помощи флагов, транспарантов и т.п. Подобный тип пространственных текстильных композиций получил название инвайронмент¹⁰⁰. Известные исследователи новых форм искусства волокна второй половины XX в. Андре Кензи, Милдред Константин и Джек Ленор Ларсен разработали классификацию художественных объектов текстильного инвайронмента.

Рационально-утилитарный тип предметного творчества в области пространственного текстиля может быть представлен маскировочными объектами и палаточными лагерями. На наш взгляд, к рационально-утилитарному типу относится также создание текстильных сред с какими-либо ритуальными целями, например, традиции привязывать ленты к определенным деревьям, завязывать полотенца на крестах, расположенных на перекрестках дорог. Создание подобных текстильных сред обычно сопровождалось просьбами к Богу¹⁰¹. До настоящего времени сохранились отголоски подобных традиций: в разных странах можно встретить деревья, ветви которых украшены привязанными лоскутами ткани – «лентами желаний».

Рационально-эстетический тип предметного творчества в области пространственного текстиля включает плетеные из тростника хижины, юрты, шатры царей и полководцев, в которых присутствуют орнаментальные элементы.

При создании жилищ могли применяться технологии, вероятно, аналогичные корзиноплетению. Отмечалось использование подобных способов

¹⁰⁰ Environment (англ.) – среда – Цветкова Н. Н.

¹⁰¹ Лысенко О.В., Комарова С.В. Указ. соч. С. 20.

плетения племенами Центральной и Южной Америк, а также Филиппинских островов¹⁰².

Интересными представляются раскопки и реконструкция неолитического свайного поселения первой половины III тыс. до н.э., расположенного на р. Модлоне (Вологодская обл.), выполненные в 1930-1940-х гг. А. Я. Брюсовым. Описывая результаты своей работы, археолог отмечал, что при раскопе одного из домов, он обнаружил «щепки», которые «лежат перпендикулярно одна над другой, представляя собой как бы остатки какого-то переплетения»¹⁰³. Были найдены также следи, которые вместе со щепой «представляют собой остатки стен, состоявших некогда из нетолстых слег, поставленных вертикально и переплетенных тонкими прутьями»¹⁰⁴.

Подобная находка, на наш взгляд, подтверждает мнение Г. Земпера о том, что текстиль изначально развивался как трехмерная пространственная структура: «имеются племена, ... не знающие одежды, знакомые, однако, с ремеслом прядения, вязания и ткачества, которые они используют для оборудования и защиты своих жилищ»¹⁰⁵. Применение плетения как способа создания жилищ, ограничения, структурирования пространства позволяет говорить о существовании объемно-пространственных форм текстиля уже на ранних стадиях развития человечества. Кроме того, плетение, создавая структуру поверхности жилища, формировало технологический орнамент этой поверхности, т.е. эстетическую составляющую.

Говоря о юртах или шатрах, следует также отметить наличие эстетического аспекта, помимо рационального – это не просто жилище, оно должно быть красивым, украшенным орнаментом.

Целостный тип может быть проиллюстрирован примерами текстильного оформления городской среды с целью создания выразительного пространства. Для

¹⁰² Mason O.T. American Indian Basketry. New York: Dover Publication, Inc., Reprint 1988. Originally published: Indian basketry. New York: Doubleday, Page Page & Company, 1904. P. 238.

¹⁰³ Брюсов А.И. Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской области : сб. науч. тр. / Материалы и исследования по археологии СССР. № 20. М.-Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1951. С. 15.

¹⁰⁴ Там же. С. 18.

¹⁰⁵ Земпер Г. Указ. соч. С. 258.

этого могли использоваться флаги, транспаранты и другие изделия. Известны случаи применения шпалер в качестве декора триумфальных арок. Так, Триумфальная арка, воздвигнутая Москве у Каменного моста в честь победителей при Азове, помимо прочих элементов декора была украшена двумя шпалерами с изображением триумфов царя Константина¹⁰⁶.

В 1920-х гг. советские художники-конструктивисты активно включали текстиль в оформление городского пространства. Так, в проекте трибуны, созданном Г. Гольц для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве (1923 г.), динамичные пространственные текстильные растяжки напоминали элементы супрематического орнамента (Рис. 1.10).

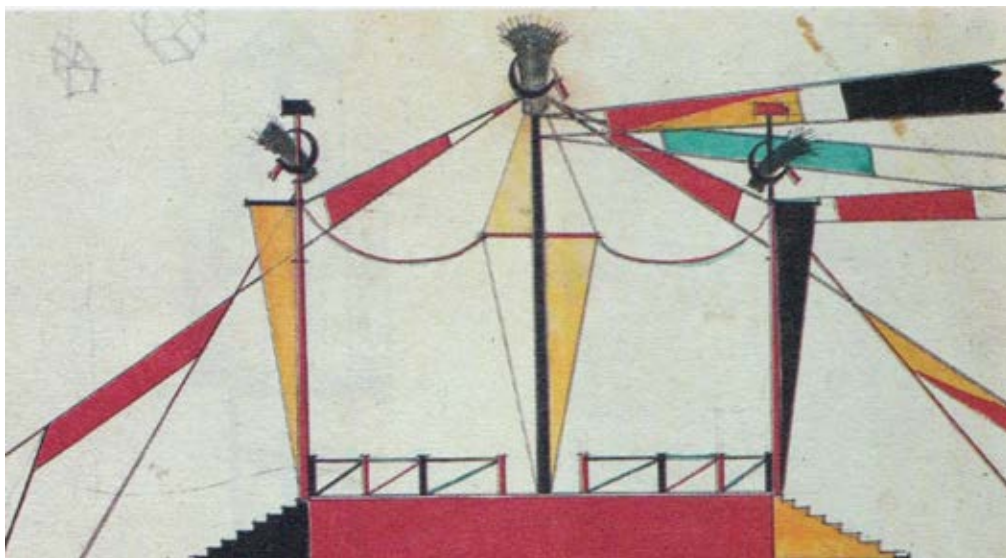


Рис. 1.10. Г. Гольц. Проект трибуны для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве, 1923 г.

К *стилизующему* типу предметного творчества в области пространственного текстиля относятся многочисленные «текстильные цитаты», формирующие стиль того или иного интерьера. Это могут быть ковры, напоминающие о Востоке, барочные драпировки, характерный орнамент. В качестве примера можно привести интерьер, изображенный на акварели неизвестного художника XIX в. «Диванная в доме Юсуповых в Петербурге»,

¹⁰⁶ Коршунова Т. Т. Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура : альбом. Л. : Художник РСФСР, 1975. С. 7.

находящейся в собрании Государственного Эрмитажа. На картине представлена комната с модной в то время «восточной» стилизацией: ковер, сложная драпировка, висящая под потолком, обилие подушек, – все это позволило создать иллюзию восточной неги.

Декоративный тип предметного творчества представляет собой оформление театральных постановок, включая театральные декорации, костюмы и прочие элементы, в комплексе создающие пространство спектакля.

Художественный тип пространственного текстиля представлен



разнообразными композициями, инсталляциями, объектами инвайронмента – среды, в которую зритель может войти. Исследователь современного текстильного искусства В. Д. Уваров определяет «искусство среды» как «создание своего рода игровых пространств, ... в которых предполагаются определенные действия зрителей»¹⁰⁷.

В период «пластического взрыва» второй половины XX в. было создано много подобных произведений. Создание текстильных сред популярно и у современных художников, работающих с разнообразными волокнами.

Рис. 1.11

Бейли Лю. Инсталляция «Серия Соблазн», 2013 г.

В качестве примера пространственного текстильного инвайронмента можно привести инсталляцию «Вязаная среда», автором которой является Фейт Уайлдинг (США). Зритель, оказавшийся внутри этой работы, может почувствовать себя в особом волшебном пространстве, снежной пещере с паутинкой морозных узоров на стенах.

В современной инсталляции «Серия Соблазн» Бейли Лю (Китай) представлено визуальное воплощение старинной китайской легенды «Красная Нить», выполненное средствами художественного текстиля. Согласно легенде,

¹⁰⁷ Уваров В. Д. Авторская таписсерия: монография. М.: ГОУВПО «МГТУ им. А. Н. Косыгина», 2010. С. 205.

всех людей, живущих на земле, с их «вторыми половинками» соединяют невидимые красные нити, и целью жизни человека является поиск своей нити. Работа Бейли Лю состоит из многочисленных соединенных красными нитями плетеных объектов, расположенных в пространстве выставочного зала. Это, несомненно, текстильная среда, куда зритель может войти, ощутив себя частью проекта художника (Рис. 1.11).

Интересным примером современных пространственных инсталляций являются работы Дженет Эчельман. Ее гигантские пространственные конструкции, созданные из синтетических волокон, расположены в пространстве современных городов и общественных интерьеров.



Рис. 1.12

Дж. Эчельман. Инсталляция «Ее секрет – терпение», 2009 г.

Будучи в Индии, художница наблюдала за рыбаками, ставящими свои сети, и решила попробовать трансформировать их в объемно-пространственную форму, способную изменяться, благодаря пластичности текстильного материала. Легкость текстиля позволила художнице делать инсталляции большого размера, размещая их высоко над землей.

К наиболее известным проектам Дж. Эчельман относятся инсталляция «Она меняется», установленная в Порту (Португалия) в 2005 г. Работа представляет собой трехмерную многослойную сеть из синтетического волокна, она считается первой постоянной монументальной скульптурой, созданной из волокон. Ее вид напоминает о рыболовных сетях и корабельных снастях, традиционных португальских кружевах, красно-белых дымовых трубах и морских обитателях. Диаметр инсталляции – 45 м, высота экспонирования – 13,5 м над землей в нижней точке и 27 м – в верхней.

Инсталляция Дж. Эчельман «Ее секрет – терпение» (Рис. 1.12), установленная в 2009 г. в г. Феникс (Аризона, США), создана из полиэстера, в ней скомбинированы элементы ручного и машинного вязания, применено цветное освещение, которое способно меняться за счет применения специальной компьютерной программы. Структура этой работы напоминает о ветрах пустыни. Сила природы отражена в инсталляции 2010 г. «Цунами 1.26», установленной в Сиднее (Австралия)¹⁰⁸. Произведения Дж. Эчельман являются ярким примером современного пространственного текстиля, создающего неповторимую среду. Художница работает с группой специалистов – инженеров, программистов, ландшафтных дизайнеров, архитекторов.

Окружающие предметы, в том числе текстиль, определяют жизненные процессы человеческого общества. В области процессов, происходящих с участием текстиля (текстиль во времени) также можно выделить основные типы предметного творчества.

Рационально-утилитарный тип может быть проиллюстрирован различными обрядами, в основе которых лежит процесс создания текстильного изделия. Подобные процессы существовали в культурах разных народов. Этнографы О. В. Лысенко и С. В. Комарова отмечали, существование в Полесье особого ритуала коллективного изготовления холста всеми девушками одного села. Под холстом должны были проходить все жители деревни, больных и грудных детей проносили на руках, после чего ткань сжигалась. При проведении данного ритуала «процесс изготовления холста моделирует процесс создания мира,... проходя под полотном, люди переходят в новый мир, оставив старому... свои болезни и несчастья,... сжигание... интерпретируется как... возвращение холста посредством стихии огня в мир природы»¹⁰⁹.

Еще одним примером текстильного процесса рационально-утилитарного типа может служить «живой стан» – способ создания ткани большой группой людей. «Живой стан» был впервые описан пензенским краеведом

¹⁰⁸ Rosenfield K. Janet Echelman Reshaping Urban Airspace World-Wide. [Электронный ресурс] // ArchDaily. URL: <https://www.archdaily.com/219868/janet-echelman-reshaping-urban-airspace-world-wide> (дата обращения: 22.05.2020).

¹⁰⁹ Лысенко О.В., Комарова С.В. Указ. соч. С. 6.

Б. Н. Гвоздевым, а образцы текстиля, созданные таким способом, представлены в 1923 г. на Сельскохозяйственной выставке в Москве. В работе на «живом стане» принимали участие одиннадцать женщин. Одна из них руководила всем процессом, а десять других становились друг напротив друга, растягивая нити на пальцах. Исследователь текстиля Н. И. Лебедева отмечала: «допустимо предположить, что этот способ тканья мог возникнуть в прошлом при наличии большой семьи или даже материнско-родовой группы, позволявшей организовать такой сложный процесс, требовавший участия большого количества женщин, идеальной дисциплины и слаженности в работе, руководимой “старшей”»¹¹⁰. Возможно, в «живом стане» сам процесс ткачества также обладал сакральным значением.

На основании изучения этнографических описаний «живого стана» была сделана авторская интерпретация этого процесса, в результате чего получился перформанс-игра для детей и взрослых, многократно продемонстрированный в России и в других странах (Рис. 1.13).

Впервые авторский перформанс «Живой стан» был организован в 2005 г. для детей 12-летнего возраста¹¹¹. Участники разбились на пары и им на руки были надеты нити основы, у каждого ребенка оказалось две нити. Один из детей исполнял роль челнока с утком. В результате синхронного поднятия левых рук детьми, стоящими с одной стороны, создавался зев – пространство, в которое должен был попасть уток. Проходя под поднятыми нитями, участник, игравший роль «челнока», «ткал» один ряд будущей ткани. Затем поднимались правые руки, и «челнок» возвращался назад, создавая еще один ряд. Тот же процесс повторялся детьми, стоящими с другой стороны. Перформанс помогал прочувствовать весь процесс ткачества изнутри, в игровой форме понять, как создается ткань¹¹². С древнейших времен процесс создания ткани ассоциировался с жизнью и судьбой

¹¹⁰ Лебедева Н. И. Указ. соч. С. 509.

¹¹¹ 20.09.2005. – 21.10.2005. – выставочный центр «Woodend Barn», Абердин, Великобритания. Мастер класс «Ручное ткачество. Живой стан» – Цветкова Н. Н.

¹¹² Цветкова Н. Н. Искусство ручного ткачества. СПб. : Изд-во «СПбКО», 2014. С. 22-23.

человека. Это позволяет говорить о том, что в перформансе «Живой стан» была представлена идея творения жизни.



Рис. 1.13 Авторский перформанс «Живой стан», 2019 г.

Рационально-эстетический тип предметного творчества в области текстильных процессов (текстиля во времени) может быть проиллюстрирован актом демонстрации текстильной продукции при посещении ярмарки или магазина. В этом случае продавцу важно представить высокое качество продаваемых изделий. В магазинах ковров в Иране, Тунисе, Турции иногда устраивается настоящий текстильный спектакль, призванный воздействовать на эстетические чувства покупателей.

Традиционные обряды и ритуалы, в которых главная роль отведена текстильному орнаменту, представляют, на наш взгляд, *целостный* тип предметного творчества в области текстильных процессов (текстиля во времени). Изучению семантики вытканых или вышитых узоров посвящены многочисленные труды ученых этнографов и искусствоведов. Важную роль в русском традиционном костюме конца XIX – начала XX вв. играло расположение орнаментов. Вышивая узор по вороту, плечам, рукавам, традиционной

крестьянской рубахи, человек хотел получить защиту открытых частей тела – шеи и рук. В женской одежде текстильные орнаменты дополнительно располагали в области груди и подола для усиления репродуктивной силы. «Считалось, что чем богаче украшена рубаха, тем выше репродуктивная сила одетой в нее женщины и ее способность увеличивать плодородие всего окружающего. Можно предположить, что, украшая подол рубахи, ... женщина рассчитывала, прикасаясь подолом к земле и травам, передать им силу плодородия, таящуюся в закодированных орнаментах...»¹¹³. Как отмечалось Б. А. Рыбаковым, подобная идея отражена в народных песнях: Где девки шли, сарафанами трясли – там рожь густа, умолотиста...¹¹⁴

До конца XIX-го в. девушки, проживавшие в Вологодской, Архангельской, Олонецкой и Московской губерниях, надевали на свадьбу рубахи с длинными, до двух метров, рукавами с прорезями-«окошками» для рук. В сказке о Царевне-Лягушке отражена семантика этих рукавов. Василиса Прекрасная, в которую превратилась лягушка, танцуя, взмахивает длинными рукавами, в результате чего появляется озеро, и по озеру плывут лебеди, совершая символический акт творения мира. Таким образом, в сказке представлен древний обряд, существовавший на Руси еще в дохристианские времена – танец воды и жизни.¹¹⁵

В «Слове о полку Игореве» отражена вера в способность исцеления ран и болезней при помощи текстильных орнаментов: «Полечу, – рече, зегзицею по Дунаеви, омочю бе брянъ рукав въ Каяле реце, утру князю кровавыя его раны на жестоцемъ его теле». Исследователь С. В. Жарникова отмечала: «В своем плаче Ярославна хотела бы полететь кукушкой по Дунаю, смочить “бе брян рукав” (т. е. украшенный браным¹¹⁶ орнаментом) в Каяле реке и вытереть им кровавые раны мужа – князя Игоря. Магическая сила, сосредоточенная в рукавах рубахи, в алых

¹¹³ Жарникова С. В. О попытке интерпретации значения некоторых образцов русской народной вышивки архаического типа (по поводу статьи Г. П. Дурасова) // Советская этнография. 1983. №1. С. 91.

¹¹⁴ Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: Наука, 1981. С. 347.

¹¹⁵ Жарникова С. В. Золотая нить. Вологда.: Изд-во Волог. обл. науч.-метод. центра культуры и повышения квалификации, 2003. С. 89.

¹¹⁶ Браный орнамент, т.е. орнамент, вытканый в технике браного ткачества – Цветкова Н. Н.

орнаментах, должна излечить, зарубцевать раны, наполнить тело крепостью, принести здоровье и удачу»¹¹⁷.

Стилизирующий тип предметной культуры в области текстиля во времени реализован в традиционных карнавалах, существующих во многих странах мира. Карнавал предполагает использование подчеркнуто ярких декоративных костюмов, утрирование деталей, имитацию стилей.

Различные шествия, носящие официальный характер, можно отнести к *декоративному* типу предметного творчества в области текстильных процессов (текстиля во времени). Примерами здесь могут служить религиозные шествия – крестные ходы; военные парады, триумфальные шествия; политические акции – митинги, демонстрации; спортивные мероприятия – олимпиады, парады воздушных шаров и т.д. Роль текстиля в декоративном типе предметного творчества заключается в том, чтобы совместно со светом, музыкой, действиями участников процесса формировать настроение людей в зависимости от цели проводимой акции.

Художественный тип предметного творчества выражается в создании средствами художественного текстиля хеппенингов и перформансов. Хеппенинг представляет собой искусство-действие, организованное художником, которое обычно проводится с целью вовлечения зрителя в происходящее. Перформанс – искусство, где внимание зрителя акцентируется на процессе создания произведения. В отличие от хеппенинга, перформанс обычно имеет предварительную программу, зрители в данном случае не вовлекаются в процесс, а выступают в роли наблюдателей. Перформанс можно назвать «междисциплинарной формой художественного творчества, объединяющей изобразительное искусство и театр»¹¹⁸. В настоящее время перформанс и хеппенинг стали популярными видами современного искусства, в том числе, искусства «fiber art».

¹¹⁷ Жарникова С. В. Указ. соч. С. 88.

¹¹⁸ Цветкова Н. Н. Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 3. С. 342.

Еще в середине XIX в. композитором Рихардом Вагнером развивалась идея синтеза искусств, которая обозначалась термином «гезамкунстверк», что можно перевести как «слияние искусств», «совокупное художественное произведение». Термин впервые был использован немецким философом Карлом Фридрихом Трандорфом в 1827 г. По мнению Р. Вагнера, гезамкунстверк воплощался в драме: «Художественное произведение будущего ... может быть рождено лишь общей потребностью. Эта потребность ... практически мыслима лишь в содружествах всех художников; эти же содружества представляют собой объединение всех художников в данное время и в данном месте ради одной определенной цели. Целью этой является драма...»¹¹⁹.

Идею гезамкунстверка поддерживали и развивали деятели искусства конца XIX – начала XX вв. – В. Кандинский, А. Скрябин, представители школы Баухауз. Так, А. Скрябин в своей симфонической поэме «Прометей» использовал цветной свет. Его неосуществленной идеей стало произведение «Мистерия», задуманное как синтез музыки, цвета, движения. В неосуществленной постановке «Желтый звук» В. Кандинского должны были соединиться свет, цвет, музыка и пантомима¹²⁰.

Исследователями отмечается связь текстильного перформанса с общими тенденциями развития изобразительного искусства конца XIX – начала XX вв.: «Преодоление иллюзорности картинного пространства и выход к трехмерным конструкциям – основная тенденция живописного авангарда начала XX в., спровоцировавшая появление перформанса»¹²¹.

В авторской статье «Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность» подчеркивалось, что уже в театральных постановках начала XX в., в оформлении которых принимали участие А. Экстер, А. Веснин, К. Малевич и др. большое внимание уделялось именно текстилю: «цветные полотнища...

¹¹⁹ Рихард Вагнер. Произведение искусства будущего. [Электронный ресурс] // TextArchive.Ru. URL: <https://textarchive.ru/c-1207255-pall.html> (дата обращения: 22.09.2021).

¹²⁰ Гезамкунстверк : [сайт]. URL: <http://www.wassilykandinsky.ru/gesamkunstwerk.php>. (дата обращения: 20.05.2017).

¹²¹ Бобровская А. А., Уваров В. Д. Текстильный перформанс – взаимодействие искусств : сб. науч. тр. / Проблемы современного гуманитарного образования глазами молодежи. М.: ФГБОУВПО «Московский государственный университет дизайна и технологии». 2014, С. 309.

создавали абрисы парусов, канатов и носа греческого корабля» («Федра», 1922 г., оформление А. Веснина)¹²².

В период «пластического взрыва» второй половины XX в. состоялись выставки, которые, на наш взгляд, способствовали развитию перформанса в



Рис. 1.14
К. Соньер. Фотография
процесса работы из каталога
выставки «Анти-иллюзия:
Процедуры / Материалы»,
1969 г.

области «fiber art»: Работы – Процессы – Идеи – Ситуации – Информация (Живут в твоей голове)¹²³

и «Анти-иллюзия: Процедуры / Материалы»¹²⁴.

Несмотря на то, что кураторами не ставилась задача представить именно текстильные произведения,

часть художников, принимавших участие в проектах, работали с текстильными волокнами. Так, на

выставке «Когда отношения становятся формой...»

были представлены работы Барри Флэнагана – переплетающиеся шнуры и Роберта Морриса –

войлочные скульптуры в виде гигантских драпировок. Участниками выставки «Анти-

иллюзия...» были Роберт Рохм представивший сеть,

связанную из канатов; Ева Гессе, создававшая формы из смеси волокон с латексом; Джоель Шапиро, использовавший катушки с нейлоновым волокном.

Организатором проекта «Когда отношения становятся формой...», состоявшегося в Кунстхалле, г. Берн, Швейцария, стал независимый куратор Харальд Зеemann. На выставке были представлены 69 работ на тему «отношения», созданных европейскими и американскими художниками. Частью выставочного каталога стали фотографии монтажа произведений их авторами, таким образом, на выставке был представлен не только результат, но и процесс работы.

¹²² Цветкова Н. Н. Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2017. № 3. С. 343. (Цит. по: Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934., С. 23-24)

¹²³ When Attitudes Become Form: Works – Processes – Concepts – Situations – Information (Live in Your Head) – Цветкова Н. Н.

¹²⁴ Anti-Illusion: Procedures / Materials – Цветкова Н. Н.

Выставка «Анти-иллюзия: Процедуры / Материалы» прошла в Нью-Йорке в Музее Американского искусства Уитни. Ее кураторами стали Марсия Тукер и Джеймс К. Монте, которые пригласили к участию конкретных художников (Майкл Эшер, Ева Гессе, Берри Ле Ва, Роберт Моррис, Роберт Роух, Кит Соньер, Джоел Шапиро и Ричард Туттле), создававших свои произведения непосредственно в пространстве выставочного зала (Рис. 1.14). Таким образом, до окончания работы было не известно, как будет выглядеть выставка. Художниками применялись необычные материалы, такие как латекс, мука, прорезиненная марля и т.д.¹²⁵

Материалы выставок «Когда отношения становятся формой...» и «Анти-иллюзия...» свидетельствуют об изменении подхода к современному искусству, в том числе к искусству работы с волокнами. Оба проекта были основаны на процессе создания художественных произведений, многие из которых могут быть отнесены к области текстильных арт-объектов и инсталляций, т.е. к «fiber art».

Театральные и художественные эксперименты оказали влияние на развитие современного текстильного перформанса, однако, важно помнить, что, различные ритуалы с участием ткани появились значительно раньше, и текстильный перформанс, несомненно, уходит корнями в древние традиции, изучаемые в настоящее время этнографами и антропологами.

Среди современных перформансов, относящихся к области «fiber art», можно отметить ряд проектов, в основу которых положена «игра» с текстильными техниками. Так, перформанс «Собственное время» шведской художницы Керстин Линдстрем создавался на базе техники вязания на спицах. Стоящие в круге 83 участника перформанса должны были синхронно вязать, стараясь не толкать локтями соседей.

Перформанс «Проект Починка» Бейли Лю (Китай) представлял собой долгое сшивание лоскутов ткани, которое выполняла сама художница, сидевшая под свисавшими с потолка многочисленными ножницами. Ножницы

¹²⁵ Porter J. About 10 Years: From the New Tapestry to Fiber art. / Fiber: Sculpture P. 173-174.

символизировали беды, через которые следует стойко пройти, сшивая полотно своей судьбы.

В соответствии с общемировой озабоченностью проблемами экологии, в настоящее время создается множество текстильных перформансов экологической направленности. Так, экологическим проблемам был посвящен перформанс «Опаляемая Земля» Хидео Танака (Япония). Ткань, расположенная в реальном пейзаже поджигалась, возникало действие с участием огня и текстиля.

Новым, набирающим все большую популярность направлением в современном искусстве, является так называемый «текстиль во времени», куда входят фильмы, в которых представлен многомесячный труд художника-текстильщика. В «текстиле во времени» процесс создания художественного произведения оказывается важнее конечного результата. Примером подобного перформанса может служить фильм Фионы Керквуд (ЮАР), где был представлен процесс создания арт-объекта из человеческих волос. Перформанс демонстрировался на выставке «Эрос», прошедшей в г. Комо, Италия в 2013 г.

Примером текстильного хеппенинга, на наш взгляд, могут являться работы М. Абаканович, созданные ею в первой половине 1970-хх. гг. – «Импровизация каната», «Ситуация», «Шнур, его проникание и расположение в пространстве». Зрители вовлекались в процесс взаимодействия с текстильным произведением – могли его двигать, играть с ним, т.е., фактически, участвовать в создании пространственной композиции: «...возникает неожиданное движение, поскольку шнур может сновать в пространстве, пока он вновь не будет пойман зрителем»¹²⁶.

Исследовав объекты текстильного искусства в области пространства и времени, можно сделать следующие выводы:

- располагающиеся в пространстве текстильные среды создают разнообразные типы предметной культуры – от простейшего плетеного жилища до концептуальных инсталляций и арт-объектов;

¹²⁶ Савицкая В. И. Указ. соч. С 46. (Цит. По: Constantine M., Larsen J. L. Beyond Craft: The Art Fabric. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973. P. 89)

- текстиль способен организовать как внешнюю (город), так и внутреннюю (интерьер) пространственную среду;

- текстиль во времени представляет собой различные действия (процессы), производимые с нитями и тканями – ритуальные, театральные, художественные (перформанс, хеппенинг);

- текстиль в пространстве и времени представлен во всех типах предметной культуры.

Выводы по главе 1:

- существует огромное многообразие текстильных форм – от плоских поясов и тканей до современных арт-объектов, инсталляций перформансов и хепенингов;

- текстильные формы представлены всеми типами предметной культуры, как по функциональной, так и по структурной осям, т.е. существуют в плоскости, объеме, пространстве и времени (процессах с участием текстиля).

Различные формы текстиля систематизированы в схеме «Текстиль в объектном поле предметной культуры» (Рис. 1.15).



Рис. 1.15 Схема «Текстиль в объектном поле предметной культуры».

2 КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ «ПЛАСТИЧЕСКОГО ВЗРЫВА» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

«Ткачество – это пример многогранного ремесла. Как любое ремесло, оно может остановиться на производстве утилитарных объектов или подняться до уровня искусства.

*А. Альберс*¹²⁷.

Художественный текстиль традиционно относят к области декоративно-прикладного искусства. В истории западноевропейского искусства декоративно-прикладному обычно отводилась второстепенная роль. «Большим», настоящим искусством считали архитектуру, живопись и скульптуру. Декоративно-прикладное искусство, называемое «малым» или «низким», было связано с созданием функциональных предметов – тканей, посуды, мебели и, таким образом, грань между понятиями «ремесло» и «прикладное искусство» четко не определялась. Несостоятельность такой иерархии искусств отмечалась многими исследователями. Так, Г. Земпер, говоря об использовании термина «прикладное искусство», отмечал: «это словосочетание...достаточно точно отражает ненормальное положение в современном искусстве, благодаря которому между так называемым высоким и низким искусством образовалась глубокая пропасть...»¹²⁸. Вопросы «иерархии искусств», место художественного текстиля в современном арт-пространстве будут оставаться актуальными в XX в.

«Пластический взрыв» второй половины XX в. сформировался на базе новых идей конца XIX – начала XX вв., изменивших традиционное отношение к текстилю, позволивших считать его не ремеслом, а искусством.

¹²⁷ Albers A. Work with Material. // Black Mountain College Bulletin. 1938. No. 5 [Электронный ресурс] : Courtesy of Western Regional Archives. URL: <https://black-mountain-research.com/documents/1-no-5-1938-%22working-with-material%22-black-mountain-college-bulletin/#main> (дата обращения: 22.04.2020).

¹²⁸ Земпер Г. Указ. соч. С. 177.

2.1 Художественный текстиль в контексте развития абстрактного искусства XX вв.

Начало XX в. стало временем развития так называемого «абстрактного искусства». Искусствоведами XX в. отмечалась связь между расцветом абстракции в живописи и ростом значимости декоративно-прикладного искусства¹²⁹. Плоскостную выразительность абстрактной живописи связывали с плоскостностью орнаментированных текстильных поверхностей. Однако мысль о возможном «текстильном» происхождении абстрактной живописи казалась слишком радикальной – считалось, что живопись, называемая «оптическим» искусством, представляет более продвинутое состояние человеческого восприятия, иерархически превосходя «тактильное» искусство текстиля. В работах XX в., посвященных абстрактному искусству, авторы обычно обращались исключительно к живописным полотнам; произведения художественного текстиля практически не упоминались. Однако современные исследователи называют текстиль одним из важных факторов, сыгравших роль в истории развития абстрактного искусства XX в. В настоящее время предпринимаются попытки обратить внимание на связь текстиля и абстрактной живописи. Выделяется четыре концепции взаимовлияния текстиля и абстрактного искусства:

- текстиль является своеобразной моделью или парадигмой для абстракции, и именно он стоял у истоков формирования современного абстрактного искусства;

- противоположное мнение – интенсивное развитие текстильного искусства на протяжении всего XX в. было тесно связано с теориями и формами, исходящими от доминирующего художественного направления в живописи и скульптуре, где абстракция была ключевым фактором;

- текстиль представляет собой овеществленный процесс абстракции (антропологический подход);

¹²⁹ Weiss P. Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years. Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 9.

- развитие абстрактного искусства имеет научные основания, и взаимодействие текстиля и абстракции происходит на концептуальном уровне¹³⁰.

Рассмотрим эти концепции более подробно. В пользу теории, что текстиль стоял у истоков формирования абстрактного искусства, говорит факт, что на развитие творчества художников абстракционистов Йоханнеса Иттена, Роберта и Сони Делоне повлияла книга «О законе симультанного контраста цветов»¹³¹. Ее автором был французский химик Мишель Эжен Шеврель. Книга представляла собой исследование о применяемых на мануфактуре Гобеленов в Париже процессах крашения нитей и ткачества шпалер. Й. Иттен отмечал, что именно изучение этой книги вдохновило его в 1915 г. на написание абстрактных картин, основанных на цветовых противопоставлениях.

Подтверждением концепции, что текстиль является парадигмой абстракции, стала выставка «Искусство и текстиль», организованная в 2013 – 2014 гг. в Музее искусств Вольфсбурга (Германия). На выставке экспонировалось около 200 произведений – картины Густава Климта, Винсента Ван Гога, Эдгара Дега, Анри Матисса, Пауля Клее и Джексона Поллока. Помимо живописи, частью экспозиции стали текстильные объекты, в том числе, фрагмент доколумбового плетения из коллекции Анни Альберс. Целью выставки было исследование роли текстиля в истории искусства от периода модерна до настоящего времени. Отмечалось, что принятое в искусствоведении разделение прикладного и изобразительного искусства привело к исключению художественного текстиля (и других видов декоративного искусства) из историко-художественного контекста, в то время как связи между изобразительным и прикладным искусством очевидны. Выставка в «Искусство и текстиль» ставила вопрос о выявлении роли текстиля в формировании абстрактного искусства XX в. Маркус Брюдерлин – историк искусств и директор Музея современного искусства в г. Вольфсбург (Германия) отмечал, что созданное Соней Делоне лоскутное одеяло, можно

¹³⁰ Van Tilburg M. Abstraction. / Mateusz Kapustka, Anika Reineke, Anne Röhl, Tristan Weddigen, dir., Textile Terms: A Glossary (Gebr. Mann Verlag, February 2017). [Электронный ресурс]: Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/29412184/Abstraction_entry_in_Textile_Terms_A_Glossary_dir_Mateusz_Kapustka_Anika_Reineke_Anne_Röhl_and-Tristan_Weddigen_Gebr._Mann_Verlag_2017 (дата обращения: 07.04.2020).

¹³¹ De la loi du contraste simultané des couleurs (1839) – Цветкова Н. Н.

считать первым произведением абстрактного искусства, которое опередило «изобретение» абстрактной живописи в Париже на один год¹³². Отмечалось также, что ортогональная структура ткани – пересечение нитей основы и утка выразилась в сетчатой структуре абстрактных картин Пита Мондриана. Кроме того, что особенно важно для данного исследования, на выставке «Искусство и Текстиль» особое внимание уделялось выходу текстиля из плоскости картины в область пространства. Эта тенденция была проиллюстрирована инсталляциями таких авторов как Ленор Тауни, Фред Сандбек, Питер Коглер, Кьяру Шиота¹³³.

Идея выставки «Искусство и Текстиль» перекликается с концепцией проекта «Орнамент и Абстракция», состоявшегося в 2001 г. в Музее Фонда Бейлера (Швейцария). На выставке «Орнамент и Абстракция» подчеркивалась роль орнамента в формировании абстрактного искусства XX в., была предпринята попытка представить эту роль на основе сопоставления произведений искусства с прикладными объектами разных культур¹³⁴. Идея выставки основывалась на теории венского искусствоведа А. Ригля. В книге «Проблемы стиля. Основы истории орнамента» А. Ригль спорил с последователями концепции Г. Земпера. Согласно теории Г. Земпера, процесс создания объекта прикладного искусства определялся материалом, из которого он изготовлен, техникой исполнения и материальной функцией, которая в нем заложена¹³⁵. Последователи Г. Земпера, по мнению А. Ригля, упростили его теорию: «В то время как Земпер предполагал, что материал и техника играют роль в генезисе арт-форм, земпериане поспешили сделать вывод, что все арт-формы всегда являлись непосредственным результатом материалов и техник»¹³⁶. В соответствии с идеями А. Ригля, над практическими аспектами стоит верховный принцип творчества художника – его

¹³² Van Tilburg M. Op. cit. (Cit.: Brüderlin M. Zur Ausstellung. Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen und die Eroberung des Stoff-Raumes. / Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute : editor Brüderlin M. Ostfildern, 2013. P. 14–45 ; exh. cat.: Kunstmuseum Wolfsburg and Staatsgalerie. Stuttgart.)

¹³³ Art & Textiles. Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present. 12.10.2013 – 02.03.2014 : [сайт]. URL: <https://www.kunstmuseum-wolfsburg.de/exhibitions/art-and-textiles-fabric-as-material-and-concept-in-modern-art-from-klimt-to-the-present/> (дата обращения: 10.04.2020).

¹³⁴ Ornament und Abstraktion: [сайт]. URL: <https://www.fondationbeyeler.ch/en/ausstellungen/vergangene-ausstellungen/ornament-und-abstraktion> (дата обращения: 10.04.2020).

¹³⁵ Земпер. Указ. соч. С. 224.

¹³⁶ Riegl A. Problems of Style. Foundation of the History of Ornament. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 4.

«воля к искусству» (Kunstwollen), выразившийся в искусстве орнамента¹³⁷. Таким образом, форма создаваемого объекта становится не следствием использования техники и материала, но смыслом творческой деятельности. В своем труде А. Ригль подверг пересмотру традиционную иерархию искусств, в которой

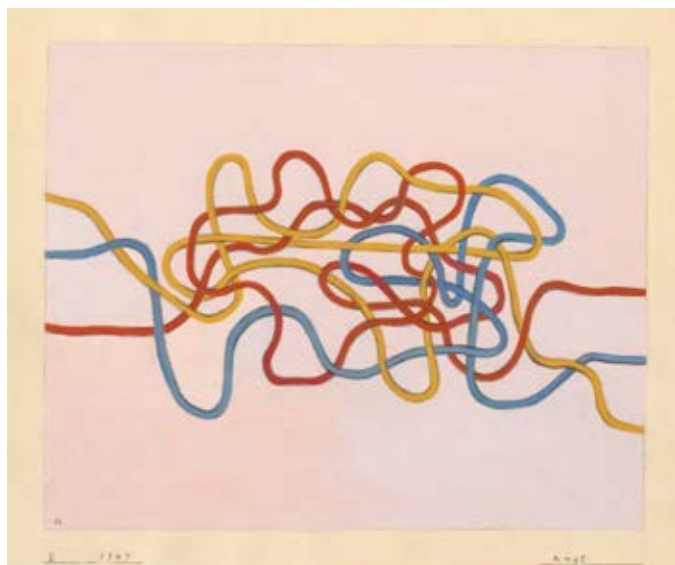


Рис. 2.1
А. Альберс. «Узел», бумага, гуашь, 1947 г.

декоративно-прикладному отводилась второстепенная роль.

помимо текстильных работ, стали ее графические произведения, где изображались нити и узлы.

Отдельно хотелось бы отметить творчество Анни Альберс – художницы по текстилю, творчество которой стало одной из предпосылок «пластического взрыва» второй половина XX в. и, в целом, способствовало изменению отношения к текстильному искусству. Важной частью творчества художницы, помимо текстильных работ, стали ее графические произведения, где изображались нити и узлы.

В 1947 г. Анни Альберс в технике гуаши была написана работа «Узел» (Рис. 2.1), где изображены сплетенные между собой нити трех основных цветов – желтого, красного и синего. В 1964 г. Анни Альберс была создана серия литографий «Линейная запутанность», также содержащих изображения нитей и узлов. В этих произведениях художница обращалась к взаимообмену между зрительным и тактильным восприятием. Узлы и линии, изображенные А. Альберс, часто выходят за рамки картинной плоскости. Эти работы напоминают изображение последовательности действий при завязывании или, напротив, распутывании сложных узлов при помощи «собственных пальцев»¹³⁸.

Анни Альберс как художник, работавший в области художественного текстиля,

¹³⁷ Ригль (Riegl) Алоиз (1858-1905). [Электронный ресурс] : <http://cult-lib.ru>. URL: <http://cult-lib.ru/doc/culture/encyclopedia-xx-vek/435.htm> (дата обращения: 11.04.2020).

¹³⁸ Healy C. «Through One's own Fingertips?»: Haptic Perception in the Art and Thinking of Josef and Anni Albers. // Harts & Minds: The Journal of Humanities and Arts. 2016. Vol. 2, No. 3, Issue 7. P. 5-6. (Cit.: Otti Berger. Weberei und Raumgestaltung (unpublished essay). P. 8-9)

интуитивно понимала глубокий символизм нити и узла как древнейших текстильных форм. Ее произведения «Узел» и «Линейная запутанность», на наш взгляд, ярко иллюстрируют теорию влияния текстиля на абстрактное искусство XX в.

Развитие авангардных тенденций в художественной культуре России первой половины XX в. было тесно связано с традиционным русским искусством, в том числе текстильным. Реминисценции традиционных русских половиков-дорожек можно видеть в картинах К. Малевича – «Женщина с граблями», «Голова крестьянина», «Композиция», «Скачет красная конница из октябрьской столицы, на защиту советской границы» (Рис. 2.2).

«В картине «Скачет красная конница...» нижняя часть холста, символизирующая земную поверхность, представляет собой ритм разноцветных полос, контрастирующих с высоким чистым небом. С древнейших времен процесс создания ткани ассоциировался с актом творения жизни – соединение мужского и женского начал – вертикального



Рис. 2.2

К. Малевич. «Скачет красная конница из октябрьской столицы, на защиту советской границы», х/м, 1928-1932 гг.

утка с распложенными горизонтально нитями основы. Нить жизни, нить судьбы, ткань бытия – все эти выражения отражают философский контекст процесса ткачества. Неслучайно, Малевич представил земную поверхность в виде традиционной, простой полосатой ткани, какие можно было встретить в любом доме. Тканый половик, перемещаясь в живописное произведение одного из классиков русского авангарда, становится символом земного бытия»¹³⁹. «Скачет

¹³⁹ Цветкова Н. Н. Взаимовлияния живописи русского авангарда и искусства текстиля. : сб. науч. ст. / Месмахеровские чтения – 2018. Материалы международной научно-практической конференции ; под ред. А. О. Котломанова. СПб: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2018. С. 245.

красная конница...» и другие произведения К. Малевича иллюстрируют влияние традиционного текстиля на стилистику авангардной живописи.

Что касается концепции о том, что в XX в. происходило развитие искусства текстиля как средства самовыражения в контексте современных художественных тенденций, то в пользу этого говорит работа текстильной мастерской Баухауза, где создавались плоские текстильные произведения, стилистика которых соответствовала абстрактным картинам того времени. Можно отметить, например, работу Гунты Штольцл «Пять хоров», выполненную в технике жаккардового ткачества. Панно стилистически связано с картиной Пауля Клее «Пастораль». Напольный ковер Лены Бернер ритмом цветных полос и своим колористическим решением ассоциируется с произведением П. Клее «Лестница» (Рис. 2.3).

Несомненно, следует отметить и влияние живописных авангардных направлений – кубизма, футуризма, супрематизма на формирование новых стилистических особенностей советских тканей 1910-1920-х гг. Композиционные и колористические параллели в живописных работах и эскизах для вышивки, созданных О. Розановой и Н. Удальцовой для кустарной артели «Вербовка» (1916 г.) очевидны. В 1919 г. К. Малевич создал геометрические текстильные орнаменты, о которых исследователь С.О. Хан-Магомедов говорил, что это «...большой творческий успех супрематизма, ... именно супрематизм стоял у истоков новой геометрической орнаментации тканей, которая затем была развита конструктивистами и доведена до стадии промышленного производства в работах Л. Поповой и В. Степановой»¹⁴⁰.

Исследователь современного искусства текстиля В. Д. Уваров связывал творческие поиски художников авангардистов начала XX в. с развитием такой формы современного искусства как текстильный перформанс»¹⁴¹. Объемно-пространственные текстильные формы, иллюстрирующие выход живописи авангарда в пространство, можно видеть в театральных постановках того времени.

¹⁴⁰ Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. М.: Галарт. 1995. С. 281.

¹⁴¹ Бобровская А. А., Уваров В. Д. Указ. соч. С. 309.

	
<p>а П. Клее «Пастораль» (Ритмы), х/м, 1927 г.</p>	<p>б Г. Штольцл «Пять хоров», жаккардовое ткачество, 1928 г.</p>
	
<p>в П. Клее «Лестница», х/м, 1927 г.</p>	<p>г Л. Бернер. Дизайн напольного ковра, цв. Бумага, акварель, 1927 г.</p>

Рис. 2.3 Стилистические связи между живописью П. Клее и работами студенток текстильной мастерской Баухауза.

Эскизы костюмов оперы «Победа над солнцем» (1913 г.), созданные К. Малевичем, демонстрировали выход тенденций супрематизма в пространство театра. «Неоклассикой кубизма называют ... оформление спектакля «Федра»», созданное А. Весниным (1922 г.)¹⁴² (Рис. 2.4). «Театральные декорации

¹⁴² Хан-Магомедов С. О. Указ. соч. С. 214. (Цит. по: Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934. С. 23-24)

художников конструктивистов, так называемые “установки”, способствовали развитию идеи выхода спектакля из стен театрального зала на улицу»¹⁴³.

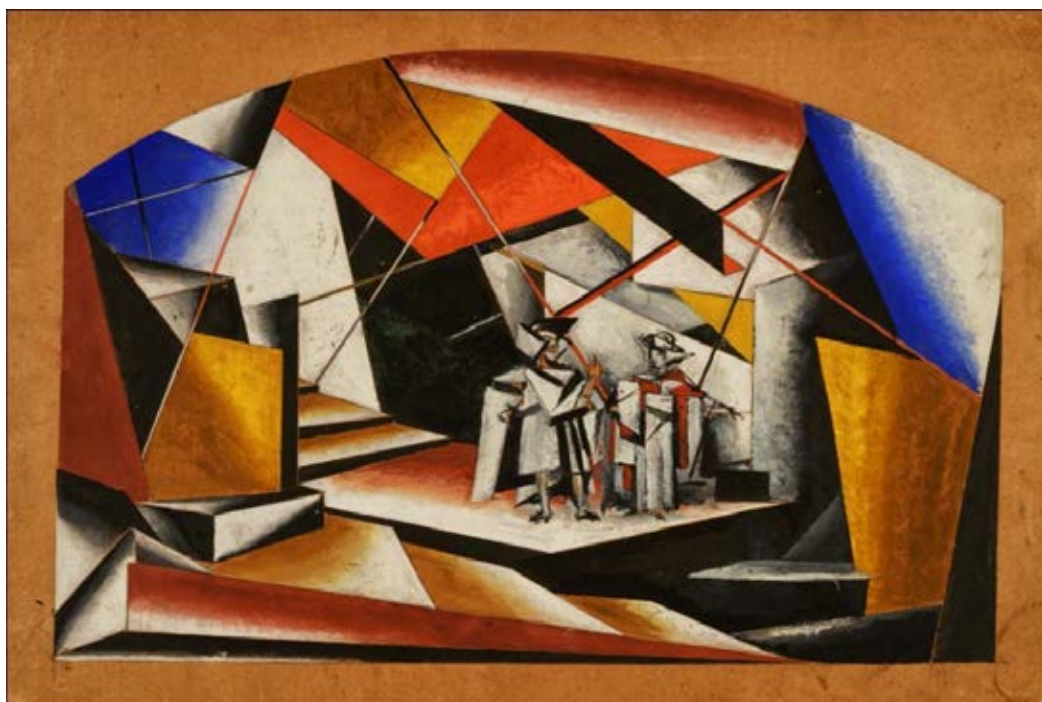


Рис. 2.4 А. Веснин. Эскиз оформления спектакля «Федра», 1922 г.

Гипотеза об универсальности абстракции как человеческого импульса (антропологический подход) нашла свое подтверждение в концепции выставки 1971 г. «Абстрактный дизайн в американском квилте», которая состоялась в Музее Американского Искусства Уитни в Нью-Йорке. Здесь традиционные лоскутные одеяла были представлены как произведения абстрактного искусства. Выставка продемонстрировала стилистические параллели в произведениях живописи и прикладного искусства. Лоскутные одеяла экспонировались как картины, и выставка доказала возможность применения эстетики авангардной живописи к существующей текстильной традиции¹⁴⁴.

В поддержку теории о том, что взаимодействие текстиля и абстракции происходит на концептуальном уровне, выступал американский искусствовед и

¹⁴³ Цветкова Н. Н. Перформанс в искусстве... // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА 2017. № 3. С. 343.

¹⁴⁴ Renick Rinehart N. Hirst, Don't It? Revealing the Invisible. Labor of Female Fiber Artists in Twentieth Century Art. 2016. P. 6-7. [Электронный ресурс]: Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/24664106/Hirst_Dont_It_Revealing_the_Invisible_Labor_of_Female_Fiber_Artists_in_Twentieth_Century_Art (дата обращения: 22.09.2021).

арт-критик Джозеф Машек. В 1976 г. в статье «Парадигма ковра: критическое рассуждение о теории плоскости» Дж. Машек высказал идею, что главной причиной развития плоскостности в живописи начала XX в. стали теории, возникшие во второй половине XIX в., когда натуралистическому изображению стал предпочитаться орнамент. Дж. Машек отмечал, что плоскостность и декоративность в изобразительном искусстве развивались вместе¹⁴⁵.

В 2006 г. в Санкт-Петербурге в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН состоялась выставка «Грезы о Востоке. Русский авангард и шелка Бухары», целью которой было выявление влияния орнамента среднеазиатских тканей на русскую авангардную живопись. В каталоге выставки Э. Ахмедова, автор статьи «Две розы рдеют на одном стебле» отмечала, что связь между тканями и авангардной живописью следует рассматривать как части общего процесса развития мировой культуры. Такие эстетические характеристики как плоскостность, декоративность, орнаментальность были свойственные и авангардной живописи, и текстилю – «мы обнаруживаем фундаментальную двойственность как авангардного искусства, так и абстрактного знака в текстиле Востока»¹⁴⁶.

Рассмотрев четыре теории взаимодействия текстильного искусства и авангардной живописи, следует отметить, что роль художественного текстиля в истории искусств в настоящее время остается не до конца выявленной, и эта тема, несомненно, должна быть исследована более глубоко как в теоретических трудах, так и практических выставочных проектах.

В XX в. значение прикладного искусства возросло. Важную роль в этом процессе сыграли школы Баухауз в Германии и Вхутемас в России, в которых был сформирован новый подход к предметному творчеству.

¹⁴⁵ Van Tilburg M. Rethinking the Carpet Paradigm. Critical Footnotes to a theory of Flatness (Yayoi Kusama, Mai-Thu Perret, Louise Bourgeois). / *Metatextile Identity and History of a Contemporary Art Medium* ; editor Weddigen T. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH., 2012. P. 129.

¹⁴⁶ Ахмедова Э. Две розы рдеют на одном стебле : каталог выставки «Грезы о Востоке: русский авангард и шелка Бухары» ; под ред. Е. А. Резвана. 2006. С. 137. [Электронный ресурс]: Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. URL: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams (дата обращения: 20.06.2020).

На систему обучения Баухауза, повлияли теории Г. Земпера и А. Ригля. Манифест Баухауза, написанный в 1919 г. призывал отказаться от иерархии искусств: «Нет границ между ремеслом, скульптурой или живописью, они и есть здание. Давайте вместе создадим это здание будущего, где все будет слито в единой форме. Архитектура, скульптура, и живопись»¹⁴⁷.

Подобные идеи перекликаются с концепцией «гезамткунстверка» – совокупного художественного произведения. Теория гезамкунстверка разрабатывалась Г. Земпером и Р. Вагнером.

Появление концепции создания совокупного художественного произведения можно считать попыткой преодоления разобщенности искусств. По словам М. С. Кагана, происходила «целенаправленная “художественная гибридизация”, ориентированная на “выведение” оригинальных, неизвестных прежде синтетических художественных образований»¹⁴⁸.

Воплощением идеи гезамкунстверка стал Хаус-ам-Хорн – образцовый дом, созданный по проекту Георга Мухе и представленный на выставке 1923 г., в котором были представлены мебель, текстиль и другие предметы, созданные студентами Баухауза. Хаус-ам-Хорн иллюстрировал принцип «искусство и техника – новое единство»¹⁴⁹.

Интересным примером универсального художественного произведения, синтетической формой «способной объединить в себе все виды искусства, реализуемой через предметно-пространственную среду, создаваемую по единому проекту, преобразующую быт человека и организующую его по законам красоты и гармонии»¹⁵⁰ является проект дома Эриха Рабе в Цвенкау, совместно созданный архитектором Адольфом Радинггом и художником Оскаром Шлеммером.

¹⁴⁷ В. Гропиус. Манифест Баухауза.

¹⁴⁸ Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. С. 239.

¹⁴⁹ Bauhaus: A Conceptual Model. ; editor: Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, and Klassik Stiftung Weimar. Ostfildern.: Hatje Cantz Verlag, 2009. P. 152.

¹⁵⁰ Епишин А. С. Gesamtkunstwerk Rabe Haus. Проект дома Рабе в Цвенкау как универсальное произведение искусства. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 5 (79) С. 64.

Работая в Баухаузе, О. Шлеммер создал сценические постановки «Триадический балет» и «Танцы Баухауза», где занимался исследованием человеческого тела, его пропорций и взаимодействия с пространством. Важной частью постановок стали сценические костюмы. Исследователями творчества О. Шлеммера отмечалось, что он вдохновлялся идеями советского конструктивизма, в частности прозодеждой¹⁵¹.

Свой сценический опыт О. Шлеммер применил и в проектировании интерьера дома Рабе. Им была создана композиция из проволоки, состоявшая из трех фигур, которые, в зависимости от освещения, «рисовали» различные тени на стене (Рис. 2.5). В основу настенной композиции для лестничных проемов были положены наброски танцующих фигур. В соответствии с работами О. Шлеммера создавалось цветовое решение интерьера: абстрактные плоскости контрастных цветов – красного, синего, черного и белого были расположены на стенах, потолке и полу гостиной. «Это выглядело так, как будто Шлеммер свернул части абстрактной картины внутрь комнаты, чтобы объединить пространство... В отличие от формальной сцены, на которой исполнялись «Триадические балеты», это была неофициальная обстановка, располагавшая к внутренней драматургии и превращавшая архитектуру в разновидность перформативного искусства»¹⁵². В оформлении интерьера дома Рабе абстрактному искусству отводилась ведущая роль.

Выстраивание пространства при помощи абстрактных цветовых плоскостей можно отметить в творчестве советских художников конструктивистов – проектах Родченко, Весниных и др. Отмечается, что «формальные средства — геометрические плоскости, цветовые пятна, дематериализация живописной плоскости привели многих художников русского авангарда к работе с текстилем, к оформлению интерьеров, к созданию “реальных” вещей»¹⁵³.

¹⁵¹ Rhee B. H. Oskar Schlemmer: Body as Weapon, P. 15. [Электронный ресурс]: Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/10034539/Oskar_Schlemmer_Body_as_Weapon (дата обращения: 20.06.2020).

¹⁵² Епишин А. С. Указ. соч. С. 63-64.

¹⁵³ Ахмедова Э. Указ. соч. С. 141.



Рис. 2.5 О. Шлеммер. Интерьер дома Э. Рабе в Цвенкау, 1930 г.

Во второй половине XX в. произошло изменение концепции текстильного искусства. В период так называемого «пластического взрыва» появились новые формы текстиля, он вышел из плоскости в объем, из области живописи в область скульптуры. Пытаясь подчеркнуть свою независимость от абстрактной живописи, художники работали с натуральными, часто неокрашенными или окрашенными локально волокнами, переместив свое внимание из области цветовых экспериментов в область объемно-пространственных.

Рассмотрев художественный текстиль в контексте развития абстрактного искусства XX вв. можно сделать следующие выводы:

- споры о месте прикладного искусства в ряду других видов искусства, начавшиеся в конце XIX в., продолжаются до настоящего времени;
- абстрактные формы художественного выражения параллельно развивались в живописи и прикладном искусстве;

- текстиль оказал влияние на развитие авангардных направлений в живописи первой половины XX в., и во второй половине XX в. сам развивался в русле этих направлений;

- взаимовлияние художественного текстиля и абстрактной живописи очевидно; искусствоведами XXI в. предпринимаются попытки привлечь внимание к этой проблеме.

2.2 Ткацкая мастерская Баухауза: пути развития текстиля

В XX в. в развитии текстильного искусства отмечается два важных этапа – первая и вторая «весна шпалеры». Первой «весной» называют возрождение шпалерного ткачества, осуществленное Ж. Люрса в 1930-х гг. второй – «пластический взрыв» 1960-х гг., когда принцип работы с волокнами полностью изменился, и художники начали создавать объемно-пространственные текстильные формы. Авангардные произведения Магдалены Абаканович, Ягоды Буич, Эльзи Жиак, Шейлы Хикс, Ленор Тауни, Клер Цейслер, заставили зрителей и арт-критиков обратить внимание на художественный текстиль, взглянуть на это явление по-новому. В результате появился термин «fiber art» – искусство волокна, который применяется до настоящего времени. Эксперименты в области художественного текстиля привели к появлению двух направлений – «большого текстиля» и «мини-текстиля», предполагающего создание миниатюрных работ.

Периодом расцвета нового направления художественного текстиля считаются 1970-1980 гг. Однако уже в первой половине XX в. существовали предпосылки возникновения «пластического взрыва». Следует, прежде всего, отметить текстильную мастерскую Баухауза. Идеи и эксперименты, начатые здесь, впоследствии получили развитие в творчестве художников, работавших с различными волокнами.

В 1919 г. в немецком городе Веймар на результате объединения двух учебных заведений – Саксонско-Веймарской Школы Прикладных искусств и Академии Изобразительных Искусств – была создана Высшая школа

строительства и художественного конструирования – Баухауз, директором которой стал известный архитектор Вальтер Гропиус.

Ткацкая мастерская, организованная в Баухаузе через месяц после его открытия и проработавшая все годы существования этого учебного заведения, получила название «женское отделение». Несмотря на то, что В. Гропиусом декларировалось гендерное равенство: «никакой разницы по отношению к женщинам в том, что касается работы, мы все ремесленники»¹⁵⁴, на практике в начале существования Баухауза женщины могли учиться только в трех мастерских – Ткацкой, Керамической и Переплетной. Руководитель Керамической мастерской Герхард Маркс сопротивлялся приему на обучение студенток, говоря: «если возможно, не допускайте женщин в керамическую мастерскую, ради них самих и ради мастерской»¹⁵⁵. После того, как в 1922 г. Переплетная мастерская была закрыта, обучение в Ткацкой стало для женщин практически единственным шансом стать студентами Баухауза.

В начале работы «женского отделения» его главой была Хелен Бернер, под руководством которой студентки осваивали разнообразные текстильные техники, которые ассоциировались, скорее, с женским рукоделием, чем с художественным творчеством. Представленные на Рождественской ярмарке 1920 г. мягкие игрушки, сшитые из лоскутков ткани, подтверждали это впечатление. Сохранившийся эскиз Гунты Штольцл, ученицы, а впоследствии преподавателя, «женского отделения», созданный ею в этот период, демонстрирует изображение подобного изделия. В дальнейшем «женское отделение» Баухауза будет заниматься, главным образом, ткачеством, оправдывая свое название – Ткацкая мастерская.

Следует отметить огромную роль Йоханнеса Иттена в развитии Ткацкой мастерской. Художник работал в Баухаузе с 1919 по 1923 гг., а с 1919 по 1921 гг. именно он преподавал форму студентам «женского отделения». Будучи

¹⁵⁴ Weltge-Wortmann S. Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. London: Thames and Hudson Ltd., 1993. P. 41.

¹⁵⁵ Ibid. P. 42. (Cit.: Herkner M. Master's dissertation Die Entwicklund der Keramischen Abteilung des Staatlichen Bauhauses Weimar von 1920-1924. University of Leipzig, 1984. P. 43)

создателем знаменитого форкурса (пропедевтического курса), Й. Иттен писал: «Занятия с текстурами и материалами повлияли ... на работу с текстилем. Благодаря изучению техник переплетения, мы начали создавать ковры из различных материалов еще до того, как в Баухаузе был введен курс ковроткачества»¹⁵⁶.

Эксперименты с разнообразными текстурами, использование разных материалов, несомненно, расширяли границы традиционного понимания текстиля. Теории формы и цвета, которые преподавал Й. Иттен, нашли свое воплощение в практических изделиях. Так, уже ранние работы Ткацкой мастерской, например, созданный неизвестным автором в 1920 г. аппликативный коврик, демонстрировали знакомство студентов с идеями Й. Иттена. Вероятно, именно знакомство с колористической теорией, способствовало формированию более внимательного отношения к цвету создаваемых текстильных произведений, и остро встал вопрос о необходимости создания в Баухаузе собственной мастерской по окрашиванию нитей. Результатом стала поездка двух студенток «женского отделения» Гунты Штольцл и Бениты Отто в 1921 г. в Крефельд для прохождения месячного курса обучения крашению текстильных материалов¹⁵⁷.

Преподавая в Баухаузе, Й. Иттен сам разработал несколько проектов ковров и текстильных панно. Покинув Баухауз в 1923 г., художник в 1924 г. с помощью Г. Штольцл основал «Ткацкую Мастерскую Онтос» городе Херлиберг в Швейцарии. Работа, сотканная по эскизу Й. Иттена, была отмечена золотой медалью на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств 1925 г. в Париже¹⁵⁸.

Несмотря на то, что Ткацкая мастерская получила название «женское отделение», среди ее студентов было двое мужчин – Макс Пейффер Уотенфул и Фридрих Вильгельм Боглер. Сохранилась тканая шаль, выполненная Боглером и настенное панно, которое создал Уотенфул.

¹⁵⁶ Иттен И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. / Пер. с немецкого и предисловие Л. Монаховой М.: Издатель Д. Аронов, 2001. С. 10.

¹⁵⁷ Weltge-Wortmann S. Op.cit. P. 58.

¹⁵⁸ Ibid. P. 26-28.

Макс Пейффер Уотенфул, имевший докторскую степень в области права, но мечтавший стать художником, приехал в Баухауз в 1921 г. Им был создан один из первых гобеленов в истории этой школы. Работа представляет собой абстрактную композицию, в центре которой выткан полосатый треугольник. Гобелен имеет насыщенное колористическое решение – сочетание розовых оттенков с бирюзовым, ярко-желтым, охристым и черным цветами на светло-сером фоне (Рис. 2.6).

Эта работа стала единственным текстильным произведением, которое Макс Пейффер Уотенфул создал в Ткацкой мастерской. Гобелен был продемонстрирован на первой выставке работ студентов Баухауза «Искусство и технология» и опубликован в первой книге Баухауза в 1923 г. Впоследствии одним из студентов Баухауза была выполнена копия этой работы. Один из вариантов гобелена, остается неизвестным, оригинал или копия, Й. Иттен получил в качестве рождественского подарка. В 1960-х гг. в переписке с директором Архива Баухауза



Рис. 2.6
М. П. Уотенфул. Настенное панно,
1921 г.

Хансом Мария Винглер Й. Иттен отмечал, что гобелен, который соткал Макс Пейффер Уотенфул, был первой работой в Баухаузе, выполненной в этой технике. Это утверждение ошибочно, первый гобелен был соткан Гунтой Штольцл летом 1920 г. во время каникул. Работы студентов Ткацкой мастерской Баухауза демонстрируют два противоположных стиля ткачества: абстрактно-конструктивный и экспрессивный. Гобелен М. П. Уотенфула относится к абстрактно-конструктивному¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Bauhaus: A Conceptual Model. / Editor: Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, and Klassik Stiftung Weimar. Ostfildern.: Hatje Cantz Verlag, 2009. P. 81-83.

В абстрактно-конструктивном стиле, созданы панно Маргарет Битткоу-Кехлер (1920 г.), построенное на ритме темных и светлых квадратов, работы Ильзе Могелин и Гертруд Арндт, ставшие частью выставки Баухауза 1923 г. в Хаус-ам-Хорн и др.

Примером использования экспрессивного стиля ткачества является знаменитый «Африканский стул» (1921 г.) – результат совместного творчества студента столярной мастерской Марселя Бройера и Гунты Штольцл. Марсель Бройер сделал конструктивную основу стула, Гунта Штольцл, соткала контрастную по цвету фактурную обивку. В спинке стула можно видеть отверстия, в которых закреплялись нити основы. Это позволяет предположить, что процесс ткачества осуществлялся непосредственно на конструкции стула, т.е. работа представляет собой синтетическое произведение прикладного искусства.

Интересно, что другая совместная работа Г. Штольцл и М. Бройера – стул 1923 г. – иллюстрирует абстрактно-конструктивный стиль. Текстильная часть стула представляет собой переплетающиеся тканые полосы разных цветов. Колористическое решение обивки демонстрирует влияние идей «Де Стейл» и Тео ван Дусбурга, который в 1921 г. приехал в Веймар и в течение года читал лекции студентам Баухауза¹⁶⁰ (Рис. 2.7).

Рассмотренные примеры позволяют говорить о том, что экспрессивный и абстрактно-конструктивный стили ткачества в Баухаузе развивались параллельно. Творческие эксперименты Ткацкой мастерской, несомненно, демонстрируют влияние творческих идей авангардной живописи на текстильное искусство, но, вместе с тем, в них наблюдается попытка найти собственный пластический язык, присущий именно текстилю.

Выпускницы Ткацкой мастерской Баухауза Гунта Штольцл, Анни Альберс и Отти Бергер оказали наибольшее влияние на развитие искусства текстиля XX в., в том числе, объемно-пространственного.

¹⁶⁰ *Weltge-Wortmann S. Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. P. 25, 49.*

Экспрессивный стиль	Абстрактно-конструктивный стиль
	
а Л. Людесдорфф. Гобелен, 1923 г.	б М. Битткоу-Кехлер. Настенное панно, 1920 г
	
в Г. Штольцл, М. Бройер. «Африканский стул», 1921 г.	г Г. Штольцл, М. Бройер. Стул, 1921 г.

Рис. 2.7 Экспрессивный и абстрактно-конструктивный стили в работах студентов текстильной мастерской Баухауза.

Важнейшей фигурой Ткацкой мастерской Баухауза считается Гунта Штольцл. Прочитав знаменитый манифест В. Гропиуса, она начала учебу в этой школе в 1919 г., а впоследствии возглавила «женское отделение». Гунта Штольцл,

по словам другой известной студентки Ткацкой мастерской, Анни Альберс, имела «почти звериное чувство текстиля»¹⁶¹.

В 1926 г. Баухауз переехал из Веймара в Дессау. В этом же году Г. Штольцл написала статью «Ткачество в Баухаузе», в которой была обозначена новая линия работы Ткацкого отделения в соответствии с новыми принципами Баухауза, которые декларировал В. Гропиус. Отказавшись от романтических идей первых лет существования школы, В. Гропиус обратился к идее функционализма¹⁶². В 1927 г. Гунта Штольцл стала руководителем Ткацкой мастерской. Художница считала, что работа здесь должна быть разделена на два направления: создание гобеленов и ковров или текстильных образцов для производства, т.е., фактически, на занятия художественным текстилем и дизайном.

Г. Штольцл признавала, что текстильные работы Веймарского периода основывались на принципах современной живописи и представляли собой «картины из шерсти». Осознавая уникальность техники ткачества, художница отмечала, что гобелен «должен ... завоевать для себя свое право на независимое существование». В «Красно-зеленом» гобелене, который представляет собой синтез конструктивной композиции и свободного экспрессивного ткачества, выполненном в 1927-1928 гг., Г. Штольцл пыталась выявить те художественные приемы, которые присущи именно тканой, а не живописной работе¹⁶³ (Рис. 2.8). Здесь, несомненно, можно отметить смысловые «переклички» идей Г. Штольцл и французского художника Ж. Люрса, который много сделал для возрождения гобеленового (шпалерного) ткачества в XX в. Ж. Люрса говорил, что «шпалера не может быть копией живописного полотна, она должна создаваться по своим собственным законам»¹⁶⁴.

¹⁶¹ Weltge-Wortmann S. Op.cit. P. 46.

¹⁶² Smith T'ai. Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design. University of Minnesota Press, 2014. P. XVI. [Электронный ресурс]: <https://www.researchgate.net>. URL: https://www.researchgate.net/publication/292247558_Bauhaus_Weaving_Theory_From_Feminine_Craft_to_Mode_of_Design (дата обращения: 07.08.2020).

¹⁶³ Bauhaus: A Conceptual Model... P. 222-223.

¹⁶⁴ Савицкая В.И. Указ. соч. С. 25. (Цит. по: Tapisseries de Jean Lurçat, Belvès, 1957 P. 158)

В Дессау в работе «женского отделения» особое внимание уделялось изучению структуры текстильных переплетений. Новые современные архитектурные концепции требовали новых текстильных структур. В Дессау в Ткацкой мастерской появились более сложные станки, в том числе жаккардовый. Результатом подобной реорганизации стало разделение на Учебное, Экспериментальное и Производственное отделения. Студенты, прошедшие форкурс, который после ухода из Баухауза Йоханнеса Иттена преподавали Йозеф Альберс и Ласло Мохой-Надь, поступали на Учебное отделение, где занимались изучением теоретических и практических аспектов текстиля, касающихся ткачества и крашения. При успешной сдаче экзаменов можно было продолжить обучение на Экспериментальном или Производственном отделениях. На эти отделения могли поступить и выпускники других учебных заведений, знакомые с технологией ткачества¹⁶⁵.



Рис. 2.8
Г. Штольцл. Гобелен «Красно-зеленый», 1927-28 гг.

Гунта Штольцл экспериментировала с новыми материалами – синтетикой, целлофаном, металлизированными нитями. Использование в текстиле новых нетрадиционных материалов представляется знаковым явлением. Во второй половине XX в. в период «пластического взрыва» художники-текстильщики будут активно использовать разнообразные, в том числе синтетические и нетекстильные волокна. Результатом станут объекты «fiber art», обладающие новыми эстетическими качествами, отличными от традиционных гобеленов и ковров, сотканных из натуральных материалов: шерсти, шелка, хлопка и льна.

¹⁶⁵ Weltge-Wortmann S. Op.cit. P. 90-92, 101.

После ухода из Баухауза его основателя В. Гропиуса в 1928 г. школу в период с 1928 по 1930 гг. возглавлял Х. Майер. В 1931 г. после иммиграции в СССР в Москве в Музее нового западного искусства (в настоящее время это здание Академии художеств на Пречистенке) Х. Майером была организована выставка «Баухауз Дессау. Период руководства Ханнеса Майера. 1928–1930». Исследователями отмечается, что «наиболее оригинальными из экспонатов выставки можно считать произведения, выполненные в ткацкой мастерской Баухауза под руководством Г. Штольцл. Это коллекция функциональных и декоративных тканей...»¹⁶⁶.

В 1927 г. в Баухаузе было создано отделение архитектуры. В том же году студенткой «женского отделения» стала Отти Бергер, ранее закончившая Академию Искусств в Загребе. Во время обучения на форкурсе у Л. Мохой-Надь, О. Бергер продемонстрировала хорошее «чувство материала», создав в 1928 г. панно «Tasttafel». В этой работе фрагменты цветной бумаги в сочетании с нитями разных фактур создают интересный ритм квадратов и треугольников. Работа О. Бергер 1930 г. – фактурный коврик, в котором объемные белые нити сочетаются с гладким цветным фоном, создавая эффект двупланности работы (Рис. 2.9). Такая «игра» с цветом и фактурой, на наш взгляд, может считаться шагом в сторону объемно-пространственных текстильных форм периода «пластического взрыва».

По мнению Отти Бергер, создаваемые в Ткацкой мастерской работы должны были отвечать задачам современного интерьера. Ею были написаны статьи «Ткани в пространстве», «Ткачество и дизайн пространства» и «Ткань и новая архитектура».

¹⁶⁶ Эфрусси Т. А. Баухауз на выставках в СССР. 1924-1932 гг. // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2012. № 2. С. 475.

В статье «Ткани в пространстве», опубликованной в журнале ReD в 1930 г.¹⁶⁷ О. Бергер подчеркивала, что наиболее важным свойством ткани



Рис. 2.9
О. Бергер. Коврик, 1930 г.

является ее тактильность. Например, шелк и вискоза, визуально воспринимаемые почти одинаковыми, обнаруживают совершенно разные особенности при тактильном контакте – теплый шелк и холодная вискоза. В своих неопубликованных текстах «Ткачество и дизайн пространства» и «Ткань и новая архитектура», написанных в начале 1930-х гг., Бергер отмечала, что, создавая современный текстиль, следует ориентироваться не на его визуальные свойства, а именно на тактильную природу и место в пространстве трехмерной среды: «Текстиль – это не только оптический объект.

Мы вступаем с ним в постоянный контакт, он распознается через наше тактильное чувство»¹⁶⁸.

В соответствии со своими теориями Отти Бергер много работала над созданием дизайн-прототипов интерьерных тканей, обращая особое внимание на структуры текстильных переплетений. В 1932 г. О. Бергер открыла собственное ателье текстильного дизайна. Ее дизайны были реализованы в многочисленных текстильных образцах, среди которых были, например, ткани для сидений в самолете¹⁶⁹. Несмотря на раннюю гибель Отти Бергер (1944 г.), следует отметить, что ее теоретические исследования и практические разработки очень важны. Они меняют отношение к текстильному производству как к «тканой картине», заставляя видеть иные художественные возможности ткачества, и демонстрируют

¹⁶⁷ Berger O. Stoffe im Raum // ReD. 1930. no. 5 P. 143-145.

¹⁶⁸ Healy C. Op.cit. P. 10 (Cit.: Ottilie Berger, Weberei und Raumgestaltung (unpublished essay). P. 3. Translation by Smith in Smith. Limits of the Tactile and the Optical. P. 19.

¹⁶⁹ Weltge-Wortmann S. Op.cit. P. 113-114, 117.

возможность широкого применения подобных изделий в архитектурном пространстве.

Анни Альберс – еще одна знаменитая студентка «женского отделения» Баухауза, возглавившая Ткацкую мастерскую после ухода Гунты Штольцл из Баухауза в 1931 г. Исследователями творчества А. Альберс отмечается, что в 1920-х гг. ее художественное творчество развивалось параллельно с творчеством ее мужа – Йозефа Альберса, студента, а впоследствии преподавателя Баухауза. Сравнивая текстильное панно А. Альберс 1926 г. и работу «Переплетенный» Й. Альберса 1927 г. можно сделать вывод, что именно Анни оказала влияние на Йозефа в его тектонических исследованиях в 1920-х гг. (Рис. 2.10). В качестве дипломного проекта Анни Альберс соткала занавес для Федеральной школы ADGB в Бернау, который должен был решить проблему эха в зрительном зале. Используя в своей работе бархат и целлофан, А. Альберс создала одновременно звукопоглощающую и светоотражающую ткань¹⁷⁰.

В 1932 г. Баухауз переехал из Дессау в Берлин, а в 1933 г. школа была закрыта нацистами. Опасаясь за свою жизнь, многие преподаватели вынуждены были уехать из Германии. Супруги Альберс стали первыми представителями Баухауза, иммигрировавшими в Америку в 1933 г.

Переехав в США, Анни Альберс, возглавила Мастерскую ткачества, организованную в Блэк Маунтин Колледж¹⁷¹, развивая там идеи Ткацкой мастерской Баухауза. В 1933 г. в газете «New York Sun» можно было прочитать: «Фрау Анни Альберс, один из ведущих дизайнеров текстиля в Европе и лидер движения, начатого знаменитым Баухаузом, ...возродит ... искусство ткачества»¹⁷².

¹⁷⁰ Martínez de Guereñu L. Anni Albers and Lilly Reich in Barcelona 1929: Weavings and Exhibition Spaces. P. 258-261. [Электронный ресурс]: <https://www.researchgate.net>. URL: https://www.researchgate.net/publication/322533875_Anni_Albers_and_Lilly_Reich_in_Barcelona_1929_Weavings_and_Exhibition_Spaces (дата обращения: 08.09.2020).

¹⁷¹ Black Mountain College. Блэк Моунтин Колледж был основан в 1933 году в Блэк Маунтин, Северная Каролина, США. Среди его основателей были Джон Андрю Райс, Теодор Драйер, Фредерик Джорджия и Ральф Лансбери – Цветкова Н.Н. .

¹⁷² Kentgens-Craig M. The Bauhaus and America. First contacts 1919-1936. Massachusetts Institute of Technology, 1999. – P. 140.

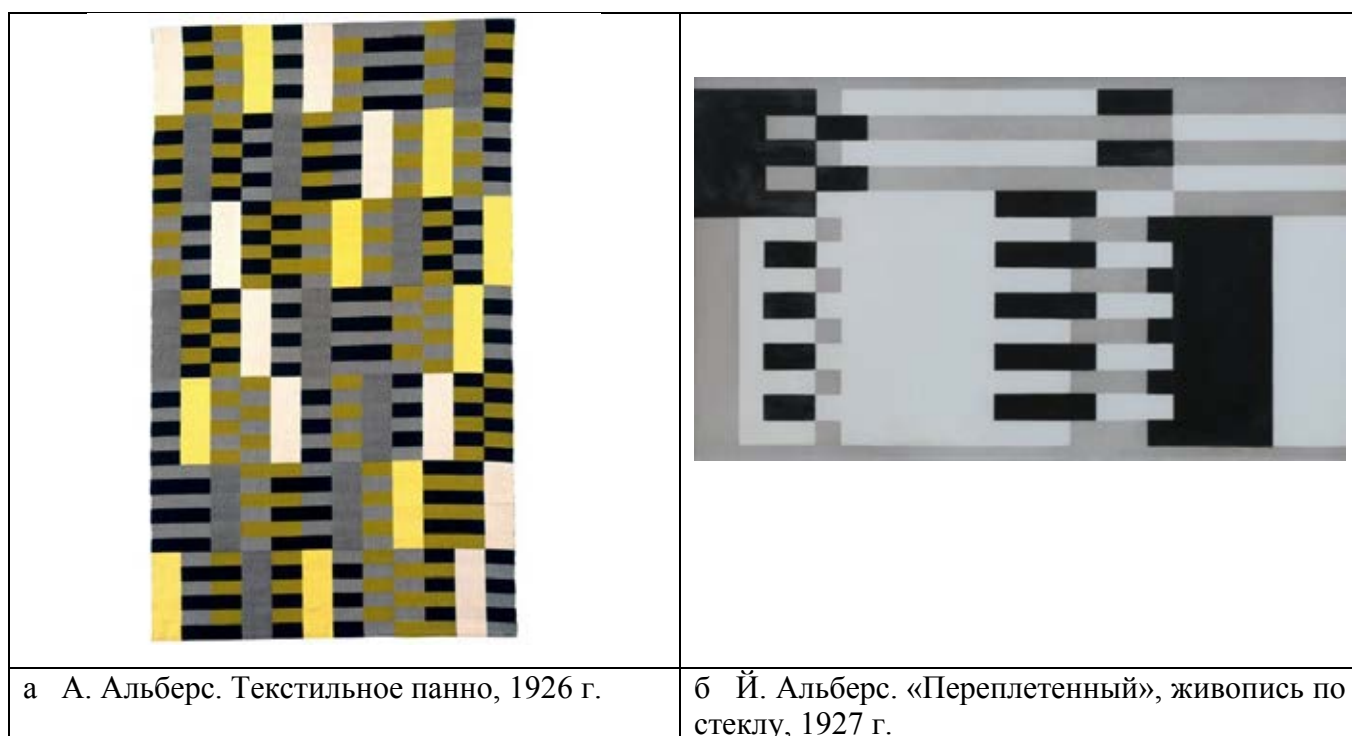


Рис. 2.10 Стилистические параллели в творчестве Анни и Йозефа Альберс, 1920-е гг.

Йозеф Альберс, развивая идеи форкурса, который он преподавал в Баухаузе в период с 1920 по 1933 гг., концентрировал внимание студентов Блэк Маунтин Колледж на изучении материалов и их комбинаций. Им был введен термин «matière» (фр.), который можно перевести как «материя»¹⁷³. Анни Альберс также применяла этот термин, вдохновляя студентов Блэк Маунтин Колледж экспериментировать с материалами и текстурами тканой поверхности, включая в работы нетекстильные материалы, такие как пластик и металл: «Если скульптор имеет дело в основном с объемом, архитектор с пространством, художник с цветом, то ткач имеет дело, в первую очередь, с тактильными эффектами»¹⁷⁴.

Сама художница также искала новые выразительные средства в текстиле. Еще живя в Германии, Анни Альберс изучала этнографический текстиль в коллекции Музея народного искусства в Берлине. Приехав в США, она получила возможность совершить путешествия в Центральную и Южную Америку. Первой

¹⁷³ Anger J. Paul Klee, Anni and Josef Albers, and Robert Rauschenberg: Weaving and the Grid at Black Mountain College. / Klee and America ; Editors: J. Helfenstein. Neue Galerie, Phillips Collection, and Menil Collection, 2006. P. 240. [Электронный ресурс]: <https://www.researchgate.net>. URL: https://www.researchgate.net/publication/316642014_Paul_Klee_Anni_and_Josef_Albers_and_Robert_Rauschenberg_Weaving_and_the_Grid_at_Black_Mountain_College (дата обращения: 20.08.2020).

¹⁷⁴ Healy C. Op.cit. (Cit.: Albers A. On Weaving. Princeton NJ: Princeton University Press, 2017. P. 62.

стала поездка в Мексику в 1936 г., где художница познакомилась с текстилем доколумбовых индейцев¹⁷⁵. Ей даже удалось собрать обширную коллекцию текстильных артефактов доколумбового периода. Впоследствии Анни Альберс писала, что древние перуанские текстильные фрагменты, сохранившиеся в засушливом климате и выкопанные после сотен лет, являются, на ее взгляд, настоящими произведениями искусства¹⁷⁶.

К изучению доколумбового текстиля, различных техник плетения и ткачества обращались и другие художники периода «пластического взрыва».



Рис. 2.11
А. Альберс. Ожерелье, 1940-е гг.

Одна из «пионеров» текстильного искусства XX в., американская художница Клер Цейслер собрала обширную коллекцию текстильных артефактов Перу, Африки, Океании, и сама создавала объемно-пространственные арт-объекты в технике узелкового плетения¹⁷⁷. Шейла Хикс, еще одна известная текстильщица, также побывала в Мексике в 1960-х гг., соткав во время путешествия серию текстильных панно

«Минимы», которые позволили ей «построить мост между искусством, дизайном, архитектурой, декоративным искусством и ремеслом»¹⁷⁸.

Интересно, что работая в Блэк Маунтин Колледж, Анни Альберс создала серию нетекстильных арт-объектов – украшений, частью которых были металлические шайбы, скрепки, бутылочные пробки и т.д. На наш взгляд, эти работы предвосхищают концепцию искусства волокна XX-XXI вв., где в

¹⁷⁵ Weltge-Wortmann S. Op.cit. P. 163-165.

¹⁷⁶ Albers. Op.cit. P. 69.

¹⁷⁷ Parrish S. Claire Zeisler / Fiber: Sculpture 1960–present... P. 246.

¹⁷⁸ Parrish S. Sheila Hicks / Fiber: Sculpture 1960–present... P. 202. (Цит. по: устному интервью, данному Шейлой Хикс, 8 февраля – 11 марта 2004 г., Архив американского искусства, Смитсоновский Институт, США)

текстильных произведениях часто применялись нетекстильные материалы (Рис. 2.11).

А. Альберс помимо творческой и педагогической работы опубликовала несколько статей и книг о ручном ткачестве, в которых рассматривались вопросы иерархии этого вида искусства, а также связь текстиля с современным архитектурным пространством. В 1938 г. в Бюллетене Блэк Маунтин Колледж была опубликована ее статья «Работа с материалом». Анни Альберс писала: «Ткачество – это пример многогранного ремесла. Как любое ремесло, оно может остановиться на производстве утилитарных объектов или подняться до уровня искусства»¹⁷⁹.

Идея о том, что ткачество может быть искусством была развита в 1941 г., когда журнал «Ткач» напечатал статью А. Альберс «Ручное ткачество сегодня – текстильная работа в Блэк Моунтин Колледж»¹⁸⁰. Статья вызвала резонанс, читатели не были согласны с подобным определением, т.к. ткачество привычнее было считать ремеслом, а не искусством. В период «пластического взрыва» этот вопрос будет серьезно обсуждаться арт-критиками. На наш взгляд, появление подобной статьи можно считать предпосылкой изменения отношения к текстильным произведениям и, в конечном итоге, предпосылкой расцвета объемно-пространственного текстиля во второй половине XX в.

Что касается исследования роли ткани в пространстве современного интерьера, можно отметить статью А. Альберс «Ткани» опубликованную в журнале «Искусство и Архитектура» в 1948 г. А. Альберс писала: «Текстиль для интерьера можно рассматривать в качестве архитектурных элементов. В отличие от других элементов их особенность – динамические качества»¹⁸¹. В 1957 г. вышла статья А. Альберс «Гибкая плоскость: Текстиль в архитектуре»¹⁸², где исследования взаимосвязи между тканью и пространством были продолжены. Предрекая будущее, в котором текстиль станет неотъемлемой частью

¹⁷⁹ Albers A. Work with Material... P. 3-4.

¹⁸⁰ Albers A. Handweaving Today – Textile Work at Black Mountain College. // The Weaver. 1941. Vol 6., No 1 (January-February). P. 1-4.

¹⁸¹ Albers A. Fabrics. // Art and Architecture 65. 1948. P. 33.

¹⁸² Albers A. The Pliable Plane: Textiles in Architecture. // Perspecta: The Yale Architectural Journal 4. 1957. P. 36-41.

архитектурного дизайна, А. Альберс говорила о тканевых стенах, которые могут иметь разную степень прозрачности или даже быть светоотражающими, в зависимости от задач конкретного пространства¹⁸³. Связь текстиля и архитектуры была отмечена еще Г. Земпером, который писал: «... совершенно очевидно, что использовать ... ткани ... в качестве средства для отгораживания жилища, всей домашней жизни от внешней среды и в качестве материального воплощения идеи замкнутого помещения стали значительно раньше, чем простые, сложенные из камня или других материалов стены»¹⁸⁴. В творчестве А. Альберс эта связь была выражена практически – многие ее работы нашли применение в архитектурной среде. В 1944 г. она разработала портьерную ткань со светоотражающими свойствами, предназначенную для гостевого дома Рокфеллера на Манхэттене в Нью-Йорке. В 1949 г. А. Альберс, по просьбе В. Гропиуса, создала межкомнатные текстильные перегородки для студенческого общежития в Гарвардском аспирантском центре в Кембридже, штат Массачусетс¹⁸⁵.

Вероятно, самой известной публикацией А. Альберс можно считать книгу «О ткачестве»¹⁸⁶, где художницей были рассмотрены различные аспекты этого вида прикладного искусства: изображения ткацких станков, структуры переплетений, иллюстрации текстильных артефактов из музейных коллекций – одеяло созданное индейцами племени чилкат, мексиканская накидка серапе, коптская ткань, а также собственные работы, называемые «висящие на стене» и «живописное ткачество»¹⁸⁷. В одной из глав этой книги «Тактильная чувствительность» А. Альберс были отражены идеи Отти Бергер и Йозефа Альберса, касающиеся свойств текстильной поверхности.

Следует отметить, что творчество Анни Альберс было высоко оценено. В 1949 г. состоялась первая персональная выставка ее работ в Музее современного

¹⁸³ Exhibition Guide. Anni Albers. Find out more about our exhibition at Tate Modern : [сайт]. URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/anni-albers/exhibition-guide> (дата обращения: 23.04.2020).

¹⁸⁴ Земпер Г. Указ. соч. С. 259.

¹⁸⁵ Exhibition Guide. Anni Albers. Find out more about our exhibition at Tate Modern : [сайт]. URL: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/anni-albers/exhibition-guide> (дата обращения: 23.04.2020).

¹⁸⁶ Albers A. On Weaving. Middletown CT: Wesleyan University Press, 1965.

¹⁸⁷ Pitman S On Weaving: New Expanded Edition Anni Albers, with an afterword by Nicholas Fox Weber and contributions by Manuel Cirauqui and Tai Smith. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2017. P. 112-113.

искусства (MoMA) в Нью-Йорке. Выставка способствовала признанию А. Альберс как важнейшего художника по текстилю своего времени. Творчество А. Альберс интересно и современным зрителям. В период с 11.10.2018 по 27.01.2019 была организована выставка работ этой замечательной текстильщицы в музее Тейт Модерн в Лондоне. Теоретические и практические работы Анни Альберс, безусловно, изменили отношение к ручному ткачеству и стали, на наш взгляд, одной из предпосылок «пластического взрыва» второй половины XX в.

В Мастерской ткачества Блэк Моунтин Колледж с 1947 по 1949 гг. работала Трюд Гермонпрец, иммигрировавшая в Америку из Нидерландов. Она училась в Школе текстильных инженеров в Берлине, была знакома с идеями Баухауза, и переехала в Америку в 1947 г. В 1949 г. и А. Альберс, и Т. Гермонпрец покинули Блэк Моунтин Колледж. Трюд Гермонпрец начала работать в Понд Фарм¹⁸⁸ – колонии художников в г. Жерневилл, Калифорния, основанной американским архитектором Гордоном Герром в 1949 г. Колония располагалась в 120 км севернее Сан-Франциско. В Понд Фарм Трюд Гермонпрец зарекомендовала себя как прекрасный преподаватель и современный ткач. После окончания в 1952 г. Института Искусств в Сан-Франциско, Гермонпрец работала в Калифорнийском Колледже Искусств и Ремесел, где с 1960 г. до 1972 г. возглавляла Кафедру ткачества¹⁸⁹ (Рис. 2.12).



Рис. 2.12
Т. Гермонпрейц. Панно
«Mandy's Motto», 1975 г.

Среди учеников Трюд Гермонпрейц следует особо отметить выдающуюся художницу, активную участницу выставок периода «пластического взрыва» Кей Секимачи. Вспоминая Т. Гермонпрейц, К. Секимачи говорила: «...Гермонпрец

¹⁸⁸ Pond Farm. Одной из основных особенностей местности был большой пруд, колонию называли Понд Фарм (Ферма пруда) – Цветкова Н. Н.

¹⁸⁹ Weltge-Wortmann S. Op.cit. P. 172-176.

открыла мои глаза, открыла целое новое поле, которое раньше было ограниченным»¹⁹⁰.

В Америке предпринимались попытки возрождения Баухауза. Так в 1937 г. в Чикаго Ассоциацией Искусств и Индустрии был основан Новый Баухауз. Ласло Мохой-Надь стал директором этого учебного заведения, Вальтер Гропиус – консультантом. Просуществовав всего год, Новый Баухауз был закрыт. В 1939 г. его снова открыли, но уже как Школу Дизайна, которая с 1944 г. стала Институтом Дизайна. В 1946 г. умер Ласло Мохой-Надь, что повлекло за собой изменения в работе Института, и в 1949 г. он стал частью Института Технологии в Иллинойсе. Во главе Мастерской ткачества здесь находилась Марли Эхрман (Мари Хелен Хейманн), бывшая выпускница Баухауза, учившаяся у Гунты Штольцл и переехавшая в США в 1938 г. В Мастерской ткачества в Чикаго М. Эхрман развивала принципы «женского отделения» Баухауза. Несмотря на недолгий период существования (1939-1947 гг.), Мастерская ткачества Чикаго оказала огромное влияние на развитие текстильного искусства XX в. Следует отметить, что в Институте Дизайна в Чикаго учились Ленор Тауни и Клер Цейслер, творчество которых в области текстиля тесно связано с «пластическим взрывом» второй половины XX в.¹⁹¹ После закрытия Мастерской ткачества была создана организация «Ткачи Марли», которая работала до 1991 г., организовывая выставки современного текстиля.

Эд Россбах – американский художник по текстилю, активный участник выставок периода «пластического взрыва», в своей статье «Волокна в 1940-х», говоря о предпосылках появления объемно-пространственного текстиля, отмечал, что на расцвет ручного ткачества США повлияли четыре женщины: Анни Альберс, Марианне Стренгелль, Дороти Либс и Мэри Этвотер»¹⁹².

Марианне Стренгелль работала в Академии Искусства Крэнбрук в Мичигане, которая, наряду с Блэк Моунтин Колледж считалась одним из ключевых центров, где искусство текстиля преподавалось в современном

¹⁹⁰ Weltge-Wortmann S. Op.cit. P. 175.

¹⁹¹ Ibid. P. 97, 176-179.

¹⁹² Rossbach E. Fiber in the Forties. // American Craft 42. 1982. no 5 (November). P. 15.

экспериментальном ключе. Кафедру текстиля в Академии Крэнбрук возглавляли Лойя Сааринен (с 1929 по 1942 гг.)¹⁹³, а затем Марианне Стренгелль (с 1942 по 1962 гг.)¹⁹⁴.

Лойя Сааринен приехала в Америку в 1923 г. вместе со своим мужем известным финским архитектором Элиэлем Саариненом, который был приглашен преподавать в Университете штата Мичиган, а затем возглавил Академию Искусства Крэнбрук. Лойя Сааринен основала здесь Кафедру текстиля и пригласила преподавать Марианне Стренгелль. Студентами Академии Крэнбрук были Эд Россбах и Джек Ленор Ларсен.

Эд Россбах писал, в период, когда Кафедрой текстиля руководила Марианне Стренгелль в Академии Крэнбрук слова «ткачество Крэнбрук» и «современное ткачество» стали синонимами. Как отмечал Э. Россбах, М. Стренгелль считала, что ткачество следует развивать с точки зрения его применения в интерьере, и текстильщику необходимо работать в сотрудничестве с архитектором. В связи с этим М. Стренгелль много внимания уделяла преподаванию текстильных переплетений, делая акцент на структуру ткани¹⁹⁵. Сама М. Стренгелль помимо преподавательской деятельности сотрудничала с компаниями «Форд Мотор Компани», «Дженерал Моторс Корпорейшн», «Крайслер», «Американ Моторс», «Юнайтед Эйрлайнс», создавая для них интерьерные ткани.

Анни Альберс, Трюд Гермонпрец, Марли Эхрман и Марианне Стренгелль были художницами, которые иммигрировали в США из Европы. Их творчество способствовало развитию европейских концепций в области художественного текстиля, прежде всего, идей Баухауза на американской почве. Дороти Либс и Мэри Этвотер, названные Эд Россбах в числе художниц, повлиявших на развитие «пластического взрыва» второй половины XX в., были американками. Дороти Либс работала в технике ручного ткачества, ее даже называли «первой леди

¹⁹³ Known for decades as the “incubator” of mid-century modernism, Cranbrook continues to produce exceptional graduates in numbers that far outweigh its size : [сайт]. URL: <http://cranbrookart.edu/about/history> (дата обращения: 02.08.2017).

¹⁹⁴ Marianne Strenge ll : [сайт]. URL: <https://craftcouncil.org/recognition/marianne-strengell> (дата обращения 24.04.2020)/

¹⁹⁵ Rossbach E. Op. cit. P. 17, 19.

ткацкого станка». Она экспериментировала с новыми синтетическими материалами, активно сотрудничала с текстильными предприятиями, в частности, компанией «DuPont», консультантом которой стала в середине 1950-х гг. Мэри Этвотер после обучения в Институте Дизайна в Чикаго, а затем во Франции, работала в Калифорнийском Университете. Ее статьи и книги способствовали популяризации ручного ткачества в США¹⁹⁶. Среди ее наиболее известных публикаций можно отметить «Искусство челнока. Книга американского ручного ткачества» и «Тканые коврики», где много внимания уделено текстильным переплетениям.

Рассмотрев развитие текстильного искусства в 1930 – 1940-х гг.: можно отметить, что в этот период художники осуществляли свои творческие эксперименты в рамках двухмерной плоскости, создавая гобелены и панно, а также интерьерные ткани. Стилистические особенности текстиля Баухауза первой половины 1920-х гг. развивались под влиянием абстрактной живописи. Чрезвычайно важными представляются также эксперименты в области интерьерного текстиля, изучение текстильных структур и тактильных свойств ткани, опыт использования новых синтетических материалов. Все это сыграло важную роль в формировании нового отношения к текстилю во второй половине XX в.

Как отмечалось выше, художники, работавшие в области текстиля – Анни Альберс, Шейла Хикс, Клер Цейслер и др., в поисках новых выразительных средств обращались к изучению древних техник плетения. В 1934 г. была издана, а в 1962 г. переиздана замечательная книга Рауля д'Аркура «Текстиль Древнего Перу и их техники», которую многие художники использовали в качестве учебника по традиционным технологиям. Книга Д'Аркура, а также изданная в 1965 г. книга А. Альберс «О ткачестве» способствовали усилению интереса к текстильным произведениям и развитию новых форм этого вида художественного творчества¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Rossbach E. Op. cit. P. 15-19.

¹⁹⁷ Porter J. About 10 Years: From the New Tapestry to Fiber art. / Fiber: Sculpture 1960–present... P. 168-169.

Необходимость поиска нового изобразительного языка в области ручного ткачества в первой половине XX в. осознавалась художниками-текстильщиками. Эксперименты с материалами, фактурой ткачества, поиски новых идей – все это стало предпосылками для расцвета ручного ткачества второй половины XX в.

В 1960-х гг. произошла трансформация плоской двухмерной ткани в объемную текстильную скульптуру. Известный исследователь искусства текстиля XX в. Элиза Аутер отмечала, что этому во многом способствовало усиление интереса художников к изучению древних техник, таких как традиционное ткачество, и различных способов, не предполагавших использование ткацкого станка, – витья, плетения, узловязания, «петлевых техник». Это привело к созданию многочисленных абстрактных произведений большого размера из грубых волокон, тяжелых канатов и синтетических материалов¹⁹⁸.

Рассмотрев историю развития Ткацкой мастерской Баухауза, можно отметить, что она сыграла важнейшую роль в формировании искусства «пластического взрыва» второй половины XX в.:

- стилистика текстильного искусства Баухауза на раннем этапе была тесно связана с тенденциями абстрактной живописи, однако, осознавалась необходимость поиска собственного выразительного языка;

- внимание к текстуре поверхности текстильных изделий, изучение тактильных свойств способствовало усилению роли текстиля в архитектурном пространстве;

- после закрытия Баухауза происходило развитие идей европейского текстильного искусства в учебных заведениях США;

- развитию интереса к текстильному искусству способствовал целый ряд публикаций – книг и статей, где рассматривались разнообразные формы и технологии этого вида творчества, в том числе древнейшие техники.

¹⁹⁸ Auther E. Classification and its Consequences: The Case of “Fiber Art”. // American Art 16. 2002 no. 3 (Autumn). P. 5-6.

2.3 От «тканой живописи» к «тканой скульптуре»

Параллельно с творческими поисками в области художественного текстиля, которые велись в Ткацкой мастерской Баухауза, следует отметить деятельность французского художника Жана Люрса. С его именем связывают возрождение шпалерного ткачества в первой половине XX в., так называемую первую «весну» шпалеры.

Искусство шпалерного ткачества имеет многовековую историю. Древнейшие образцы шпалер были созданы в Германии и относятся к XI в. Однако исследователями отмечается схожесть технологии ткачества европейских шпалер с более древними китайскими «кэсы»¹⁹⁹, а также коптскими тканями. XIX в. долгое время считался периодом упадка шпалерного ткачества. В. И. Савицкая, известный исследователь новых текстильных форм второй половины XX в. писала: «Неуклонный рост промышленного производства... препятствовал дальнейшему развитию тех областей декоративно-прикладного искусства, которые были связаны с индивидуальным исполнением. Во второй половине XIX в. не избежало упадка и шпалерное ткачество»²⁰⁰.

Попытка возродить искусство ручного ткачества была осуществлена У. Моррисом, который в 1879 г. соткал свою первую шпалеру «Капуста и виноград»²⁰¹. У. Моррисом была организована мануфактура в Аббатстве Мертон, где в сотрудничестве с Эдвардом Берн-Джонсом и Генри Дирлом были сотканы шпалеры «Рыцари Круглого стола», «Вердюра с оленями и геральдическими знаками», «Хвалебная песнь ангелов» и др.²⁰². Созданная на этой мануфактуре шпалера «Поклонение волхвов» находится в коллекции Государственного Эрмитажа. В 2019-2020 гг. она экспонировалась в рамках выставки «Шпалеры XIX–XX веков в собрании Эрмитажа» в Главном штабе. В. И. Савицкая отмечала,

¹⁹⁹ Уваров В. Д. Указ. соч. С.8-9

²⁰⁰ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 21.

²⁰¹ Моррис У. Указ. соч. С. 127.

²⁰² Уваров В. Д. Указ. соч. С. 30-31.

что «Морриса можно смело назвать провозвестником будущей “новой таписсерии” XX в.»²⁰³.

Возрождение шпалеры в начале XX в., так называемая первая «весна» опиралась на тенденции живописи того периода, кроме того, Ж. Люрса стремился вернуть шпалере ее плоскостно-декоративные качества, отличавшие средневековые образцы.

Изучив монументальный памятник средневекового шпалерного ткачества «Анжерский Апокалипсис» и познакомившись с профессиональным ткачом Франсуа Табаром, Люрса сформулировал свои знаменитые принципы шпалерного ткачества:

- в шпалере должно использоваться ограниченное количество цветов, чтобы она не превращалась в копию живописного полотна;

- шпалера должна быть плоскостной, т.к. ей предстоит располагаться на стене и предназначаться для конкретного помещения;

- шпалера должна выполняться по картону, созданному в натуральную величину;

- соотношение плотности основы и утка должно создавать впечатление равновесия; по мнению Люрса, оптимальной можно считать плотность – 5 нитей основы на 1 см²⁰⁴.

Ж. Люрса ставил перед собой задачу – вернуть в творческую практику некоторые приемы средневекового шпалерного ткачества, в частности, так называемые «стрелки» – плавный переход одного цвета в другой. Работы Люрса плоскостны, декоративны, его художественный язык узнаваем. Деятельность Ж. Люрса способствовала развитию интереса к шпалерному ткачеству, и по картонам известных художников-живописцев того времени Матисса, Леже и др. профессиональными ткачами выполнялись шпалеры.

Знаменитые декупажи Анри Матисса были реализованы в диптихе «Полинезия» – шпалерах «Море», «Небо». Технология создания декупажей

²⁰³ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 22

²⁰⁴ Там же. С. 25–26.

предполагала работу с цветной бумагой, и художник рвал бумагу, создавая интересные сложные формы, которые, будучи воспроизведены в технике шпалерного ткачества, выглядели очень органично.



Рис. 2.13 Ф. Леже. Гобелен «Сотворение мира», ок. 1973 г. Обюссон, мастерская «Братья и сестры Табар».

Тканые работы, выполненные по эскизам Фернана Леже (Рис. 2.13), Жана Люрса и др. были представлены в 2021 г. на выставке «Не живопись» в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве. Следует подчеркнуть, что шпалеры, вытканые по картонам Люрса, Матисса и Леже – это именно «тканая живопись», здесь пока нет выхода из плоскости в

пространство. Тем не менее, как отмечается исследователями, «с именем Жана Люрса связан период коренного изменения имиджа таписсерии»²⁰⁵.

Хранитель музейной коллекции Лувра Рене Хьюиг считал возрождение шпалеры главным событием современного искусства, Жан Кассу, куратор Музея современного искусства Парижа, называл его выдающимся феноменом цивилизации XX в. В Музее современного искусства Парижа в 1946 г. состоялась выставка «Французский гобелен от Средневековья до наших дней», где в секции, посвященной современности, были представлены 85 шпалер, сотканых, главным образом, в Обюссоне по картонам художников.



Рис. 2.14 Фотография, сделанная перед открытием Первой Лозаннской Биеннале 1962 г.

²⁰⁵ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 36

Впоследствии эта выставка была представлена в Амстердаме, Брюсселе, Лондоне и Нью-Йорке²⁰⁶. Основав в 1945 г. «Ассоциацию живописцев-картоньеров шпалер»²⁰⁷ Ж. Люрса стал ее президентом²⁰⁸. В дальнейшем при участии этой Ассоциации было организовано еще несколько проектов, где демонстрировались современные шпалеры, в том числе, и работы самого художника. Знакомство Жана Люрса с Пьером и Элис Паули, открывшими в швейцарской Лозанне в 1953 г. художественную галерею, стало началом их многолетнего и плодотворного сотрудничества в области художественного текстиля.

При деятельном участии Ж. Люрса в июне 1961 г. был основан Международный Центр Старинных и Современных Гобеленов СИТАМ, целью которого стало объединение международных художественных сил в области искусства текстиля. При участии СИТАМ была организована Международная Биеннале Гобелена, которая должна была продемонстрировать творческий потенциал современного текстильного искусства, в первую очередь, шпалерного ткачества. В организации Лозаннских Биеннале принимали участие европейские политические и культурные деятели: Пьер Паули, будущий куратор Музея декоративного искусства, ставший генеральным комиссаром этих выставок; мэр города Лозанна Жорж-Андре Шеваллаз; директор Музея Изящных Искусств Рене Бергер; директор Лозаннской Ассоциации по защите коллективных интересов Пол-Анри Жаккар. На наш взгляд,



Рис. 2.15
М. Абаканович. Гобелен
«Композиция белых
форм», 1962 г.

²⁰⁶ Cotton G. E., Junet M. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962-1995. Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. P. 27.

²⁰⁷ Association des peintres cartonniers de tapisserie (APCT).

²⁰⁸ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 36.

организация Лозаннских Биеннале также может считаться предпосылкой появления объемно-пространственных текстильных форм. Именно здесь, уже на первой выставке, были представлены работы, которые можно было назвать не «тканой живописью», а «тканым барельефом», т.е. наметился выход текстиля из плоскости в пространство.

Первая Лозаннская Биеннале, в которой приняли участие 59 художников, была открыта в июне 1962 г. (Рис. 2.14). Ее название «Новая шпалера» позволяет сделать вывод, что организаторы ставили цель представить именно шпалеры, т.е. плоские тканые произведения, обозначив новое стилистическое направление развития этого вида искусства. Несмотря на это, нигде не было отмечено, что представляемые произведения должны быть выполнены в традиционной технике гладкого шпалерного ткачества. Работы польских художников Магдалены Абаканович и Войцеха Садлей, представленные на Биеннале, резко отличались от остальных фактурой поверхности²⁰⁹.

Тканое панно М. Абаканович «Композиция белых форм» имело вертикальный формат и размер 12 м² (Рис. 2.15). Эта работа «была создана из отдельных кусков белой, коричневой и серой ткани, причем для ткачества использовались не только традиционные шерсть и лен, но также сизаль, а введенные местами нитяные «сгустки» образовывали рельефные фактуры»²¹⁰.

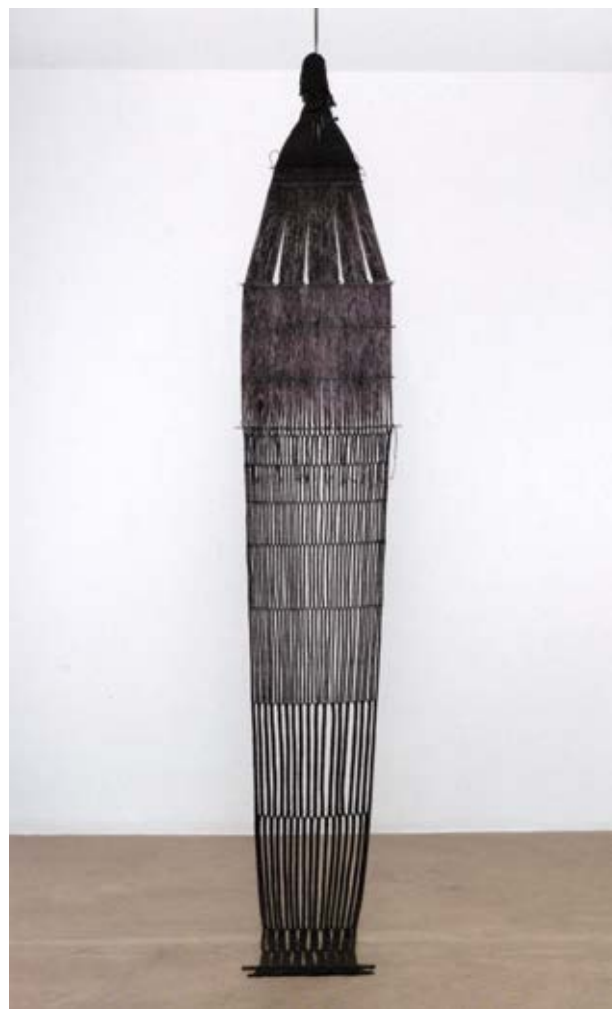


Рис. 2.16
Л. Тауни «Темная река», 1961 г.

²⁰⁹ Porter J. About 10 Years: From the New Tapestry to Fiber art. / Fiber: Sculpture P. 167-168.

²¹⁰ В пространстве Магдалены Абаканович. Текстиль и скульптура : [сайт]. URL: <http://www.lnmm.lv/ru/ars/poseti/vistavki/5988-v-prostranstvie-maghdalieny-abakanovich-tiekstil-i-skulptura> (дата обращения: 25.06.2021).

Войцех Садлей представил фактурный гобелен «Освенцим». Трехчастная композиция этой работы была построена таким образом, что центр как бы освещался лучом света, в котором угадывались абстрактные человеческие фигуры, окруженные оранжевыми языками пламени. Применение ворсового ткачества усиливало драматический эффект, производимый этой работой.

Начало 1960-х гг. было ознаменовано еще одной выставкой, которую можно считать предпосылкой расцвета объемно-пространственного текстиля. Американская художница Ленор Тауни представила свои «тканые формы» в Музее Стейтен в Нью-Йорке (1961 г.). Известные исследователи новых текстильных форм М. Константин и Д. Л. Ларсен писали, что выставка Л. Тауни – это «точка, от которой искусство ткани ... в Америке стартовало. Прорыв, совершенный Тауни, ее стиль и инновации, стимулировали сначала немногих, а затем все большее количество последователей по всему миру: ткачей, критиков и ... покупателей»²¹¹. Проект Л. Тауни включал сорок авторских работ, выполненных преимущественно в технике ручного ткачества, которые были созданы художницей в течение шести лет. Особого внимания заслуживали работы, названные художницей «ткаными формами», которые демонстрировали выход текстильных объектов из плоскости в пространство²¹².

Произведение «Темная река», созданное в 1961 г. и представленное на выставке, можно с полным правом назвать «текстильной скульптурой» (рис. 2.16). Эта работа, сотканная из льна, представляла собой ритм черных полос – более крупных и редких в нижней части объекта, тонких и более частых в верхней. Интересным приемом Л. Тауни стало разделение нитей основы на отдельные группы и работа как бы внутри этих групп с их возможным объединением в более крупные или расщеплением на более мелкие. Несложная технология позволила художнице достичь выразительного ритмического эффекта, напоминавшего рябь на воде. Работа Л. Тауни «Темная река» была приобретена для коллекции Архитектуры и Дизайна Музея современного искусства МоМА.

²¹¹ Constantine M., Larsen J. L. The Art Fabric: Mainstream. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973. P. 45.

²¹² Porter J. Op. cit. P. 167.

Исследователи творчества Ленор Тауни отмечали, что ее «тканые формы» продемонстрировали радикальное переосмысление концепции волокна с точки зрения скульптуры. Этот процесс во многом связан с особенностями обучения художницы в Институте Дизайна в Чикаго, где ее преподавателями были Ласло Мохой-Надь, Александр Архипенко, Марли Эхрман, а также последующее обучение в Школе ремесел Пенданд в Северной Каролине у финской ткачихи Мартты Тайпале, чьи работы впоследствии также были приобретены музеем МоМА. Отмечается, что уже в ранних работах Ленор Тауни, например, гобелене «Связанный человек» (1957 г.) можно видеть неплотно затканые нити основы и попытку «оторвать» его от стены и вывести в пространство²¹³.

В следующем 1963 г. в Нью-Йорке в Музее Прикладного Искусства была организована выставка «Тканые Формы». Планировалось, что на ней будут представлены работы Л. Тауни, но проект в итоге расширился, в него также вошли авангардные текстильные произведения Элис Адамс, Шейлы Хикс, Дориан Зачай и Клер Цейслер. Куратором выставки стал Пауль Джей Смит, который описывал концепцию этого проекта как «создание скульптурных форм из переплетающихся нитей»²¹⁴. Важно отметить, что уже тогда текстильные произведения начали сравнивать именно со скульптурой, т.е. объемно-пространственным видом искусства. Выставка 1963 г., на которой были представлены новые авангардные формы, также может считаться предпосылкой формирования нового направления в области художественного текстиля второй половины XX в. В ней отразился дух времени характерный для начала 1960-х гг. «период экспериментов с формальными свойствами волокон: цветом, орнаментом, линией, структурой и текстурой»^{215 216}

Выставка «Тканые Формы» имела отклик у художественных критиков. Роз Сливка в статье «Новая шпалера» проводила параллели между представленными художественными произведениями и традиционными объемными артефактами,

²¹³ Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 234.

²¹⁴ Smith P. J. Woven Forms. Exhibition Cat. New York, American Craft Museum, 1963, n.p.

²¹⁵ Park B. An Interview with Mary Jane Jacob. // Fiberarts. 1982. no 9 (November/December). P. 13-15.

²¹⁶ Porter J. Op.cit. P. 168.

созданными из волокон – масками, корзинами и т.д. Критик писала, что созданные объекты обладают художественной выразительностью и подчеркивала, что подобные текстильные работы следует считать объектами современного искусства, наряду с произведениями живописи и скульптуры²¹⁷.

Проводя аналогии с искусством коллажа в живописи, где плоская поверхность картины изменяется за счет применения разнообразных текстур, Р. Сливка писала, что художник по текстилю также может смешивать в работе техники и материалы, сочетая разные волокна, нити, нетканые материалы, применяя техники традиционного ткачества и используя более древние технологии витья и плетения. Участница выставки Дориан Зачай, например, применяла в своих работах алюминиевую фольгу, ветки и кору деревьев; Элис Адамс использовала проволоку и металлические штыри. Частью объектов Клер Цейслер стали елочные шарики и вышивальные пяльцы. Представленные текстильные произведения не имели лицевой и изнаночной стороны, что позволяло экспонировать их в пространстве. Отмечая высокий уровень представленных на выставке работ, Р. Сливка подчеркивала, что все авторы имели профессиональное образование не только в области прикладного, но и в сфере изобразительного искусства. Ленор Тауни и Клер Цейслер, например, учились в Институте Дизайна в Чикаго в мастерской скульптора Александра Архипенко, работавшего в стиле кубизм²¹⁸.

Выставка, в несколько сокращенном варианте (работы Л. Тауни, Ш. Хикс и К. Цейслер) была показана в 1964 г. в Музее прикладного искусства в Цюрихе. Название, переведенное на немецкий язык, звучало как «Gewebe Formen», дизайнером выставки стала Эрика Биллетер²¹⁹ (Рис. 2.17).

²¹⁷ Slivka R. The New Tapestry. // Craft Horizons 23. 1963. no 2 (March/April). P. 10-19, 48-49.

²¹⁸ Ibid. P. 49.

²¹⁹ Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 46

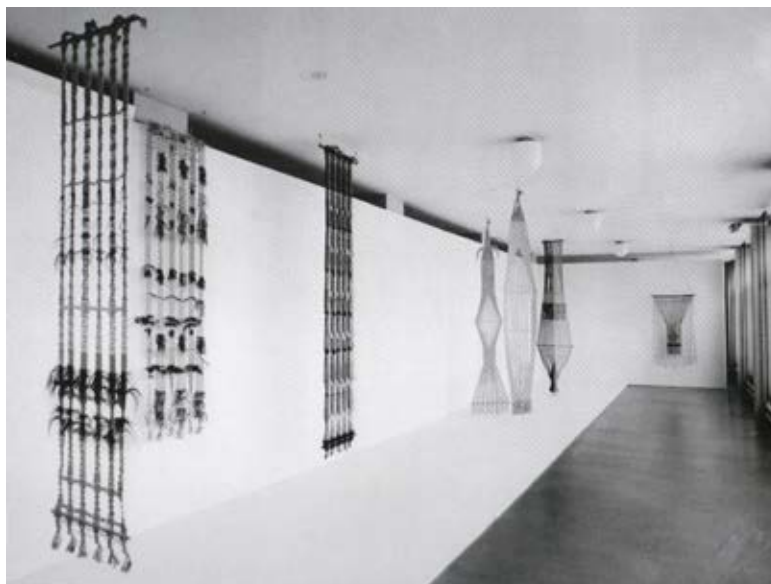


Рис. 2.17 Выставка «Gewebe Formen», Цюрих, 1964 г.

В 1965 г. состоялась Вторая Лозаннская Биеннале, открытие которой было перенесено на год, в связи с тем, что в 1964 г. проходила Швейцарская Национальная Выставка, и было решено не устраивать два значимых культурных проекта в один год. Организатором Второй Лозаннской Биеннале и последующих до 1970 г. стал Пьер Паули, первый куратор Музея декоративных искусств в Лозанне²²⁰. Во Второй Биеннале принимали участие 83 художника из 23 стран. Среди новых участников выставки можно отметить представителей Испании, Дании, Румынии, Югославии, Греции и Бразилии²²¹.

Анализируя текстильные работы, представленные на Второй Лозаннской Биеннале, художественный критик Андре Кензи с одобрением писал о новых ткацких техниках и выразительных формах, которые неверно понимаются шпалерными «пуристами»: «В течение нескольких лет мы наблюдали существенные изменения в традиционном процессе шпалерного ткачества. Ряд художников не испугались сломать “классическую”... технику ткачества Гобелена и Абюссона, используя новые материалы и нарушая фундаментальные принципы шпалерного ткачества. Эти инновации были с оговорками встречены шпалерными пуристами и с энтузиазмом всеми теми, кто стремится уйти с проторенных путей и транслировать поэтический язык нашего времени в

²²⁰ Porter J. Op.cit. P. 168-169.

²²¹ Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 49

шпалеру... Тем людям, кто думает, что в красивой тканой работе должны соблюдаться принципы регулярности, равномерности и четкости, возможно, следует пересмотреть свою точку зрения. Вот то, что 2-я Биеннале должна доказать (или опровергнуть)»²²².

Среди экспериментальных произведений, представленных на Второй Лозаннской Биеннале, хотелось бы особо отметить «Структурный триптих» Ягоды Буич (Югославия), где были применены ткачество в сочетании с обкруткой, ворсом и незатканными участками. Созданная из одноцветного грубого материала (сизаля) темно-коричневого цвета, эта работа напоминала древний каменный барельеф (Рис. 2.18).

Магдалена Абаканович, чья «Шпалера 29. Дездемона» была представлена на Второй Лозаннской Биеннале, в 1965 г. принимала участие в Биеннале в бразильском Сан Паоло – крупнейшей выставке современного искусства. Творчество художницы было отмечено золотой медалью²²³. На наш взгляд, такая высокая оценка текстильных произведений, представленных рядом с другими художественными объектами, говорит о повышении интереса к работам, созданным из волокон, который отмечался в творческой среде в 1960-х гг.

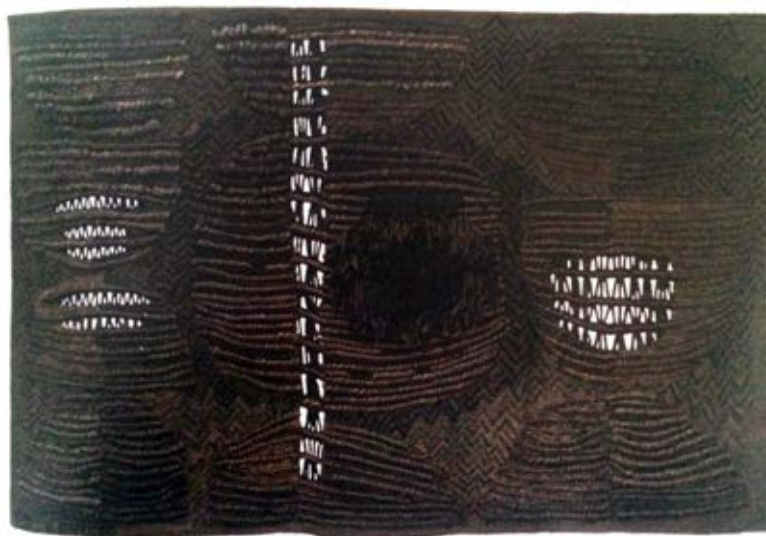


Рис. 2.18 Я. Буич «Структурный триптих», 1965 г.

²²² Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 47-48. (Cit.: Nouvelles techniques de la tapisserie à la 2^e Biennale de Lausanne (New tapestry techniques at the 2nd Lausanne Biennial), press release May 1965, CITAM archives, Alice Pauli archives, Lausanne)

²²³ Porter J. Op. cit. P. 169.

В 1966 г. в Галерее Фишбах на Манхеттене состоялась выставка «Эксцентричная Абстракция». Там были представлены живописные полотна и скульптурные формы. В выставке приняли участие Ева Гессе, Брюс Науман, Луиз Буржуа, Кейт Сонье, Фрэнк Линкольн Винер, Элис Адамс, Гари Куехн, Дон Поттс. Арт-объекты, которые представили художники, были созданы из необычных инновационных материалов – стекловолокна, пластика, латекса и т.д. Куратор выставки арт-критик Люси Липпард отмечала, что беспредметные сюрреалистические работы, созданные из этих «не художественных» материалов, вызывают странные телесные ассоциации. Подобные объекты можно также назвать органическими. В экспозиции «Эксцентричной абстракции», по мнению искусствоведов, мягкое предпочитается твердому, а извилистое прямому²²⁴.

На выставке были представлены «Метрономическая неравномерность I» Евы Гессе и латексные формы Луиз Буржуа, связанные с ее серией «Берлоги». Исследователями отмечалось, что именно к этим работам в наибольшей степени подходит термин «эксцентричная абстракция»²²⁵.

Несмотря на то, что выставка не была обозначена как «текстильная», она, на наш взгляд, явилась важнейшим художественным событием, повлиявшим на развитие объемно-пространственного текстиля. Одной из главных тем для художников нового текстильного направления станет идея женственности и сексуальности. Выставка «Эксцентричная Абстракция» стала одной из первых, где



Рис. 2.19
Э. Жиак. «Колонна
поющих цветов»,
1964 г.

²²⁴ Porter J. Op. cit. P. 169.

²²⁵ Kurczynski K. Eccentric abstraction / The Grove Encyclopedia of American Art. P. 133 [Электронный ресурс] : <https://books.google.ru> URL: https://books.google.ru/books?id=sPGdBxzaWj0C&pg=RA1-PA133&lpg=RA1-PA133&dq=Soft+and+Apparently+Soft+Sculpture+Lippard&source=bl&ots=qcklIHwGwh&sig=ACfU3U35kpWGmDli9i3-P42hXp74dc8_pQ&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjgifaZrbbpAhWuk4sKHf6uBq4Q6AEwDXoECAkQAQ#v=onepage&q=Soft%20and%20Apparently%20Soft%20Sculpture%20Lippard&f=false (дата обращения: 15.05.2020).

прозвучала подобная тема (см. 5.2). Кроме того, применение разнообразных материалов для создания трехмерных скульптурных форм открывало новые возможности и в области «fiber art».

В 1967 г. важнейшим событием в области текстильного искусства можно назвать Третью Лозаннскую Биеннале. Эта выставка стала первой, куда работы отбирались при участии международного жюри²²⁶. В рамках Третьей Биеннале экспонировались произведения 86 участников из 25 стран. Несмотря на то, что в правилах Биеннале еще оставалось требование размещать работы на стене, в реальности активно происходил процесс выхода текстильного произведения в пространство²²⁷.

Лозаннские Биеннале привлекли внимание арт-критиков. В журнале «Craft Horizons» была опубликована статья Эрики Биллетер, где отмечался значительный вклад Биеннале в развитие современного искусства текстиля. В статье говорилось, что в тот период существовало разделение художников, работавших в области текстиля, на две группы. Приверженцы традиционной технологии шпалерного ткачества использовали картон, который они рисовали и по которому профессиональные ткачи впоследствии выполняли произведения. В этом случае процесс создания шпалеры был как бы разделен между художником-живописцем, работа которого представлялась первичной, и исполнителем-ткачом. Такой способ создания шпалер представлял собой реализацию живописных принципов средствами художественного ткачества, т.е. создание «тканой картины». Другая группа, которую можно назвать художниками-экспериментаторами, работали над проектом самостоятельно от задумки до реализации в материале. В этом случае в работе могли сочетаться «традиционная форма и нетрадиционная фактура». Здесь применялся иной художественный принцип – создание «текстильной скульптуры» лично автором. Для выполнения своих фактурных произведений художниками использовались такие текстильные техники как ткачество, плетение, вязание и т.д. Среди наиболее интересных работ

²²⁶ Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 51

²²⁷ Porter J. Op.cit. P. 169-170

объемно-пространственного текстиля, представленных на Третьей Лозаннской Биеннале, можно отметить произведения польских текстильщиков Магдалены Абаканович, Войцеха Садлей, югославской художницы Ягоды Буич, чешского автора Богдана Мразека.

Необычная работа Эльзи Жиак (Швейцария) представляла собой трехмерную «колонну» – «пересечение между скульптурой и шпалерой»²²⁸. Эта «Колонна поющих цветов» состояла из модулей, созданных из разноцветных нитей, расположенных вертикально снаружи и диагонально внутри (Рис. 2.19). Внутреннее движение нитей напоминало ниспадающую ткань, оно приковывало взгляд зрителя, заставляя человеческий глаз проследживать это зигзагообразное направление сверху донизу. Работа Э. Жиак представляла собой пространственный текстильный объект, который подвешивался к потолку и просматривался с разных сторон.

Произведение Магдалены Абаканович, представленное на Биеннале 1967 г., называлось «Черный ассамбляж». В нем сочетались техники гладкого и ворсового ткачества, элементы незатканной основы. Выполненная из черного сизаля, эта работа концентрировала внимание зрителей на богатой фактуре своей поверхности.

«Белая ночь» Войцеха Садлей представляла собой текстильное панно, выполненное в технике длинноворсового ткачества. Черный и белый ворс вплетался в красный фон, белый воспринимался цветовым акцентом этой работы, прорывом из темноты к свету. Стилистически и колористически близким работе В. Садлей стало произведение «Эдикула», созданное Шарлот Линдгрэн (Канада). Оно также строилось на контрастных черно-красных цветовых сочетаниях и интересных фактурах. Важно отметить, что панно В. Садлей висело на стене, представляя собой «текстильный барельеф», а работа Ш. Линдгрэн выходила в пространство. Средняя часть композиции «Эдикула» располагалась на стене,

²²⁸ Billeter E. 3rd International Tapestry Biennal. // Craft Horizons. 27. 1967. No 4 (July/August). P. 14.

нижняя часть и верхняя были вынесены вперед, создавая иллюзию ниши²²⁹ (Рис. 2.20).

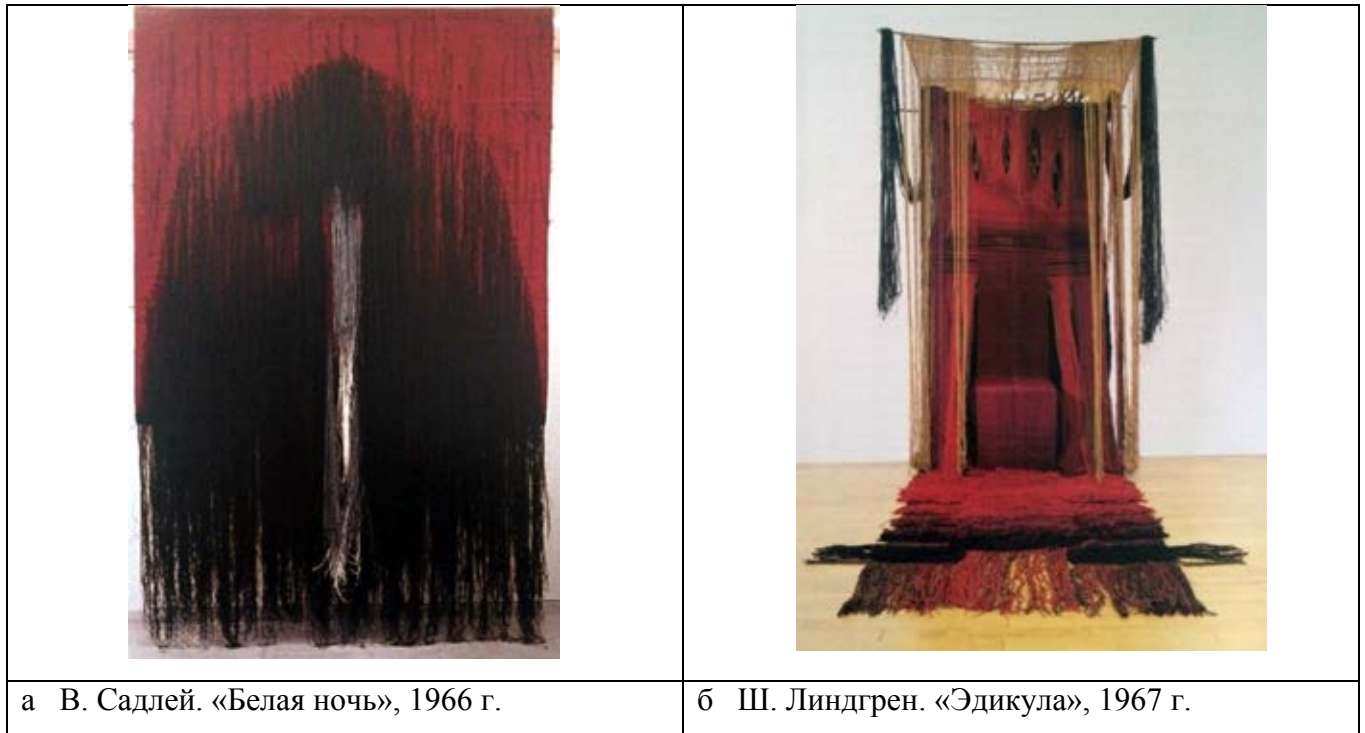


Рис. 2.20 Стилистические и колористические параллели в работах В. Садлей и Ш Линдгрэн.

Говоря о предпосылках развития новых форм объемно-пространственного текстиля, следует отметить творчество Роберта Морриса, который, будучи скульптором, работал с текстильной драпировкой как с самостоятельной формой, применяя одноцветный многослойный промышленный войлок.

Скульптурные конструкции Морриса были частично закреплены на стене, но имели развитие в пространстве. В статье «Горизонтальность» Розалинда Краусс писала, что пока текстильный материал оставался на полу, произведение ассоциировалось с плоской картиной... Но когда художник поднимал войлок на стену, закрепляя конструкцию, поверхность объекта разрывалась за счет гравитации, образовывались нерегулярные просветы. Текучесть, «невыстроенность» создавали анти-формы, мягкая скульптура обретала свою окончательную форму в процессе²³⁰.

²²⁹ Эдикула (лат.) - в стене, обрамленное колоннами, поддерживающими антаблемент и фронтоном, и предназначенное для установки статуи – Цветкова Н. Н.

²³⁰ Krauss R. E. Horizontality / Bois Y. A., Krauss R. E. Formless: A User's Guide. New York: Zone Books, 1997. P. 97-98.

На примере творчества Р. Морриса можно видеть, что перед художниками, работавшими с мягкими материалами, стояла проблема силы тяжести и, как следствие, – необходимость понимания того, как мягкий материал будет себя вести в пространстве: сможет ли созданный арт-объект держать форму самостоятельно или нужно продумывать элементы крепежа, насколько общий вес работы будет влиять на ее форму и т.д. Этому вопросу была посвящена статья Морриса «Анти Форма», напечатанная в журнале «Артфорум» в 1968 г., где отмечалось: «...рассуждения о гравитации становятся столь же важными, как и рассуждения о пространстве. Фокус на проблеме гравитации означает рассмотрение результатов, которые были не задуманы заранее...Случайное нагромождение, свободное размещение, подвешивание придают форму материалу»²³¹. Таким образом, важным аспектом творчества художников периода «пластического взрыва», работавших с мягкими материалами, стала идея подвижности формы и элемент случайности как результат действия от силы тяжести. Некоторые художники (К. Цейслер, Л. Тауни, Ш. Хикс) будут учитывать особенность гравитации, подвешивая свои в пространстве свои композиции, изменяющие форму под действием силы собственного веса, другие авторы будут применять жесткий каркас или располагать работы на полу выставочного зала, сопротивляясь силе тяжести (Я. Буич, Ф. Гроссен, Дж. Стамста) (Рис. 2.21).

Л. Тауни, говорила: «Я просто хочу ткать формы, устремленные вверх»²³². И ее работы, действительно, выглядели невесомыми, парящими в воздухе, преодолевшими земное притяжение. К. Цейслер и Ш. Хикс создавали текстильные конструкции в виде колонн, внутренний остов которых был скрыт под массой нитей. Произведения Я. Буич, по мнению арт-критика Пьера Рестани, проложили для гобелена славный путь к монументальной скульптурности²³³.

²³¹ Porter J. The Materialists... P. 16. (Cit.: Morris R. Anti Form. // Artforum 6. 1968. no.8 (April). P. 33-35, 100-101)

²³² Porter J. Op.cit. P. 16. (Cit.: Lenore Tawney, quoted in Eleanor Munro / American Women Artists. New York: Da Capo Press, 2000. P. 329).

²³³ Restany P. The Bienal de San Paolo. // Domus 457. 1967. (December). P. 51.

	
<p>а Ш. Хикс. «Трапеза Кристобаля», 1971 г. (подвешивание к потолку выставочного зала).</p>	<p>б Д. Стамста. «Апельсиновый твист», 1970 г. (экспонирование на полу выставочного зала).</p>

Рис. 2.21 Способы размещения текстильных скульптур в пространстве.

Исследователями искусства «fiber art» отмечалось, что в 1960-х гг. художники этого направления сумели изменить традиционное отношение к текстильному искусству, ассоциировавшемуся, прежде всего, с утилитарностью, принадлежностью к женской, домашней деятельности. Сосредоточив внимание на возрождении интереса к древним технологиям и акцентировав важность непосредственного контакта с материалами, художники периода «пластического взрыва» сумели выявить эстетическую составляющую данного направления²³⁴.

Рассмотрев особенности выставок 1960-х гг. можно сделать следующие выводы:

– несмотря на то, что Лозаннские Биеннале были задуманы для привлечения внимания к классической шпалере, уже на первой выставке 1962 г. наметилась тенденция «отрыва» от стены и выхода в пространство, появились «текстильные барельефы»;

– «тканые формы» американской художницы Л. Тауни стали творческим стимулом для создания объемных текстильных скульптур другими художниками;

²³⁴ Auther E. Classification and its Consequences: The Case of "Fiber Art". // American Art 16. 2002. no. 3 (Autumn). P. 2-9.

– на протяжении 1960-х гг. происходила постепенная трансформация «тканой живописи» в «тканую скульптуру».

Выводы по главе 2:

Временем расцвета объемно-пространственного текстиля, периодом «пластического взрыва» стали 1960-1980 гг., однако, уже в первой половине XX в. отмечались предпосылки формирования и развития этого направления. Предпосылками «пластического взрыва» второй половины XX в., можно считать следующие аспекты:

- в первой половине XX в. происходило изменение отношения к текстилю, исследователями отмечена важная роль текстиля в развитии абстрактного искусства;

- творчество и статьи представительниц Ткацкой мастерской Баухауза – Г. Штольцл, О. Бергер, А. Альберс, их эксперименты с материалами и переплетениями, создание интерьерного текстиля изменили традиционное отношение к ручному ткачеству как к «женскому рукоделию» и позволили считать его искусством;

- организация Лозаннских Биеннале может считаться предпосылкой появления объемно-пространственных текстильных форм – несмотря на то, что проект создавался в поддержку классического шпалерного ткачества, именно здесь впервые были представлены работы, которые можно считать не «тканой живописью», а «тканым барельефом»;

- среди важнейших выставочных проектов, стимулировавших развитие объемно-пространственного текстиля в 1960-х гг., помимо Лозаннских Биеннале, можно отметить «Тканые формы» и «Эксцентричную Абстракцию»;

- на протяжении 1960-х гг. происходил постепенный «отрыв» тканых работ от стены и их выход в пространство – данную тенденцию можно проследить по международным выставкам этого периода.

3 ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ТЕКСТИЛЬНЫЕ ФОРМЫ В ИСКУССТВЕ «FIBER ART» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

*Дух искусства безграничен, и волокно объединяет мир*²³⁵.

Развитие новых объемно-пространственных текстильных форм привело к появлению ряда публикаций, где поднимался и обсуждался вопрос, как следует называть подобные произведения, а также каково их место в современном арт-пространстве. Д. Джадд в эссе «Специфические объекты», опубликованном в 1965 г., предлагал использовать это название, поскольку новые объемно-пространственные формы не являются ни живописью, ни скульптурой²³⁶.

В российской искусствоведческой практике закрепился термин «новая таписсерия» – производный от французского «tapisserie» – шпалера²³⁷, который был предложен известным исследователем художественного текстиля В. И. Савицкой. Существуют названия «мягкая скульптура», искусство «пластического взрыва», а также, термин «fiber art» (искусство волокна), активно используемый в настоящее время и практически заменивший термин «текстильное искусство».

Во второй половине XX в. художники «fiber art» создавали новое искусство, работали с ранее не применявшимися материалами, искали пути реализации своих творческих проектов. В это время расширялся арт-рынок, и музеи, долгое время не проявлявшие внимания к произведениям текстильного искусства, меняли свою концепцию, принимая работы художников «fiber art» в коллекции. В настоящее время интерес к искусству «fiber art» сохраняется.

²³⁵ Девиз Десятой Юбилейной Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2018 г. : [сайт] URL: <https://www.chinafiberartforum.com/events> (дата обращения: 01.05.2018).

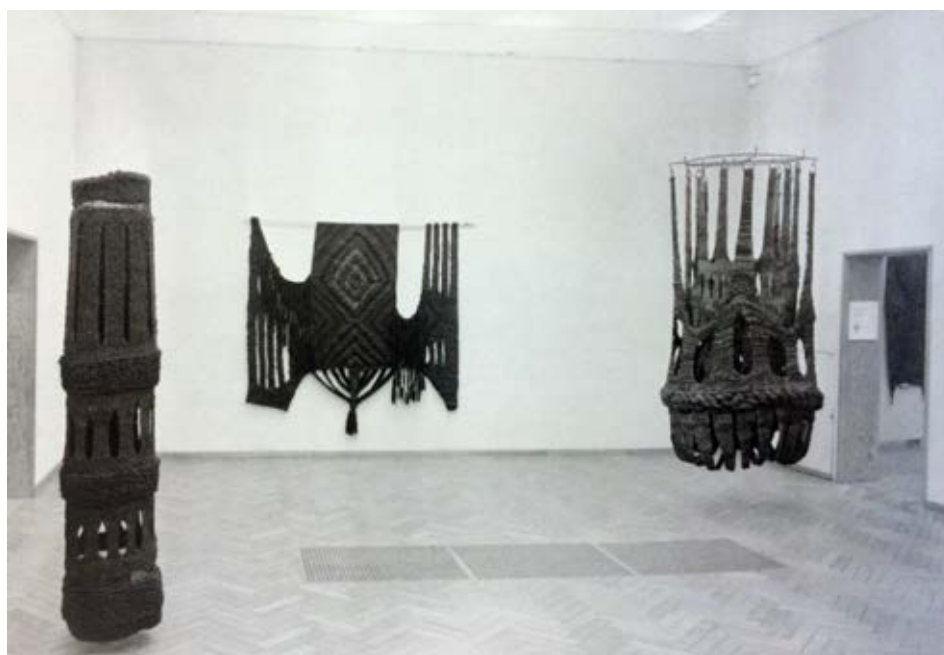
²³⁶ Judd D. Specific Objects. Arts Yearbook 8, 1965, reprinted in Donald Judd: Complete Writing 1959-1975. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. P. 181.

²³⁷ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 7.

3.1 Искусство «пластического взрыва». Выставочная практика второй половины XX в.

Во второй половине XX в. интерес к объектам объемно-пространственного текстиля продолжал возрастать. 1969 г., на наш взгляд, можно назвать одним из самых значимых в развитии искусства «пластического взрыва». В это время было организовано несколько интересных проектов, которые привлекли внимание большого количества зрителей и получили отклик в прессе.

Прежде всего, хотелось бы отметить выставку «Перспективы в текстиле», которая была открыта в Музее Стеделийк (Амстердам) в январе 1969 г. В этом проекте принимали участие десять художников: Магдалена Абаканович, Ягода Буич, Маргерит Каро-Ичи, Мари-Терез Кодина, Эльзи Жиак, Шейла Хикс, Богдан Мразек, Войцех Садлей, Джиндрич Воханка и Клер Цейслер (Рис. 3.1).



*Рис. 3.1 Выставка «Перспективы в текстиле», Музей Стеделийк, Амстердам, 1969 г.
Работы Я. Буич.*

Особенностью выставки «Перспективы в текстиле» можно считать экспонирование текстильных произведений в виде арт-объектов, расположенных на подиумах – как скульптуры, а также в пространстве.

Интересной работой, представленной на этой выставке, стал арт-объект «Падший Ангел» Ягоды Буич (Югославия). Произведение представляло собой подвешенный в пространстве объемный арт-объект, созданный из темно-

коричневого сизаля. Каплевидная форма этой работы, ее темный цвет, сложная крупная структура ткачества с применением фактур – все это напоминало, скорее, этнический текстиль, чем классическую шпалеру. Эту работу, безусловно, можно считать новым шагом в развитии художественного текстиля. Это именно «тканая скульптура» – мягкая, изменчивая, пластичная, имеющая трехмерную форму. Искусствоведами отмечалось, что творчество Я. Буич на протяжении 1960-х гг. находилось в поле внимания арт-критиков. Ранее, в 1967 г. работы Я. Буич были представлены на Биеннале Современного Искусства в бразильском Сан-Паоло. Отмечалось, что драматическая выразительность текстильных скульптур этой художницы была связана с ее работой в театре – Я. Буич создавала оперные костюмы и оформление сцены для Хорватского национального театра в Сплите²³⁸.

Выставка «Перспективы в текстиле», несмотря на ее неоспоримое значение в области развития «fiber art», менее известна, чем проект «Висящие на стене»²³⁹, открытие которого состоялось в феврале 1969 г. в музее МоМА в Нью-Йорке (Рис. 3.2). Организаторами стали Милдред Константин и Джек Ленор Ларсен. Выставка располагалась в фойе музея и его восточном крыле. В МоМА традиционно отдавали предпочтение живописи и скульптуре, но, как отмечала музейная пресса: «В течение последних десяти лет развитие ткачества заставило нас пересмотреть наши идеи по поводу этого ремесла и увидеть его в контексте искусства XX в. Ткачи из восьми стран, представленные на выставке, являются не представителями текстильной индустрии, а представителями мира искусства»²⁴⁰. На наш взгляд, выставка в МоМА и подобные отзывы в прессе позволяют говорить о том, что к концу 1960-х гг. эксперименты в области художественного текстиля, сложились в самостоятельное художественное направление, признаваемое и поддерживаемое арт-критиками.

²³⁸ Parrish S. Jagoda Buić / Fiber: Sculpture P. 188.

²³⁹ Wall Hangings – Цветкова Н. Н.

²⁴⁰ Porter J. About 10 Years : From Tapestry to Fiber Art / Fiber: Sculpture P. 171. (Cit.: The Museum of Modern Art, press release. 1968, December 19).



*Рис. 3.2 Выставка «Висящие на стене». Музей МоМА, Нью-Йорк, 1969 г.
Работы Ш. Хикс, С. Вейцман, Ш. Смит и др.*

В выставке «Висящие на стене» принимали участие двадцать семь художников: Магдалена Абаканович, Анни Альберс, Ольга де Амарал, Тельма Бечерер, Долорес Дембас Биттлеман, Ягода Буич, София Бутоймович, Маргерит Каро-Ичи, Барбара Фальковска, Эльзи Жиак, Шейла Хикс, Тошико Хориучи, Ева Ярожинска, Аннемари Клинглер, Вальтер Ноттингем, Йоланта Овидцка, Мери Уолкер Филлипс, Ева Ренталл, Эд Россбах, Мариетт Руссо-Верметте, Войцех Садлей, Мойк Шиле, Герман Схолтен, Кей Секимачи, Шерри Смит, Ленор Тауни и Сьюзан Вейцман. Всего было представлено сорок произведений, некоторые из которых – работы Ш. Хикс, Л. Тауни, М. Абаканович и Э. Россбах впоследствии вошли в коллекцию МоМА. Джек Ленор Ларсен, ставший одним из организаторов этой выставки, отмечал: «Мы хотим проиллюстрировать качество и оригинальность работы на этом поле в течение последних нескольких лет. Выставка будет включать тканые панно неправильной формы, а также двухмерные и трехмерные формы. Новые манипуляции с нитью, такие как вязание, кроchet, макраме и прочие кружева также будут включены. Витье, обкрутка, провисающий уток тоже представлены»²⁴¹.

²⁴¹ Porter J. Op. cit. P. 171.

Выставку «Висящие на стене» называют вершиной в области текстильного искусства XX в. Ее организаторы М. Константин и Д. Л. Ларсен писали об этом проекте: «Современные ткачи не похожи на современных дизайнеров гобелена, которые используют палитру живописца с яркими красками. Ткачи обычно используют единственный цвет или приглушенные оттенки; их интерес лежит в выявлении потенциала конструкции»²⁴². Это высказывание иллюстрирует два разных подхода к созданию текстильного произведения, о которых говорилось выше: создание «тканой живописи» и «тканой скульптуры» (см. главу 2). Интересно отметить различные художественные подходы у европейских и американских текстильщиков, описанные М. Константин и Д. Ларсен: «Европейские работы выросли из мужского искусства и традиций шпалерного ткачества, они тяготеют к тому, чтобы быть тяжелыми, законченными и долговременными. Барельеф... – одна из последних инноваций... Американские работы более экстраординарны, их, скорее, следует называть «набросками», чем монументальными произведениями»²⁴³. Можно без преувеличения сказать, что выставки «Перспективы в текстиле» и «Висящие на стене» способствовали дальнейшему развитию разнообразных экспериментов в области текстильного искусства второй половины XX в.

На выставке «Висящие на стене» был представлен «Желтый Абакан» Магдалены Абаканович. «Абаканами» стали именовать объемные текстильные арт-объекты этой художницы, сделав название производным от ее фамилии. «Желтый Абакан» был соткан из сизаля (Рис. 3.3, а). Фактура переплетения, использованного М. Абаканович, варьировалась на разных участках от тонкой до крупной, были участки ворса. Сотканые отдельно длинные ленты, собранные в верхней части объекта, выступали из плоскости. Произведение располагалось на стене, но крепилось в одной точке, благодаря чему образовывались мягкие выступающие вперед складки. Эта работа уже может и готова выйти в пространство, следующий решительный шаг будет сделан М. Абаканович в этом

²⁴² Constantine M., Larsen J. L. Wall Hangings : exhibition brochure. New York, Museum of Modern Art, 1969. n.p.

²⁴³ Ibid.

же году, когда на Четвертой Лозаннской Биеннале она представит «Красный Абакан» (Рис. 3.3, б).

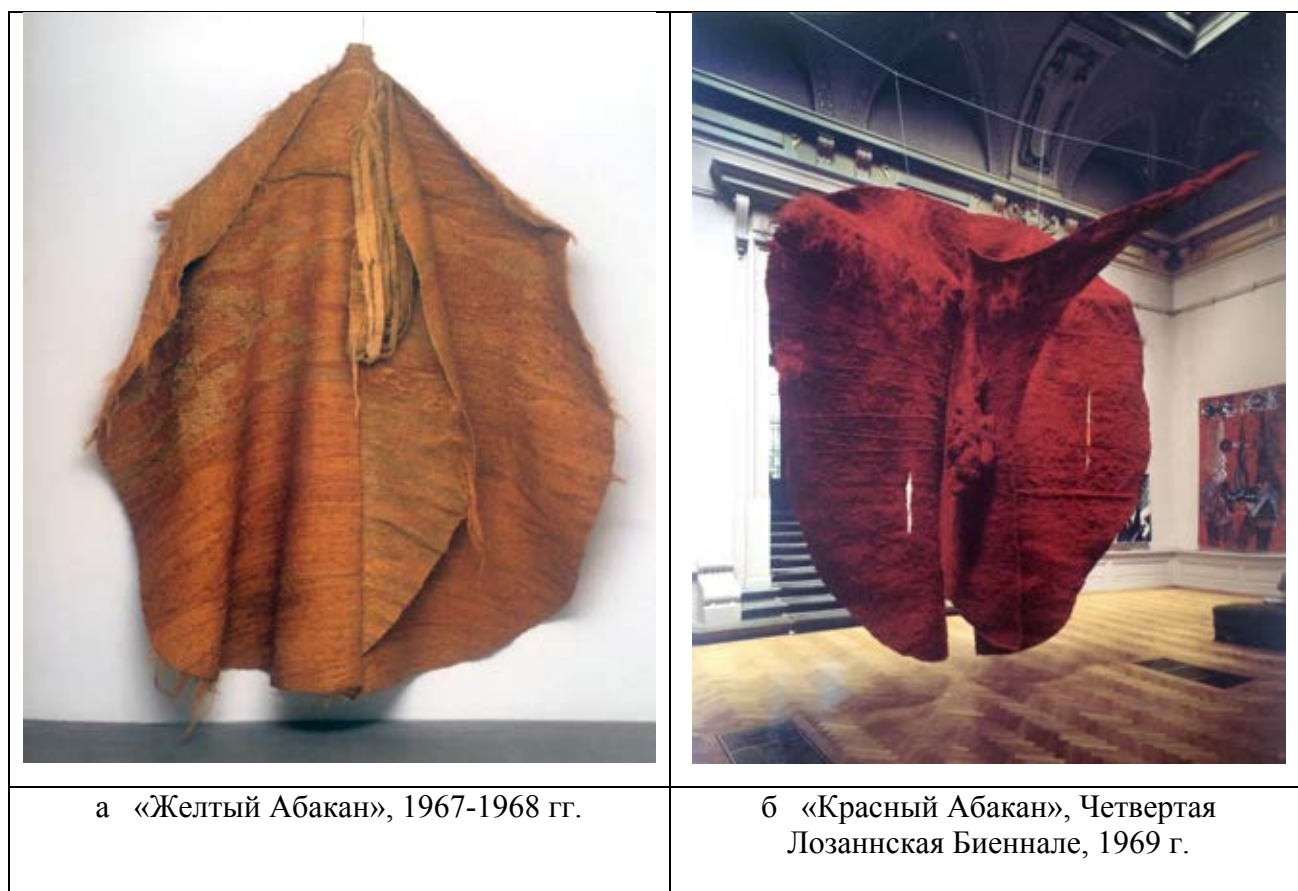


Рис. 3.3 Работы М. Абаканович.

Четвертая Лозаннская Биеннале 1969 г. продемонстрировала интерес современных художников по текстилю к объемно-пластическим экспериментам. В ней приняли участие художники из 26 стран. На выставке были представлены работы, выполненные в технике гладкого шпалерного ткачества, а также произведения, имеющие рельефную фактуру (Ритци Якоби (Румыния), Джозеф Грау-Гаррида (Испания), Димитар Балев (Болгария) и Герман Схолтен (Нидерланды)). Объемно-пространственные текстильные скульптуры были созданы Я. Буич – композиция «Раненый глубь» и М. Абаканович – арт-объект «Красный Абакан»²⁴⁴. Включение объемно-пространственных композиций в экспозицию Лозаннской Биеннале 1969 г., на наш взгляд, было обусловлено несомненным интересом зрителей к подобным произведениям, который

²⁴⁴ Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 57.

продемонстрировали состоявшиеся ранее выставки «Перспективы в текстиле» и «Висящие на стене».

«Красный Абакан» Магдалены Абаканович экспонировался в пространстве выставочного зала. Этот арт-объект был соткан из сизаля кроваво-красного цвета и, так же, как остальные работы этой художницы, отличался сложной фактурой поверхности, сочетающей гладкие и ворсовые участки, а также просветы. На наш взгляд, важнейшей характеристикой этой работы является ее скульптурность, трехмерность.

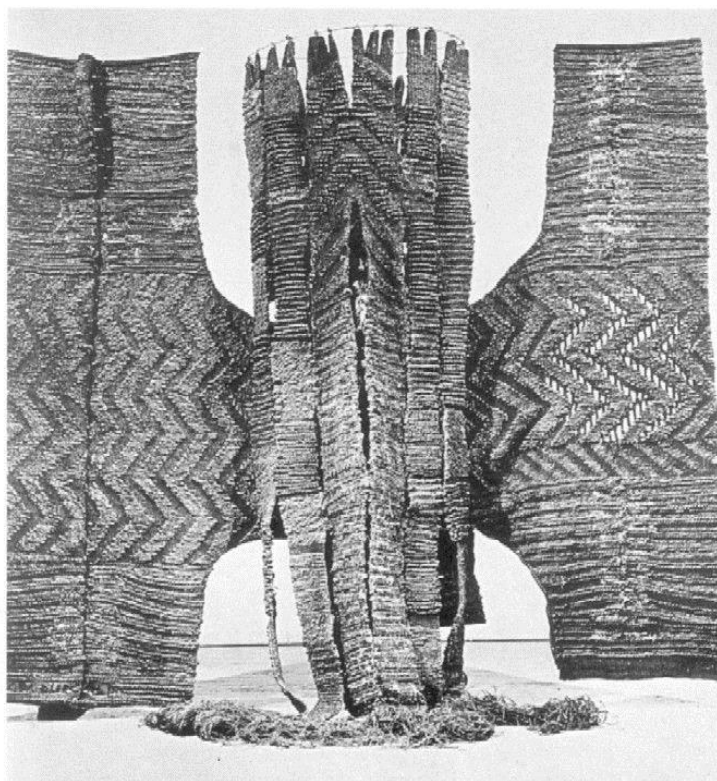


Рис. 3.4

Я Буич. «Раненый голубь», 1968 г.

Текстильная скульптура «Раненый голубь» Ягоды Буич,

также была расположена в пространстве выставочного зала (Рис. 3.4). Созданная из разнообразных волокон – козьей и овечьей шерсти, сизаля, шелка и золотых металлических нитей, эта работа обладала большой силой эмоционального воздействия. Она была посвящена событиям Пражской весны 1968 г.

Творчество Магдалены Абаканович и Ягоды Буич часто сравнивают, отмечая, что художницы представляют так называемую «славянскую волну» в искусстве текстиля 1960-х гг.²⁴⁵.

В 1970-х гг. интерес к искусству «fiber art» сохранялся. При помощи Лозаннских Биеннале новые идеи в области объемно-пространственного текстиля распространялись в разных странах. Так, работы, представленные в рамках Пятой Лозаннской Биеннале 1971 г., впоследствии в течение трех недель демонстрировались в Национальной Галерее Искусств Зачета в Варшаве.

²⁴⁵ Parrish S. Op.cit. P. 188.

Некоторые участники Пятой Лозаннской Биеннале – Я. Буич, Ш. Хикс, А. Муньос, не были представлены в Варшаве, так как принимали участие в проекте «Умышленные перепутывания», проходившем параллельно в Лос-Анжелесе в Калифорнийском университете²⁴⁶.

По словам организатора Б. Кеснера, выставка «Умышленные перепутывания» продемонстрировала «изобретательное использование ткацкой и нетканой техники для создания ... работ... твердо стоящих в пространстве»²⁴⁷. При описании представленных на выставке объектов применялись термины «структура», «колонна», «форма», «среда». Критиками отмечалось, что эти текстильные произведения можно считать «архитектурным экспериментом»²⁴⁸.

В целом выставка «Умышленные перепутывания» продемонстрировала установившуюся тенденцию к созданию монументальных текстильных объектов, так называемого «большого текстиля». Представленные на выставке композиции М. Абаканович «Оранжевый Абакан» и «Черная одежда», работы «Нар» Неды Ал-Хилали и «Нобори» Кей Секимачи отличались монументальными размерами. Как отмечалось исследователями объемно-пространственного текстиля, выставка «Умышленные перепутывания» была «собрана, чтобы оценить, как искусство, используя современные концептуальные, формальные и структурные поиски, развивается в текстильных формах, которые, однако, связаны со шпалерой по масштабу и значимости, но, в то же время, совершенно самостоятельны»²⁴⁹.

Параллельно с выставкой «Умышленные перепутывания» в Лос-Анжелесе состоялись персональные проекты М. Абаканович в Музее Искусств Пасадены и Шейлы Хикс в Калифорнийском Государственном Университете в Фуллертоне²⁵⁰.

Выставка «Умышленные перепутывания» и сопутствующие ей проекты имели огромное значение для изменения отношения к текстилю и популяризации искусства «fiber art». В газете «Los Angeles Times» была опубликована статья арт-

²⁴⁶ E Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 77-78.

²⁴⁷ Zaiden E. Deliberate Entanglements: The Impact of a Visionary Exhibition. Textile Society of America Symposium Proceeding, 2014. P. 1. [Электронный ресурс] URL: <http://digitalcommons.unl.edu> (дата обращения: 07.12.2018).

²⁴⁸ Ibid. P. 4.

²⁴⁹ Porter J. Op. cit. P. 174.

²⁵⁰ Ibid. P. 175.

критика Уильяма Уилсона, где отмечалось: «Огромные размеры и масштаб важны. Мы обычно ассоциируем ткачество с одеждой, которую носим. Здесь же нить достигает размеров каната... Методы соединения волокон подчеркивают физические усилия, приложенные художником... Это становится формой процесса искусства»²⁵¹. Выставка «Умышленные перепутывания» способствовала развитию интереса к искусству объемно-пространственного текстиля, в результате чего стали появляться и другие текстильные проекты. Так, в Институте искусств в Чикаго была организована выставка текстильных инсталляций, о которой писали: «Эта выставка действительно демонстрирует, что масштабное текстильное искусство нашло свой путь в творческом процессе, освободившись от декоративно-ремесленного стиля, чтобы без оглядки создавать висящие на стене объекты. И это хорошо..., потому что они скульптурны...»²⁵²

Тенденция создания новых текстильных форм была принята с энтузиазмом. В 1972 г. в Музее Современного Ремесла в Нью-Йорке состоялась выставка «Скульптура в волокне». Здесь были представлены работы, выполненные в техниках вязания, витья и плетения. Редактор журнала «Craft Horizons» Роз Сливка в статье «Трудная строка», посвященной выставке «Скульптура в волокне», писала: «Подобно Тесею в лабиринте, разматывающему свой клубок, во время бесконечных блужданий и сумевшему с помощью веревки выбраться наружу, двенадцать формалистов волокна... представляют свое собственное путешествие в лабиринт..., превращая весь процесс в исследование и открытие». Называя художников «fiber art» формалистами волокна («fiber formalists»), арт-критик отмечала, что «они хотят, чтобы нить была самой собой – рубчиком, основой, узлом, изгибом, петлей...»²⁵³.

²⁵¹ Porter J. Op. cit. P. 175. (Cit.: William Wilson. New Filament Style Gives L.A. Enough Rope // Los Angeles Times, 1971, 21 November. № 75)

²⁵² Ibid. (Cit.: Dennis Adrian. Fabrics are comes of age in a show of twists and tangles // Chicago Daily News, 1972, November 11)

²⁵³ Slivka R. Hard String / Craft Horizons 32. 1972, April. № 2. P. 17.

Выставки «Висящие на стене», «Умышленные перепутывания» и «Скульптура в волокне» продемонстрировали активную вовлеченность американских художников и арт-критиков в процесс становления и развития новых форм объемно-пространственного текстиля. В связи с этим президент СИТАМ и директор Кантонального Музея изящных искусств Рене Бергер в 1972 г. принял решение пригласить художника, дизайнера и одного из организаторов выставки «Висящие на стене» Джека Ленора Ларсен работать консультантом СИТАМ в Северной Америке. Годом ранее в 1971



Рис. 3.5
Р. Богусова. «Музыка», 1974 г.

г. Милдред Константин, помощник директора музея МоМА, которая также была организатором выставки «Висящие на стене», стала членом жюри Лозаннских Биеннале. В результате количество американских художников, принимавших участие в Биеннале, увеличилось, а каталог 1973 г. содержал текст на французском и английском языках²⁵⁴.

На Шестой Лозаннской Биеннале 1973 г. были представлены текстильные скульптуры Шейлы Хикс «Выбранная жена занимает его ночи», Лии Кук «Пространственный Континуум»; японские художники показали произведения, в которых была продемонстрирована красота самих нитей – «Нобори» К. Секимачи и «Дуновение ветра» М. Кобаяши. Работа Я. Буич «Движущиеся формы на воде», стала примером инсталляции в природной среде – это произведение экспонировалось не в выставочном зале, а в саду над водой пруда²⁵⁵.

²⁵⁴ Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 78.

²⁵⁵ Ibid. P. 67-68.

В 1975 г. для участия в Седьмой Лозаннской Биеннале заявки подали 750 художников, из которых были выбраны произведения 65 участников из 20 стран. По словам Вирджинии Вест, автора статьи, посвященной выставке и напечатанной в журнале «Craft Horizons», большинство работ демонстрировали монументальность и смелость творческого решения. Отмечалось отсутствие единого тренда в работе с волокном: среди представленных текстильных работ были эфемерные импрессионистические произведения, идея которых состояла в выявлении свойств волокон, были настоящие текстильные скульптуры, а также небольшое количество гобеленов, которые, по мнению автора, скорее разочаровывали. Наиболее удачными работами Вирджиния Вест называла парусообразную пространственную композицию «Четырехугольник индиго» Даниэль Граффен (Франция) и работу «Грузовая сеть» Шейлы Хикс. В статье также было отмечено «метафизическое качество»



Рис. 3.6

Й. Онаджи. «Красная перчатка», 1976 г.

пространственной
инсталляции «Музыка»

представительницы СССР (Латвии) Руты Богустовой²⁵⁶ (Рис. 3.5).

Работа Р. Богустовой «Музыка» состояла из тринадцати элементов, напоминавших трубы органа. Вся композиция была решена в теплой гамме с преобладанием красных оттенков. Геометрическая разработка элементов – полосы и ромбы разного масштаба позволяли почувствовать музыкальный ритм этого произведения.

На Седьмой Биеннале была представлена инсталляция М. Абаканович «Сидящие фигуры» из серии «Альтерации» («Изменения»), которая стала, на наш

²⁵⁶ West V. The Tapestry Biennial at Lausanne. // Craft Horizons. 1975, October. № 5. P. 16-19.

взгляд, одной из наиболее интересных работ этого художника. Инсталляция, представлявшая собой двенадцать человеческих безголовых фигур, сидевших на тонких металлических рамах, вызвала у зрителей эмоциональный отклик. По словам польского философа С. Моравски «...человеческие фигуры-манекены..., застывшие в монотонном ряду, и разбросанные рядом с ними, как бы залитые гипсом головы, – все вместе создает метафорический образ людей..., выброшенных на свалку»²⁵⁷. Исследователями искусства текстиля отмечается, что «со времени проведения 7-й биеннале главенствующую роль на выставке в Лозанне начал играть экспериментальный текстиль»²⁵⁸.

Количество художников, желавших принять участие в Лозаннских Биеннале, возрастало. Так, в 1977 г. для участия в Восьмой Биеннале было получено более тысячи заявок, из которых члены жюри выбрали 65 работ. Среди них можно отметить инсталляцию Шейлы Хикс «Расческа», представлявшую собой сложенные в стопки текстильные фрагменты; тканый арт-объект Йоичи Онаджи (Япония) «Красная перчатка» (Рис. 3.6); выполненные в технике макраме мягкие скульптуры Франсуаз Гроссен «Галерея предков»²⁵⁹. В целом, по словам исследователя текстильного искусства В. Д. Уварова, на Восьмой Лозаннской Биеннале появились «Первые симптомы “усталости” от лихорадочных поисков новаций, накалявших атмосферу лозаннских выставок... Представленные ... объекты выглядели гораздо традиционнее экспонатов прежних лет... Наряду с антропологическими объектами М. Абаканович, мягкой скульптуры Я. Буич и романтизированными конструкциям из обыденных предметов Ш. Хикс классическая таписсерия снова оказалась в центре внимания...»²⁶⁰. Подтверждением этих слов являются выполненные в технике гладкого ткачества диптих «Луг» польской художницы Евы Латковска-Жижска, а также работа «Как трава» Лиззи Фанк (Швейцария).

²⁵⁷ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 46. (Цит. по Morawski S. Glosa do twórczości Magdaleny Abakanowicz. // Project, 1975. №.4, P. 33.

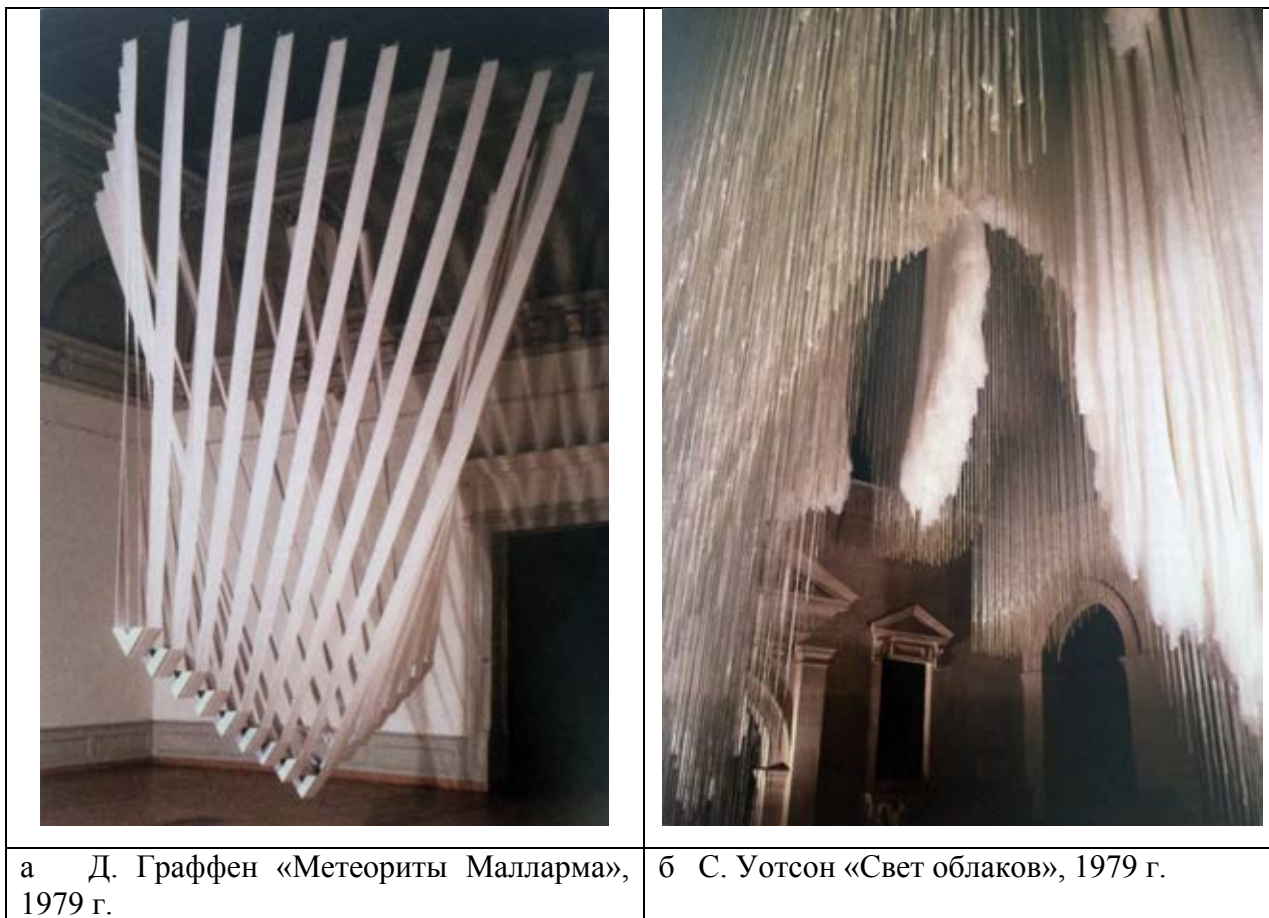
²⁵⁸ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 42.

²⁵⁹ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 88.

²⁶⁰ Уваров. Указ. соч. С. 43.

В 1977 г. исследователями отмечался назревающий «кризис» в области текстильных экспериментов. Так в статье, опубликованной в журнале «Craft Horizons» в октябре 1977 г. говорилось, что сложился некий стиль работ, которые жюри отбирает для участия в Биеннале, и художники при создании своих произведений пытаются его угадать²⁶¹.

Вероятно, реагируя на критику, жюри было решено провести анонимный конкурс по отбору участников Девятой Лозаннской Биеннале 1979 г. Было выбрано 42 работы, среди которых можно отметить белые пространственные композиции «Метеориты Малларма» Даниэль Граффен (Франция) и «Свет облаков» Сюзан Уотсон (США), а также текстильную скульптуру «Темнота долины» Наоми Кобаяши (Япония), выполненную в черном цвете²⁶² (Рис. 3.7). Использование одного ахроматического цвета, на наш взгляд, обусловлено тенденцией акцентирования внимания именно на форме текстильного арт-объекта, осознание этого объекта в качестве скульптурного произведения.



²⁶¹ Lausanne Tapestry Biennial. // Craft Horizons. Vol. 37. 1977, October. № 25. P. 23.

²⁶² Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 90, 94.



в Н. Кобаяши «Темнота долины», 1979 г.

Рис. 3.7 Использование ахроматического цвета в произведениях «fiber art».

Интерес к новым формам текстильного искусства стал стимулом к изучению этого явления искусствоведами. В 1973 г. были изданы две книги, в которых суммировалась информация, касающаяся развития новых форм современного искусства текстиля: Андре Кензи «Новая шпалера» и М. Константин и Д. Ларсен «За пределами ремесла: Искусство ткани». В следующем 1974 г. была издана книга Мадлен Джерри «Гобелен, Искусство XX столетия». Книга Милдред Константин и Джек Ленор Ларсен «Искусство ткани: основное» 1981 г. содержала анализ произведений художественного текстиля 1970-х гг.

Во Франции в 1975 и 1976 гг. в Париже и в 1979 в Каннах состоялись конференции, посвященные новому текстильному искусству. В Калифорнии прошли конференция «FLEX 9-14» (1976 г.) и «Симпозиум Современного Текстильного Искусства» (1978 г.), организованные Центром Текстильного Искусства Беркли Файберворкс. Главной темой этих мероприятий стала попытка определить место нового текстильного искусства в современном арт-пространстве. Милдред Константин, в своем выступлении на Симпозиуме, говорил об искусстве текстиля: «Это многоликий мир художественной деятельности. Существуют и всегда существовали художники среди

ремесленников. Академический мир, занимающийся историей искусства и критикой, склонен упускать этот факт из виду». Отмечалось, что новые экспериментальные текстильные формы находятся на стыке декоративного и изящного искусств, и все еще ощущается недостаток внимания этому новому виду художественного творчества со стороны галерей, музеев и художественных критиков²⁶³.

В Десятой Лозаннской Биеннале 1981 г. приняли участие 65 художников. Несмотря на то, что, как отмечалось исследователями, большинство участников этой выставки «обратилось к традиционной плоскостной стилистике»²⁶⁴, можно выделить некоторые представленные здесь интересные объекты объемно-пространственного текстиля. Акио Хаматани (Япония) создал инсталляцию «Р-Белая-Арка», состоявшую из белых нитей, подвешенных в пространстве в виде волн. Вера Сзекели (Словакия) представила динамичную диагональную композицию «Растянутые конструкции», напоминавшую наполненные ветром паруса (Рис. 3.8). Особо следует отметить гигантскую пространственную инсталляцию «Эмбриология» М. Абаканович, состоявшую из 800 элементов, длиной от 4 до 250 см, которые были разложены на полу в пространстве выставочного зала. Годом ранее эта работа принимала участие в Венецианской Биеннале²⁶⁵.

Проблема связи объемных текстильных форм с окружающей средой выразилась в теме Одиннадцатой Биеннале 1983 г. – «Пространство волокна» («Искусство волокна создает собственную среду»). В связи с тем, что многие из художников представили в жюри проекты масштабных пространственных инсталляций, количество участников Одиннадцатой Биеннале было сокращено до 31. Среди выбранных авторов была Ленор Тауни, с произведением «Облачный Лабиринт», вошедшим в ее «Облачную серию» (1977-1983 гг.). Эта работа производила впечатление легкости и воздушности – она состояла из свободно свисавших окрашенных нитей. Столь же легкими и эфемерными выглядели

²⁶³ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 78, 80.

²⁶⁴ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 43.

²⁶⁵ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 95-98.

инсталляции Эльзи Жиак (Швейцария), Аурелии Муньос (Испания), а также японских художников Мачико Агано, Акио Хаматани, и Маки Накагава. Арт-критиками были отмечены «новый климат» Биеннале и «эмансипация текстильного искусства», его освобождение от сдерживающих архитектурных и коммерческих факторов, свобода и экспрессия материала²⁶⁶.



а А. Хаматани. «Р-Белая-Арка», 1980 г.

б В. Сзекели «Растянутые конструкции», 1980 г.

Рис. 3.8 Объемно-пространственные композиции, Десятая Лозаннская Биеннале, 1981 г.

В. И. Савицкая отмечала близость подобных инсталляций к сценографии. Так, «Облачный Лабиринт» Л. Тауни, по ее мнению, напоминал сценический занавес. Композиция Г. Кноделя «Небесный двор», также представленная на выставке, вызвала музыкальные и литературные ассоциации. В работах «Желтый строй» Беллы Табак-Фельдман, «Неожиданность для Золушки» Ярмилы Маховой, «Утренняя заря» Лоуренса Киркланда применялись приемы сценографии²⁶⁷.

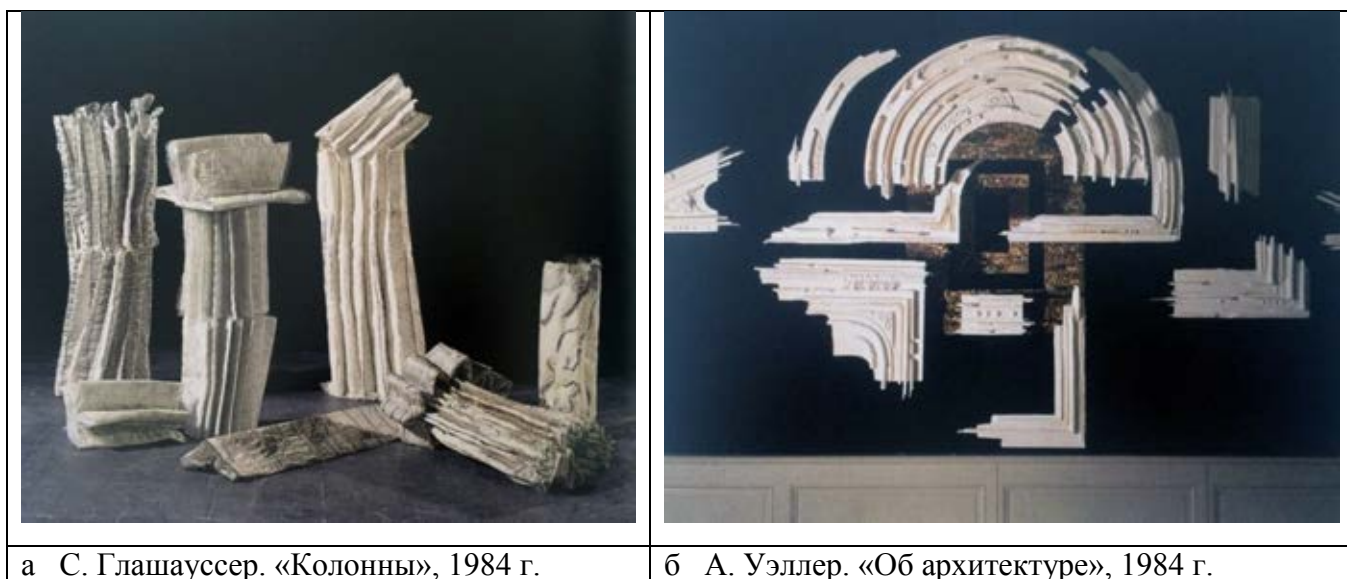
Темой Двенадцатой Лозаннской Биеннале 1985 г. стала «Текстильная скульптура». Предполагалось, что художниками будут созданы трехмерные объекты художественного текстиля, предназначенные для экспонирования в пространстве выставочного зала – на полу или подиумах, но не на стенах, как объекты плоской таписсерии. В выставке приняли участие 50 работ, созданных из таких нетекстильных материалов как лоза, бумага, картон, бамбук, сталь,

²⁶⁶ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. 101 - 105.

²⁶⁷ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 49-50.

алюминий, плексиглас, алебастр и т.д. Художниками применялись технологии корзиноплетения, обмотки, плиссировки, прессовки, а также сварки металла²⁶⁸.

Среди представленных на выставке объектов текстильной скульптуры можно отметить интересные архитектурные реминисценции – Суеллен Глашауссер (США) работа «Колонны»; Айрин Уэллер (Великобритания) композиция «Об архитектуре» (Рис. 3.9); Гиллес Мориссетте (Канада) инсталляция «Арка»; гигантские картонные сосуды Кацухиро Фуджимура (Япония), а также экспериментальные работы, созданные из сизаля Макото Йошида и Хидео Танака (Япония). Выставка широко освещалась в прессе. Журналы «Знание искусства» «Словарь изящных искусств», «Арт Пресса», «Обзор Искусств», «Новости искусства», в которых обычно помещались статьи, посвященные живописи и скульптуре, отдали должное искусству волокна.



а С. Глашауссер. «Колонны», 1984 г.

б А. Уэллер. «Об архитектуре», 1984 г.

Рис. 3.9 Архитектурные реминисценции, Двенадцатая Лозаннская Биеннале, 1985 г.

После несомненного успеха объемно-пространственного текстиля, представленного в 1985 г., тема Тринадцатой Биеннале 1987 г. – «Праздник стены» – звучит парадоксально. Однако представленные на выставке работы продемонстрировали, что эксперименты прошедших лет нашли свое воплощение в творчестве художников по текстилю и возврата к классическому шпалерному ткачеству не произошло. В размещенной на стене композиции «Знак ветра» Шихоко Фукумото (Япония) была продемонстрирована деликатная

²⁶⁸ Cotton G. E., Junet M. Op.cit. P. 107, 110.

волнообразная структура, созданная из волокон, окрашенных в технике узелкового крашения сибори (Рис. 3.10). Иржи Тихи (Чехословакия) в структурном гобелене «Неугасимое электричество» выявил



Рис. 3.10 Ш. Фукумото. «Знак ветра», 1987 г.

эффект складчатой текстильной поверхности. Симон Пеулпин (Франция) из десяти элементов, декорированных складчатой формой, составил инсталляцию «Декада». Следует отметить, что на Биеннале 1987 г. впервые были представлены работы китайских художников²⁶⁹.

В 1989 г. состоялась Четырнадцатая Лозаннская Биеннале. В ней приняли участие 29 авторов. В. И. Савицкая, отмечала, что характерной особенностью искусства этого периода «стало поистине безграничное, ... безжалостно-бесцеремонное экспериментаторство с материалом»²⁷⁰, затронувшее и произведения художественного текстиля. Бетти Вернер в статье, посвященной Биеннале, писала,



Рис. 3.11 Дж. Соок Со (Корея) «Стальная сетка без названия II», 1988 г.

²⁶⁹ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 45.

²⁷⁰ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 42.

что «в конце 1980-х кажется, все возможно, но ничто не реализуемо в искусстве текстиля»²⁷¹. На наш взгляд, эти слова являются признанием кризиса «fiber art». Многочисленные эксперименты с материалами и технологиями, осуществляемые художниками на протяжении почти трех десятилетий, привели к тому, что многие произведения, экспонируемые в рамках Биеннале, которая сохраняла название «Международная Биеннале Гобелена», фактически, не являлись объектами художественного текстиля. Работа Джин Соок Со (Корея) «Стальная сетка без названия II» представляла собой скульптуру из стали, созданную с применением технологии плавки металла (Рис. 3.11). В композиции «Змеиная изгородь – военная панель» Барба МакКии (США) применялись раскрашенные деревянные формы²⁷². Возникает вопрос, можно ли называть подобные работы «искусством волокна» и как определить рамки этого термина? На наш взгляд, до настоящего времени однозначного ответа на данный вопрос не найдено.

Сроки проведения Пятнадцатой Лозаннской Биеннале были передвинуты на 1992 г., в связи с тем, что 1991 г. был годом празднования 700-летия Швейцарской Конфедерации. Еще в 1973 г. СИТАМ рассматривался вопрос о переименовании Лозаннских Биеннале. Появление большого количества экспериментальных работ, выход плоской шпалеры в пространство выставочного зала – все это уже в 1970-х гг. заставляло задуматься о несоответствии традиционного названия «Международная Биеннале Гобелена» представляемым работам. Однако лишь в 1992 г. Биеннале была переименована в «Лозаннскую Международную Биеннале, Современное Искусство Текстиля». Символом Пятнадцатой Биеннале стал арт-объект «Протопланетарная ДНК-912» Марियो Йаджи (Япония), представлявший собой огромный фрагмент каната. Концепцией этой работы стала идея «передать “послание” о роли культурных взаимовлияний поколениям, которые будут жить на земле в будущем»²⁷³.

²⁷¹ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 118. (Cit.: Werner B. The 14th International Biennial of Tapestry. // American Craft, New York. 1989, October-November. P. 54-59)

²⁷² Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 118.

²⁷³ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 45.

Работы, экспонированные в рамках Пятнадцатой Лозаннской Биеннале, продемонстрировали свободу авторов в обращении с материалами. Применение нетекстильных материалов – бумаги, металла, дерева можно назвать характерной особенностью многих произведений. Созданная из алюминия, дерева, шелка и бумаги инсталляция «Звук из космоса» Наоми и Масакацу Кобаяши (Япония) передавала ощущение космической невесомости. Работа «Упо» Ширли Паес Леме (Бразилия), для создания которой также применялась бумага и металлическая проволока, напротив, прочно стояла на земле, отсылая зрителя к доисторическим временам, к корням человечества. В пространственной композиции Хильтруд Шаефер (Германия) «Бренность и распад» из бумажных волокон были созданы гигантские арт-объекты рубашки, которые демонстрировали постепенный процесс разрушения материала: «...эффект смерти и бренности был визуально усилен за счет расположения рубашек по нисходящей линии»²⁷⁴.

Ряд работ Пятнадцатой Биеннале были представлены на открытом воздухе в городской среде. Среди подобных инсталляций можно отметить «Флаги, висящие над садами», автором которой стал Антон Верстеегде (Нидерланды).

В 1995 г. состоялась последняя, Шестнадцатая Лозаннская Биеннале, получившая название «Оплетения». Выставка стала итогом деятельности Лозаннских Биеннале за более чем тридцатилетнее существование этого проекта. На выставке были выделены две секции. Историческая секция называлась «Параллельные истории», и здесь были представлены работы признанных лидеров искусства художественного текстиля второй половины XX в. – Ж. Люрса, М. Абаканович, О. де Амарал, Я. Буич, Н. Кобаяши, Э. Жиак, Ш. Хикс. Вторая секция экспонировала произведения художников, которые работали, скорее, в области современного искусства, но применяли в своих произведениях различные волокна – Микеланжело Пистолетто, Христо, Даниэль Бюрен, Йозеф Бойс, Доротея Таннинг, Алигьеро Боегги²⁷⁵.

²⁷⁴ 15^e Biennale Internationale De Lausanne Art Textile Contemporain. CITAM et Musée cantonal des beaux-arts : catalog. Lausanne, 1992. P. 124.

²⁷⁵ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 128-129.

Художники, искусствоведы, кураторы, принимавшие участие в работе жюри Лозаннских Биеннале, занимались продвижением экспериментального искусства текстиля в других странах. Так, организатором выставки «Перспективы в текстиле», состоявшейся в 1969 г. в Музее Стеделийк в Амстердаме, стал Е. Л. Л. де Вилде, директор муниципальных музеев Амстердама, член жюри Лозаннских Биеннале с 1967 г. Эрика Биллетер, работавшая в жюри Лозаннских Биеннале с 1973 г., поддержала открытие выставки «Текстильный Объект» в Музее Декоративных Искусств Берлина в 1975 г. В Национальном Музее Современного Искусства Киото были организованы две совместные выставки: в 1976 г. – выставка европейских и японских художников и в 1977 – американских и японских²⁷⁶.

Крупным проектом художественного текстиля стала Национальная Триеннале Художественного и Индустриального Гобелена, состоявшаяся в 1972 г. в г. Лодзь в Польше при поддержке Кристины Кондратюковой, директора Центрального Музея Текстильной Промышленности. С 1975 г. она была переименована в Международную Триеннале Гобелена и Дизайна. Этот проект существует до настоящего времени, являясь одним из самых престижных в области современного текстильного искусства.

Благодаря деятельности Лозаннских Биеннале, появились многие другие текстильные проекты: Венгерская Триеннале Гобелена в Сомбадхее (1973 г.), Миниатюрный Текстиль в Лондоне (1974 г.), Французская Биеннале Гобелена в Ментоне (1975 г.), Триеннале Гобелена в бразильском Сан-Паоло (1976 г.), Триеннале Текстиля Нордик в датском Ольборге (1976 г.), Немецкая Биеннале Гобелена в Мюнхене (1978 г.), Национальная Выставка Гобеленов в Буэнос-Айресе (1978 г.) и Биеннале Нового Гобелена Квебека в Монреале (1979 г.)²⁷⁷

В 1970-х гг. на волне повышенного интереса к текстильному искусству, работы художников приобретались музеями. Некоторые музеи выделяли для текстильных объектов отдельные экспозиционные помещения – это, например,

²⁷⁶ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 80.

²⁷⁷ Ibid. P. 82.

Музей Беллерив в Цюрихе, Музей современного искусства в Париже и Институт Искусств в Чикаго. Начала складываться и коллекция СИТАМ. Часть работ, вошедших в это собрание, были подарены СИТАМ самими художниками, участниками Лозаннских Биеннале. Рене Бергер выделил один из залов Кантонального музея Изящных искусств для размещения этих произведений. Намерение создать коллекцию современного текстиля было выражено в брошюре СИТАМ, опубликованной в 1975 г. в статье, посвященной десятилетию активной творческой деятельности этой организации.

Организация СИТАМ располагалась на Авеню Вилламонт с 1967 г., деля офисные помещения с Музеем декоративных искусств. В 1977 г. был подан запрос на получение разрешения переехать в Дом Вилламонт, располагавшийся у входа в парк Мон-Репо. Эта резиденция была построена около 1800 г., она нуждалась в реставрации. Проект предусматривал наличие места для администрации, архива для хранения работ, а также выставочные залы. Однако проект не был одобрен администрацией. Идея создания коллекции современных гобеленов не нашла поддержки ни у городских властей, ни у кантональных.

В 1979 г. была создана Ассоциация Пьера Паули в память об организаторе Первой Лозаннской Биеннале, умершем в 1970 г. Некоторые художники подарили свои работы этой Ассоциации в память о человеке, много сделавшем для развития текстильного искусства XX в. Пьер Магненат, профессор медицины и коллекционер, при поддержке своей супруги Маргерит на протяжении 20 лет был председателем Ассоциации Пьера Паули. В 1983 г. он представил коллекцию Ассоциации в Музее декоративных искусств Лозанны в рамках Одиннадцатой Биеннале. Обогащенная новыми приобретениями, выставка была показана в разных странах, способствуя, таким образом, формированию интереса в новой шпалере. Осуществлялись поиски возможного места постоянного размещения коллекции, в частности, рассматривались варианты дарения коллекции городу Лозанна или Американскому Музею Прикладного Искусства в Нью-Йорке, но переговоры не увенчались успехом. В результате 46 текстильных объектов были переданы для хранения совместно со старинными гобеленами, унаследованными

от семьи Томс. С 2000 г. и коллекция старинного, и коллекция современного текстиля управляется Фондом Томс Паули²⁷⁸.

В 2012 г. в сотрудничестве с городом Лозанна Фондом Паули была создана база данных, основанная на визуальных и документальных источниках, сохранившихся в СИТАМ. В базе представлено 911 произведений художественного текстиля второй половины XX в., экспонировавшихся на Лозаннских Биеннале с 1962 по 1992 гг. Благодаря этой онлайн платформе, исследователи всего мира могут заниматься изучением экспериментальных форм текстильного искусства второй половины XX в.

Так называемая вторая «весна» шпалеры, датируемая второй половиной XX в., стала важнейшим событием в развитии экспериментальных форм текстильного искусства. Рассмотрев крупнейшие выставки текстильного искусства второй половины XX в., можно сделать следующие выводы:

- Лозаннские Биеннале, проходившие с 1962 по 1995 гг., а также такие проекты как «Висящие на стене», «Перспективы в текстиле» и др. способствовали развитию интереса к объемно-пространственным текстильным формам, которые привлекли внимание, арт-критиков, зрителей, коллекционеров;

- интерес к экспериментальным формам текстильного искусства во второй половине XX в. способствовал организации в разных странах мира крупных текстильных выставок, а также долгосрочных проектов – биеннале и триеннале;

- применение художниками нетекстильных материалов способствовало появлению термина «fiber art» – искусство волокна, – который используется в настоящее время.

²⁷⁸ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 82-85.

3.2 Проект «Из Лозанны в Пекин» как продолжение Лозаннских Биеннале

Состоявшаяся в 1995 г. Шестнадцатая Лозаннская Биеннале стала последней выставкой этого проекта. После завершения деятельности Лозаннских Биеннале права на их проведение были закреплены за Китаем, и с 2000 г. крупнейшие текстильные выставки «Из Лозанны в Пекин» проходили в разных городах Поднебесной. Новое название – «Из Лозанны в Пекин» – подчеркивает идею преемственности. Как было отмечено китайским искусствоведом Лу Пинтянь на церемонии открытия первой выставки: проект «Из Лозанны в Пекин» – это не конец Лозаннских Биеннале, а их творческое продолжение²⁷⁹.



Рис. 3.12
Ши Хьюи. Инсталляция «Гнездо», 1987 г.

Первая Биеннале, состоявшаяся в 2000 г., проходила в Музее Искусств Университета Цинхуа в Пекине. Стремясь сохранить дух знаменитых Лозаннских Биеннале, организаторы пригласили к участию известных художников-текстильщиков, произведения которых ранее экспонировались в Лозанне. В частности, была представлена инсталляция китайского художника Ши Хьюи «Гнездо», принимавшая участие в Тринадцатой Лозаннской Биеннале. Инсталляция представляла собой серию биоморфных арт-объектов белого цвета, выполненных из хлопка и целлюлозной массы (Рис. 3.12).

В Первой Биеннале «Из Лозанны в Пекин» приняли участие 90 художников из 15 стран мира, представивших как двухмерные работы – традиционные гладкие гобелены, так и трехмерные арт-объекты и инсталляции. Интересно отметить работу «Корень Китая» Гуо Женью (Китай), представляющую собой огромное (2000 x 400 см) рельефное панно, расположенное на стене, центральная

²⁷⁹ China Fiber Art : [сайт]. URL: http://www.chinafiberart.com/news_detail/newsId=56.html (дата обращения: 19.01.2021).

часть которого выходила в пространство. Переплетение волокон этой работы вызывало у зрителя ассоциацию с корнями дерева.

Вторая Биеннале «Из Лозанны в Пекин», состоялась в Пекине в 2002 г. На выставке было представлено много интересных работ, однако, в контексте исследования объектов трехмерного текстиля, ограничимся упоминанием наиболее интересных объемно-пространственных произведений. Хотелось бы отметить инсталляцию «Хикари-Ка» японского художника Онояма Казуйо. Эта пространственная композиция – полупрозрачная, построенная на оттенках белого цвета, – выглядела визуально невесомой, несмотря на ее внушительные размеры – 300 x 300 см.

Инсталляция китайского автора Лианг Шаоджи «Природа № 32», имела вид разрушающейся кирпичной стены, части которой обрушились на землю. Возможно, через этот образ автор хотел напомнить людям о необходимости беречь природу, предостеречь от возможной экологической катастрофы.

Интересна работа латышского художника Петериса Сидарса «Змеи» (Рис. 3.13). При создании инсталляции автор использовал змеиную кожу, оставленную в результате линьки, которая сочеталась с кружевом, лентами, прозрачным пластиком; в процессе работы применялись такие методы нанесения фактуры, как коррозия и процарапывание. Организаторами Биеннале отмечалось, что применение композитных материалов, несомненно, позволяет художникам лучше выразить собственную идею, и использование подобных материалов является характерной чертой «fiber art»²⁸⁰.

Третья Биеннале «Из Лозанны в Пекин» состоялась в 2004 г. в Шанхае. На выставке были представлены 190 работ художников из 16 стран. Среди интересных объемно-пространственных композиций можно отметить произведения Райи Йокинен (Финляндия), Петериса Сидарса (Латвия), Фенг Янминг, (Китай). Работа Райи Йокинен «Живые существа» состояла из антропоморфных объектов – полупрозрачных человеческих фигур. Объемно-

²⁸⁰China Fiber Art : [сайт]. URL: http://www.chinafiberart.com/news_detail/newsId=56.html (дата обращения: 19.01.2021).

пространственная композиция «Предвесенний натюрморт», автором которой стал Петерис Сидарс, была сплетена из проволоки. Арт-объект «Дыхание», Фенг Янминг, созданный из бумаги и стекловолокна, имел вид человеческой головы, представляя собой «текстильную скульптуру».



Рис. 3.13 П. Сидарс. Инсталляция «Змеи», 2000 г.

Четвертая Биеннале состоялась в 2006 г. в Художественном музее технического колледжа искусств и ремесел г. Сучжоу. Здесь было представлено много объемно-пространственных произведений, созданных с применением разнообразных, в том числе нетрадиционных, материалов. Например, для арт-объекта корейской художницы Чунг Киунг Йеон «Без названия 92. Инсталляция (2ЕА)» были использованы текстильные перчатки. Э. Паулс-Вигнере, (Латвия) в своем произведении применяла дерево, Мирато Ватанабе, (Япония) – металл. Чтобы подчеркнуть связь с Лозаннскими Биеннале, организаторы внесли в экспозицию металлический арт-объект «Стальная сетка без названия II» Джин Соок Со (Корея), ранее принимавший участие в Четырнадцатой Лозаннской Биеннале (Рис. 3.11).

Арт-критик Джессика Хеммингс писала по поводу Четвертой Биеннале «Из Лозанны в Пекин», что большая часть представленных в Сучжоу работ выглядела бы вполне органично на Лозаннских Биеннале, и, несмотря на то, что

большинство произведений были созданы уже в XXI в., они отражают стиль, сложившийся во второй половине XX в. Выступая с критикой, Д. Хеммингс отмечала, что на выставке были показаны, скорее, декоративные, чем концептуальные работы, но, пожалуй, самым удивительным было преобладание гобеленов. Отмечая тесны связи «fiber art» с такими видами искусства как видео и перформанс, Д. Хеммингс писала: «трудно понять, как жанр работы, столь тщательно исследованный европейскими и североамериканскими художниками в 1970-х и 1980-х годах, действительно является репрезентативным для “fiber art” сегодня»²⁸¹.

Следует отметить, что если в 2006 г. в Сучжоу организаторами подчеркивался «дух Лозанны», то следующая Пятая Биеннале 2008 г. предполагала расширение границ искусства «fiber art». Эта выставка снова прошла в Пекине. В ней принимали участие более 300 художников по текстилю из 30 стран мира.

В 2010 г. состоялась Шестая Биеннале «Из Лозанны в Пекин», ознаменовавшая десятилетие существования этого проекта. Выставка была организована в Чженьчжоу – городе, расположенном в провинции Хэнань в центральном Китае. В контексте исследования объектов трехмерного текстиля, интересной представляется композиция «Дерево», созданная художником Зу Вей (Китай). Эту работу можно рассматривать с разных точек – образ дерева здесь как бы материализуется из тумана (Рис. 3.14).

Седьмая и Восьмая Биеннале проходили в 2012 и 2014 гг. в г. Наньтун. Среди произведений, представленных на Седьмой Биеннале 2012 г., хотелось бы отметить инсталляцию Бейли Лю (Китай) «Звезда». Ножницы, подвешенные к потолку, символизировали звезду, а ее лучи – тонкие белые нити – были растянуты в пространстве зала. Бейли Лю – одна из известных современных художников «fiber art», работающих в области текстильного перформанса.

²⁸¹ Hemmings J. Lausanne to Beijing Fiber Biennial // Surface Design Journal. 2008, Winter. P. 58-59. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.jessicahemmings.com/lausanne-to-beijing-fiber-biennial-suzhou-china/> (дата обращения: 13.07.2021).

Впечатляла монументальная текстильная композиция Ма Юнхуи (Китай) – вязаный свитер, высотой 5000 см, рядом с которым на полу располагался огромный клубок нитей с воткнутыми в него спицами. Популярная идея вторичной переработки материалов воплотилась в арт-объекте «Конфуций сказал» Ванг Джиан (Китай), созданном из влагопоглощающих пакетов.



Рис. 3.14 Зу Вей. «Дерево», 2010 г.

Среди объемно-пространственных работ, представленных на Восьмой Биеннале 2014 г., хотелось бы отметить арт-объект так называемого «носимого искусства»²⁸² – связанное крючком «Земное платье», с огромным шлейфом, расстилавшимся по полу выставочного зала, автор – Лиу Джун (Китай).

В состав выставки Девятой Биеннале «Из Лозанны в Пекин» 2016 г. вошли произведения 221 художника из 52 стран. Выставка проходила в Музее искусств Гуань Шаньюэ г. Шеньчжень. Среди работ, расположенных на территории шести выставочных залов музея, были представлены как двухмерные, так и большое количество объемно-пространственных работ.

²⁸² Wearable Art – Цветкова Н. Н.

Объемно-пространственные работы, расположенные на стенах выставочных залов, так называемые «текстильные барельефы», отличались разнообразием применяемых техник.

Произведения «Пульс» Шан Хуимей (Китай) и «Цветение» Джиан Йюе (Китай) были выполнены в технике шитья. Панно «Пульс» состояло зафиксированных на черном фоне красных кричащих младенческих лиц. Можно предположить, что в названии отражена авторская идея – передать пульс будущего человечества, выраженный в крике новорожденных.

Работа «Цветение» имела высоту около двух метров и состояла из многочисленных листьев-колючек. Каждый лист был сшит отдельно и украшен стеклянными бусинами, передающими его «колючую» фактуру. Произведение поражало «многодельностью» и заставляло восхищаться терпением и усидчивостью автора.

Сочетание техники ткачества и войлоковаления можно видеть в работе «Бог одиночества», автором которой стала Йовита Сакалаускайте Курназ (Литва). Работа представляла собой унылое человеческое лицо, как бы выплывавшее из массы волокон, формировавших его прическу и бороду (Рис. 3.15).

Техника фактурного ткачества применялась в серии «Трио» Лив Педерсен (Канада). Александра Ричерт (Польша) в арт-объекте «Коралловый рельеф» вырезала объемные детали из верхнего слоя двухслойного синтетического материала. Ши Пейонг (Китай) для создания фактурной поверхности использовал разноцветные катушки и нитями.

Интересным проектом стала коллективная инсталляция Лин Дюфур (Канада), представленная в рамках Девятой Биеннале. Эта работа состояла из



Рис. 3.15
Й. Сакалаускайте Курназ. «Бог одиночества», 2016 г.

многочисленных частей-осколков – тканых панно небольшого размера, созданных художниками из разных стран. Целью проекта Лин Дюфур стало объединение текстильщиков всего мира, и инсталляция продолжает развиваться, включая все новых авторов.

Среди объемно-пространственных произведений, представленных на Девятой Биеннале, хотелось бы отметить пространственную композицию «Память и след» Лианг Шангян (Китай), состоящую из серии абстрактных скульптурных форм, выполненных в технике корзиноплетения. Эта работа является переосмыслением традиционной технологии в контексте современного «fiber art».

Техника плетения из проволоки применялась в серии арт-объектов «Насекомые», созданных Джанг Венфенг (Китай). Объемные фигуры паука, муравья и скорпиона, длина которых доходила до 80 см, создавали неоднозначное, пугающее впечатление (Рис. 3.16 а).

Совершенно иные чувства вызывала инсталляция «Современные кочевники III» Урсулы Гербер Сендлер (Швейцария), также созданная в технике плетения из проволоки. Антропоморфные объекты, составлявшие эту композицию, напоминали кружащиеся осенние листья, подхваченные ветром. Динамика работы очень точно передавала идею кочевого образа жизни (Рис. 3.16 б).



Рис. 3.16 Работы, созданные в технике плетения из металлической проволоки, Девятая Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2016 г.

Интересной представляется инсталляция «Связанные», созданная Сао Тенг и Ши Джинг (Китай) (Рис. 3.17). Работа изображала семью – обезличенных мужчину, женщину и ребенка, выполненных почти в натуральную величину, которые стояли на заваленном разными вещами «острове», вероятно, олицетворяя проблемы современного общества потребления. Все объекты этой композиции сплетены из конопляной веревки.



Рис. 3.17 Сао Тенг и Ши Джинг. Инсталляция «связанные», 2016 г.

В технике вязания крючком были выполнены гигантские белые цветы, как бы парящие в пространстве – инсталляция «Истинная сущность жизни» – Лиу На (Китай). С этой работой стилистически перекликались композиции «Плывущие» Чен Янлин, Чен Кингхе (Китай) и «Дыхание» Гу Йюе (Китай). В обеих инсталляциях авторы изобразили медуз, правда, в первом случае, созданные из нитей и бумаги, они более «узнаваемы», а во втором – абстрактны и символичны, здесь художник использовал синтетическую сетку. Все три композиции были решены в белом цвете.

Особо следует отметить работу «Не в фокусе» Лиу Ксинг Банг и Лв Ханг (Китай), получившую Золотую награду Девятой Биеннале (Рис. 3.18). В состав

этого произведения вошли три арт-объекта, созданные с использованием необычной техники «string-art». Название можно перевести как искусство нити, веревки, струны. Считается, что данная текстильная техника появилась в 1845-х г. в Англии, благодаря учительнице Мэри Эверест Буль, которая, наглядно



Рис. 3.18 Лиу Ксинг Банг и Лв Ханг «Не в фокусе» (фрагмент), 2016 г.

В современном художественном текстиле применение техники «string-art» в сочетании со светодиодным освещением позволило авторам работы «Не в фокусе» создать интересные пространственные и колористические эффекты.

Авторская инсталляция «Облеченная в свет» также стала частью экспозиции Девятой Биеннале «Из Лозанны в Пекин». В состав инсталляции вошли четыре арт-объекта, выполненные из современных высокотехнологичных тканей с применением светодиодов. Каждый арт-объект мог

демонстрировала своим ученикам разные геометрические фигуры, создавая их из нитей, закрепленных на гвоздях. Таким образом, дети обучались математике в процессе игры. В дальнейшем этот опыт был описан в книге М. Э. Буль «Алгебра: философия и игра»²⁸³.



Рис. 3.19 Н. Цветкова. Инсталляция «Облеченная в свет», 2015 г.

²⁸³ Березина М. А., Жущиховская И. С. Нитевые структуры в современных визуальных искусствах : сб. науч. ст. / Новые идеи нового века : материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2015. С. 12.

использоваться в качестве футуристической одежды или светильника (навесного или стационарного) в современном интерьере. То есть, каждый арт-объект являлся многофункциональным и отражал идею игры, когда одежда, снятая человеком, обретает самостоятельную жизнь, становясь независимой. Объекты, составлявшие инсталляцию «Облеченная в свет», выражали различные стихии – «Земля», «Вода», «Воздух» и «Огонь», что подчеркивалось как формой, так и соответствующим орнаментом, видимым только при включенной подсветке (Рис. 3.19).

Проблема правильного освещения текстильных объектов осознается многими современными художниками «fiber art». Неслучайно целый ряд работ, представленных на Девятой Биеннале, помимо разнообразных волокон включал элементы освещения. Кроме отмеченных выше произведений «Не в фокусе» и «Облеченная в свет» светодиодные волокна применялись в арт-объектах «Конь» Ванг Джиан (Китай), «Улитка-3» Трудель Стахл (Германия) и др.

В рамках Девятой Биеннале «Из Лозанны в Пекин» была представлена отдельная выставка работ художников, которые в разное время являлись членами жюри этого проекта. Среди произведений, которые там экспонировались, хотелось бы отметить работу Шигео Кубота (Япония) «Форма красного III». Созданный из капрона и сизаля, этот объемный арт-объект имел округлую форму и демонстрировался в подвешенном состоянии. На наш взгляд, в этой работе есть некоторые стилистические переключки с композициями Ягоды Буич, в частности, с работой «Падший Ангел», хотя, безусловно, композиции Ш. Кубота отличаются собственной неповторимой художественной эстетикой.

В 2018 г. прошла Десятая Биеннале «Из Лозанны в Пекин». Символическим подведением итогов, как бы возвращением домой после путешествия по разным китайским городам, стало проведение этой выставки в Музее Искусств Университета Цинхуа в Пекине. Биеннале стало рекордным по количеству заявок – 1353 из 45 стран. По результатам работы жюри, для участия в выставке было выбрано всего 175 работ. Сопутствующие экспозиции располагались в выставочных залах учебного корпуса Университета и Арт-отеля.

Выставка 2018 г. представила «срез» общемирового направления искусства «fiber art», показав очень разные работы. Среди интересных объемно-пространственных произведений, представленных на Биеннале, следует отметить инсталляцию «Простая спокойная вода» Бан Ксин и Вей Ханг (Китай), состоявшую из нескольких арт-объектов, напоминавших потрескавшиеся камни с проросшей сквозь трещины травой. На «камнях» была выполнена роспись по мотивам рисунков традиционных китайских шелковых свитков – фрагменты пейзажей, иероглифы.

Текстильные арт-объекты представили художники Малгоржата Горска-Огорек (Польша), Мария Ортега Галвез (Испания), Киянг Ксюефен (Китай) и др. Малгоржата Горска-Огорек создала серию миниатюрных объектов «Вопросы» из вторично переработанной одежды. Каждый объект имел вид сложно завязанного узла. В этой работе можно видеть отсылку к мифологии и философии – «гордиев узел» как символ сложно разрешимого вопроса.

Арт-объект «Книга жизни» Марии Ортега Галвез представлял собой вышивальные пяльцы с натянутой проволочной сеткой. Благодаря пластичности этой сетки, а также ее способности удерживать форму, художница создала барельеф своих ладоней, добавив вышивку красной нитью, особо акцентировав линию жизни. Вышитые ладони смотрелись кровавыми отпечатками.

Серия арт-объектов Киянг Ксюефен «Жизнь продолжается» представляла собой чайник и тарелку с «выросшими» в них вязаными текстильными грибами (Рис. 3.20). Несмотря на слишком натуралистичное изображение биоморфных объектов, производившее неприятное впечатление, следует отметить экологический посыл этой работы – победу живой природы над неживыми предметами.

Говоря о «текстильных барельефах», представленных на Десятой Биеннале «Из Лозанны в Пекин», хотелось бы отметить работу «Тяжелая жизнь» Герды Рицманн (Швейцария). Созданный из шелковой бумаги арт-объект имел вид человеческой маски, истыканной неким острым предметом. Работа имела выраженный социальный



Рис. 3.20 Кьянг Ксюефен «Жизнь продолжается», 2018 г.

подтекст, призывала обратить внимание на личностные проблемы современного человека.

Интересным соединением «текстильного барельефа» с видео стала инсталляция «Память» Зенг Киаолинг (Китай), студентки кафедры текстиля Университета Цинхуа (Рис. 3.21). Работа состояла из белых фактурных объектов, напоминавших фрагменты морского дна, которые «оживлялись» при помощи

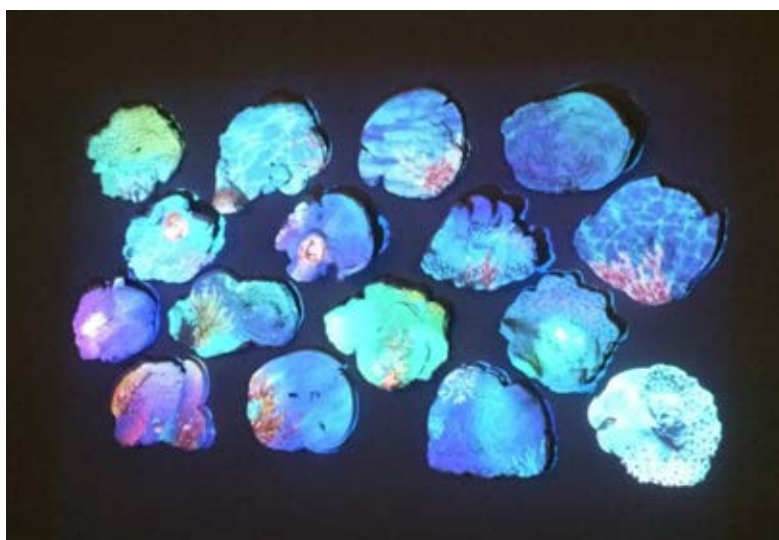


Рис. 3.21 Зенг Киаолинг. Инсталляция «Память», 2018 г.

меняющегося видео, таким образом создавался эффект настоящего моря, переливавшегося разными цветами на солнце. На наш взгляд, сочетание текстильных техник и современных технологий – это, новое перспективное направление развития «fiber art».

В 2021 г. состоялась Одиннадцатая Биеннале, которая, ожидаемо, прошла в дистанционном формате в виде виртуальной выставки. Данный факт, однако, не уменьшает значимости этого проекта и позволяет, несмотря ни на что, обмениваться творческим опытом с художниками-текстильщиками всего мира и



Рис. 3.22
Ми-Киунг Ли. «Симбиоз», 2020 г.

быть в курсе основных тенденций современного искусства волокна.

Опыт виртуального проведения выставки позволил организаторам не ограничивать художников в размере работ, таким образом, на Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2021 г. было представлено много крупномасштабных инсталляций.

Золотой медалью Биеннале была отмечена объемно-пространственная композиция «Симбиоз» Ми-Киунг Ли (Корея/США) (Рис. 3.22). Эта работа, выполненная из переплетенных между собой пластиковых деталей, как бы «шагала» из стены в пространство. На наш взгляд, инсталляция стилистически перекликается со знаменитыми абаканами М. Абаканович (см. Рис. 3.2 б).

Интересной представляется инсталляция «Думая о родном городе» Ляо Венфей (Китай), выполненная в технике плетения из ротанга. Работа состояла из серии объектов, напоминавших корни дерева, – вероятно, таким образом, автор хотел передать тягу человека к собственным корням. Размер инсталляции 300 х 600 х 200 см и ее, вероятно, сложно было бы экспонировать в выставочном зале в рамках коллективного проекта. Фотографии, представленные на сайте Биеннале, демонстрировали разные варианты размещения этой работы на стене или потолке. В данном случае, он-лайн экспонирование, безусловно, позволило максимально интересно представить эту инсталляцию²⁸⁴.

²⁸⁴ Цветкова Н.Н. Биеннале «Из Лозанны в Пекин» - крупнейшая международная выставка современного «fiber art». // Коды. Истории в тексте. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. (23 мая 2022 г.) : сб. науч. ст. Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. С. 148-149.

В технике плетения из ротанга создан и арт-объект «Бессмертный» Лянг Шанжиан (Китай). Форма этой работы напоминала космический корабль инопланетян.

Среди объемных арт-объектов хотелось бы отметить текстильную скульптуру «Роза Мебиуса», автор – Франсиска Хеннеман (Нидерланды) (Рис. 3.23). В этой небольшой по размеру работе, помимо сложной скульптурной формы, привлекает неожиданное сочетание материалов – комбинация черных модульных

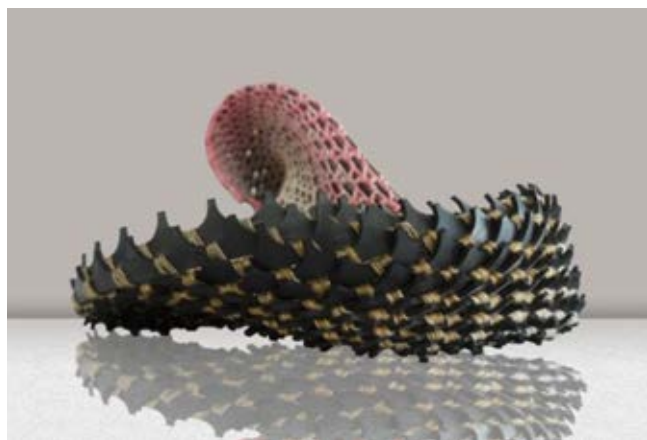


Рис. 3.23

Ф. Хеннеман «Роза Мебиуса», 2020 г.

элементов, вырезанных из промышленной резины с розовыми и золотистыми нитями. Это произведение хочется рассматривать с разных сторон, поражаясь его изменчивости.

Своеобразным предостережением человечеству стала высокотехнологичная инсталляция Юэ Сонг (Китай) «Экология-Информация-Рост», состоявшая из металлических деревьев, «расцветавших» светящимися оптико-волоконными цветами. В этой работе вновь была затронута одна из наиболее популярных тем современного искусства «fiber art» – экологические проблемы. Кроме того, в инсталляции «Экология-Информация-Рост» использованы новые технологии, что можно назвать одной из тенденций развития современного искусства волокна.

Объемно-пространственная композиция Юэ Сонг (Китай) «Экология. Информация. Рост», на наш взгляд, проиграла, будучи представленной он-лайн – не чувствовался масштаб работы, она смотрелась фрагментарной. Работы, которые можно назвать текстильной миниатюрой, напротив, получили преимущество. Например, серия мини-объектов «Возрождение» Вероники

Карридо (Чили), состоявшая из высушенных «скелетов» листьев деревьев, поверх которых была сделана вышивка, выиграла за счет макросъемки деталей²⁸⁵

В качестве поддержки тенденции применения инновационных материалов и технологий в современном искусстве «fiber art» в Китае в 2021 г. был учрежден новый проект – «Международная Биеннале современного материального искусства». В аннотации выставки отмечается: «Мы хотим продемонстрировать инновационные работы, основанные на уникальности и оригинальности используемых материалов. Все работы, принятые на выставку, должны быть вдохновлены не только идеей или темой, но и разнообразием материала, из которого они были сделаны. Наша главная цель ...– вновь подчеркнуть силу “материи” в искусстве – силу используемого материала»²⁸⁶

Биеннале «Из Лозанны в Пекин» – крупнейший международный проект, действительно, сумевший стать преемником знаменитых Лозаннских Биеннале и уже на протяжении 20 лет представляющий достижения ведущих художников-текстильщиков всего мира. Однако, как отмечалось организаторами Биеннале, вопрос, что представляет собой современное искусство «fiber art» все еще требует глубокого изучения²⁸⁷. На основании рассмотренного материала, можно сделать следующие выводы:

- проект «Из Лозанны в Пекин» в настоящее время является крупнейшей выставкой «fiber art», продолжающей традиции знаменитых Лозаннских Биеннале;

- более чем 20-летняя история Биеннале «Из Лозанны в Пекин» делает его все более популярным среди художников всего мира, работающих в области «fiber art»;

- современные художники «fiber art», постепенно переосмысливают традиции текстильного искусства, создавая экспериментальные работы с использованием новых материалов и технологий.

²⁸⁵ Цветкова Н.Н. Указ. соч. С. 149.

²⁸⁶ 1-я Международная биеннале современного Материального искусства: [сайт]. URL: <https://www.international-material-art-study.org/english-version-of-call-for-works> (дата обращения: 13.07.2021).

²⁸⁷ 10th “From Lausanne to Beijing” International Fiber Art Biennale : exhibition catalogue. China Architecture & Building Press, 2018. P. 9.

3.3 Крупные международные проекты «fiber art» XXI в.

Отмечая, что Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в настоящее время является крупнейшим международным проектом «fiber art» следует также рассмотреть целый ряд международных выставок, прошедших в Европе и Америке в первые десятилетия XXI в.

Одним из самых «долго живущих» текстильных проектов является Триеннале в польском городе Лодзь. По словам исследователя современного текстиля В. Д. Уварова: «После того, как перестали проводиться биеннале... в Лозанне, триеннале в Лодзи стали самыми значительными и престижными выставками в мире»²⁸⁸. Как отмечалось выше, этот проект существует с 1972 г. до настоящего времени (см. 3.1).



Рис. 3.24
Ш. Имайзуми. Инсталляция «Между ... границами», 2019 г.

Следует отметить, что Триеннале в Лодзи в большей степени специализируется на выставках именно гобелена: «Триеннале в Лодзи – это место, посвященное демонстрации различных художественных методов работы с гобеленом. Для исполнения художники должны применять ткачество ... В поисках новых решений они не должны разрушать идею гобелена»²⁸⁹.

Эти слова подтверждают идею, что гобелен до настоящего времени остается актуальным и развивается в русле трендов современного искусства.

Среди интересных работ, которые можно назвать термином «fiber art» в разные годы представленных на Триеннале в Лодзи, можно отметить инсталляцию «Что-то в воздухе», которую в 2009 г. создала Изабела Вырва (Польша). Использование черной металлической проволоки и размещение работы

²⁸⁸ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 47.

²⁸⁹ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 170. (Cit: Krystyna Kondratiuk. Czym jest I Międzynarodowe Triennale Tkaniny I czym być może, typescript owned by Marta Kowalewska)

в подвешенном состоянии позволили художнику добиться потрясающего графического эффекта, здесь как будто зафиксирован в пространстве сам момент рисования²⁹⁰.

В 2019 г. в рамках Шестнадцатой Триеннале Шикаго Имайзуми (Япония) представил работу «Между границами», выполненную из разнообразных волокон – шерсти, шелка, хлопка, банановых и металлических нитей с использованием техники обкрутки (Рис. 3.24).

Общей темой Триеннале в Лодзи в 2019 г. стала фраза «Нарушение границ», работы были представлены в нескольких тематических разделах: «Миграция и культурная идентичность», «Физическая идентичность и сексуальность», «Происхождение», «Память», «Психика и диалоги». Беатрис Стерк, специалист в области искусства «fiber art», отмечала некоторый «дисбаланс» в отборе работ на выставку, что было связано с приглашением в жюри специалистов по изобразительному, а не текстильному искусству. Б. Стерк вновь подчеркивала, что вопрос: «Каковы особенности текстильного искусства по сравнению с так называемым “изобразительным искусством”?» не теряет своей актуальности и в настоящее время²⁹¹.

На волне интереса к искусству «fiber art» в 1990-х гг. были созданы две международные организации, которые до настоящего времени занимаются его развитием и продвижением в Европе и Америке.



Рис. 3.25

Э. Канда Богданиене. Инсталляция «Рождение», 2006-2017 гг.

²⁹⁰ Włodzimierz Cygan. Materials and Techniques Used by Artists – the Participants of the International Triennial of Tapestry in Łódź. // *Fibres & Textiles in Eastern Europe* 2011. Vol. 19, No. 1 (84). P. 95. [Электронный ресурс]: <https://www.researchgate.net>; URL:

https://www.researchgate.net/publication/298151396_Materials_and_Techniques_Used_by_Artists_-_the_Participants_of_the_International_Triennial_of_Tapestry_in_Lodz (дата обращения: 28.09.2021).

²⁹¹ Sterk B. The 16th International Lodz Tapestry Triennial, 2019 : электрон. журн. *Textile Forum magazine*. 2019. № 11. URL: <https://www.textile-forum-blog.org/2019/11/the-16th-international-lodz-tapestry-triennial-2019/> (дата обращения: 15.07.2021).

В 1993 г. была основана Европейская Текстильная Сеть (ETN), под эгидой которой проводятся выставки, конференции и издается журнал «Textile Forum», где публикуется информация о крупнейших проектах «fiber art» по всему миру. Европейская Текстильная Сеть регулярно проводит международные конференции, посвященные вопросам развития современного текстильного искусства, в разных городах Европы – Мадриде, Манчестере, Лозанне, Брюсселе и др. В 1995 г. конференция состоялась в Санкт-Петербурге.

В 2001 г. конференция Европейской Текстильной Сети прошла в Риге, и это стало началом выставочного проекта – Международной Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация». В 2018 г. состоялась Шестая Триеннале, идеей которой стала «Идентификация». Художникам было предложено рассмотреть в своем творчестве различные аспекты идентификации: исторический, социальный, политический, национальный, а также личностный. Во вступительной статье к каталогу выставки куратор Триеннале Велта Раудзипа, которая также является куратором Музея декоративных искусств и дизайна Латвии, отмечала, что анализируя представленные на выставку художественные работы можно выделить ряд основных аспектов, объединяющих авторов из разных стран. Среди них экзистенциальный аспект идентификации, который затрагивался художниками, посвятившими свои произведения вопросам жизни и смерти, поиску смысла жизни. Авторы, чьи работы были посвящены чувствам и человеческим взаимоотношениям, обратились к эмоциональному аспекту идентификации. Национальный аспект был выражен через переосмысление этнографических и археологических традиций. Исторический, социальный и политический аспекты идентификации затрагивали вопросы взаимоотношений человека и общества²⁹².

Примером работы, посвященной экзистенциальному аспекту идентификации, стала инсталляция «Рождение» Эгле Канда Богданиене (Литва). Эта объемно-пространственная композиция была выполнена в технике

²⁹² Identitāte / Identity. 6th Rīgas Starptautiskā tekstilmākslas un šķiedras mākslas triennāle : exhibition catalog. Riga: The Latvian Museum of Art, 2018. P. 11-12.

войлоковаляния и включала в себя многочисленные фигуры младенцев и человеческих эмбрионов разной стадии развития (Рис. 3.25). Художница представила рождение человека как окончание внутриутробного периода существования и начало нового этапа жизни. Начало жизни вообще, рождение планет, галактик, вселенной, осознание себя в огромном пространстве космоса – это вопросы, которые художница попыталась обозначить в своей работе.

Композиция «Водоворот» Татьяны Александры (Латвия) также посвящена экзистенциальным вопросам. «Кто я? Универсальность и парадоксальность раскрывают и разделяют видимое и невидимое, знак и тайну, умиротворенность и беспокойность, свет и тьму... созданная из многочисленных кусочков, соединенных вместе – это невидимая и непостижимая я – моя душа»²⁹³, – говорила Татьяна о своей инсталляции. Работа «Водоворот» представляла собой объемный круг, расположенный на полу в центре выставочного зала, который состоял из выложенных по спирали элементов, напоминавших кусочки пазла.

Уникальность собственной личности, самоидентификация, стала темой работ многих художников, представленных на выставке в Риге. Рини Смитс (Нидерланды) создала арт-объект «Картина», который представлял собой спирально закрученную ленту с вышитыми на ней вопросами: «Кто я?», «Кем я хочу быть?». Мичико Каварабайяши (Япония) в своей работе «Геном – человеческая идентификация» тоже задавала себе вопрос «кто я?», отмечая, что благодаря геному, каждый человек является уникальной личностью. Авторский арт-объект «Череп Единорога» также был посвящен поискам собственного Я. Вдохновением для работы стал роман Х. Мураками «Страна чудес без тормозов и Конец Света». Главный герой романа оказался пленником Города, который был создан в его воображении, и в котором жили единороги: «Единороги вдыхают умирающую память жителей Города... А после смерти единорогов память превращается в старые сны...»²⁹⁴. Оказавшись однажды, подобно герою Х. Мураками, в плену собственных мыслей и не находя выхода, автором был

²⁹³ Identitāte / Identity...: exhibition catalog. P. 24.

²⁹⁴ Мураками Х. Страна Чудес без тормозов и Конец Света. URL: <https://libking.ru/books/romance-multicultural/38387-haruki-murakami-strana-chudes-bez-tormozov-i-konet.s-sveta.html> (дата обращения: 14.12.2018).

создан Череп Единорога, в который была как-бы вложена часть собственной памяти.

Теме семьи и человеческих взаимоотношений были посвящены панно «Бабушка Джоанна» Дорте Херуп (Норвегия), арт-объект «Мамина книга» Сири Минка (Эстония), инсталляция «Соленая рыба и мой чемодан» Юн-Фенг Ву (Тайвань), повествовавшей, по словам автора, об «опыте жизни в управляемом британцами Гонконге» и на Тайване»²⁹⁵.

Вопросы национальной самоидентификации были рассмотрены в панно «Автопортрет» Лины Джонике (Литва), серии арт-объектов «Идентификация Бретани» Бриджит Амарджер (Франция), инсталляциях «Между ткачеством на нитях основы оставлены мои следы» Йоси Анайя (Мексика), «Женский портрет» Гиедре Криаучионите (Литва).

«Автопортрет» представлял собой черно-белую фотографию самой Лины Джонике, выполненную на прозрачном пластике, поверх которой вышивался традиционный головной убор. Хотя работа называлась «Автопортрет», здесь была изображена обнаженная женщина, стоявшая спиной к зрителям. Главным цветовым и смысловым акцентом панно являлся именно головной убор с национальным орнаментом, так как именно через него происходила национальная и социальная самоидентификация художницы: «Я замужняя женщина и, согласно древней традиции, голова жены должна быть покрыта... головной убор, который является частью национального костюма...показывает социальный статус женщины и наделяет ее достоинством и величием»²⁹⁶.

В серии арт-объектов «Идентификация Бретани» также была выражена идея национальной самоидентификации через женские головные уборы. В серию входили текстильные скульптуры, напоминавшие высокие кружевные чепцы. Все объекты были созданы из светоотражающих материалов с использованием технологии лазерной резки.

²⁹⁵ Identitāte / Identity...: exhibition catalog. P. 188.

²⁹⁶ Ibid. P. 80.

Инсталляция «Между ткачеством на нитях основы оставлены мои следы» Йоси Анайя представляла идею национальной идентификации, выраженную через изучение традиционной текстильной техники икат. Работа была посвящена традиционному процессу ткачества, распространенному у индейцев, проживающих в районе г. Веракрус в Мексике. В пространстве выставочного зала располагались полотна, состоявшие из окрашенных нитей основы, т.е. инсталляция демонстрировала подготовительный этап, предварявший ткачество иката.

Традиционная деревянная скульптура вдохновила художницу Гиедре Криаучионите (Литва) на создание инсталляции «Женский портрет» (Рис. 3.26). Работа состояла из серии войлочных фигур, изображавших изделия литовских ремесленников и фотографий, где автор «оживил» эти фигуры, поместив на их лица изображения собственных глаз. На наш взгляд, в этой работе Гиедре Криаучионите была предпринята попытка самоидентификации через традиционное искусство.

Некоторые участники Триеннале выразили идею национальной самоидентификации, через изображение дорогих сердцу образов природы. Здесь можно отметить «текстильные барельефы» «Янтарное море» Эдит Паулс-Вигнере (Латвия) и «На берегу» Байбы Осите (Латвия).

Потере собственных корней и утрате национальной самоидентификации была посвящена инсталляция «Лаллабай» Риты Легсилина-Брока (Латвия), состоявшая из старых игрушек. Здесь поднималась проблема самоидентификации детей, которые переехали с родителями в другие страны и, таким образом, лишились родины и оторвались от корней. Интересно, что одна из участниц Триеннале Ильзе Годлевскис (Латвия/Канада/Италия) как раз была таким ребенком, и ее инсталляция «Связи», представлявшая собой стул с проходящими сквозь него мягкими объемными текстильными формами, стала символом

гибкости, способности адаптироваться «к любому стулу», т.е. к жизни в иной культурной среде²⁹⁷ (Рис. 3.27).



Рис. 3.26. Г. Криаучионите. Инсталляция «Женский портрет», 2015 г.

Основная выставка Шестой Международной Триеннале текстиля и искусства волокна «Идентификация» прошла в выставочном зале «Арсенал». Помимо авторов, выбранных жюри, здесь были представлены произведения признанных мастеров «fiber art» Магдалены Абаканович и Шейлы Хикс.

В 2019 г. конференция Европейской Текстильной Сети была организована в Австрии в небольшом городе Хаслах, который является историческим текстильным центром. В настоящее время в городе



Рис. 3.27
И. Годлевскис. Инсталляция «Связи», 2016-2017 гг.

²⁹⁷ Identitāte / Identity...: exhibition catalog.P. 64.

находится текстильный музей. В рамках конференции в замке Нойхаус прошла выставка «Эдемский сад», где было представлено много трехмерных текстильных арт-объектов. Хотелось бы особо отметить инсталляцию «Белый круг» участницы Лозаннских Биеннале Наоми Кобаяши. По словам художника, «Круг производит впечатление тишины. Архаичная круглая форма находится в состоянии баланса с окружающей средой. Невидимые нити, поддерживающие круг символизируют связь между космосом и нашей повседневной жизнью»²⁹⁸. Инсталляция «Белый круг», на наш взгляд, ярко демонстрирует японский взгляд на современное искусство «fiber art» – работу, главным образом, с формой, а не с цветом, внимание к фактурам и, главное, трансляция глубокой философской идеи через текстильный объект.

Тема выставки «Эдемский сад» предполагала обращение художников теме



Рис. 3.28
С. Ройтнер-Нетинг.
«Плиссированный
папоротник, 2019 г.

творчества, творения. В этой связи хотелось бы отметить серию арт-объектов «Все виды животных» Сюзанне Хейндл (Австрия). Художница, по ее собственным словам, хотела создать «все виды животных в раю, в воде, на земле и под землей, муравьев, жуков, улиток, змей, странных существ»²⁹⁹. Все представленные арт-объекты имели небольшие размеры (до 20 см по каждой стороне) и были вытканы из цветной проволоки. С этой работой перекликался по смыслу авторский арт-объект «Первозданный», также принимавший участие в выставке. Идея «Первозданного» состояла в воплощении образа первого цветка, который был создан Богом в третий день творения. Хотелось изобразить цветок, аналогов которому нет в современном мире, он не похож на

²⁹⁸ Garden of Eden : exhibition catalog. Haslach: Textile Kultur Haslach, 2019. P. 158.

²⁹⁹ Ibid. P. 49.

существующие растения. В третий день творения были созданы суша и моря, поэтому «Первозданный» цветок должен быть похож одновременно на морское растение и на растение, которое растет на суше. Частью арт-объекта стали оптоволоконна, которые горят, как звезды, подчеркивая, что это также «космический» цветок.

Работой, представлявшей древние растения, стал выполненный из органзы «Плиссированный папоротник» Сюзан Ройтнер-Нетинг (Германия), располагавшийся в пространстве выставочного зала (Рис. 3.28). Диалог между двумя растениями, олицетворявшими Адама и Еву, изобразила Сесиль Фейченфелдт (Швейцария). Оба текстильных объекта были созданы из разнообразных волокон – синтетического монофиламента, лайкры и шенили и располагались в пространстве.

Выставка «Эдемский сад» продемонстрировала разнообразные работы «fiber art». Как и на многих других современных выставках, здесь было представлено большое количество двухмерных произведений, располагавшихся на стенах выставочного зала – гобеленов и панно. На наш взгляд, соединение в одном проекте плоского текстиля («текстильной живописи») и объектов «fiber art» («текстильной скульптуры») – это тренд, установившийся еще со времен Лозаннских Биеннале и продолжающий оставаться актуальным в настоящее время.

Еще одной организацией, занимающейся вопросами современного текстильного искусства, стала созданная в 1997 г. «Woman in Textile Art» – «Женщины в Текстиле». Впоследствии в 2009 г. она была переименована в «World Textile Art» (WTA) – «Мировое Искусство Текстиля». Основателем WTA является художница Пилар Тобон. WTA проводит биеннале текстильного искусства с 2000 г. В настоящее время было проведено восемь выставок: первые две в США, затем в Венесуэле, Коста-Рике, Аргентине, Мексике, Уругвае и в Мадриде.

В 2000 г. состоялась Первая Биеннале. Выставка называлась «Возрождение доколумбового», она прошла в Музее Испанских и Латиноамериканских

Художников во Флориде, Майями США. Участники – 53 художника из 19 стран мира – создали произведения, используя творческую интерпретацию традиционных текстильных техник индейцев Латинской Америки в современном текстильном искусстве. Как отмечалось выше, к традиционному искусству доколумбовых цивилизаций обращались многие выдающиеся текстильщики – Анни Альберс, Клер Цейслер, Шейла Хикс, это стало одной из предпосылок развития объемно-пространственного текстиля второй половины XX в. (см. 2.1).

Вторая Биеннале 2002 г. также состоялась в США – в Культурном Центре «Ara Gallery» в Майями. Количество участников, по сравнению с первой выставкой, выросло в два раза – 105 художников из 37 стран и 5 приглашенных авторов. Концепция проекта определялась следующими словами: «Текстильная выставка небольшого формата. Событие, момент, – рефлексия и вызов. Работы на выставке, непрерывное приключение трансформации»³⁰⁰.

Следующие несколько Биеннале проводились в странах Латинской Америки с целью развития интереса к искусству «fiber art» в этом регионе. Биеннале 2004 г. «Square-Carre-Cuadrado» была организована в Венесуэле в Музее Культуры г. Валенсия, в ней принимали участие 116 художников-текстильщиков из 37 стран, 9 авторов были приглашены вне конкурса. Название выставки обусловило форму большинства экспонируемых работ – квадрат. Но каждый из художников выразил эту форму по-своему. Паулина Ортиз (Коста-Рика) в работе «Ловец снов» сплела квадрат из нитей. Энна Негрон (Мексика) в инсталляции «Симфония» использовала квадратные модули, которые множились, организуя пространство. Было представлено много трехмерных объектов – различных вариантов куба: «Цуцуму



Рис. 3.29
О. де Амарал. «Шипы Умбры»,
2004 г.

³⁰⁰ Arte Textile, Evento Exclusivo : [сайт]. URL: <http://www.wta-online.org/2002es.html> (дата обращения: 20.11.2018).

IX» Джун Керсег Хилсон (США), «Красный куб – Сжатые силы» Маха Кохлер (Швейцария), «Весь мир для тебя» Иоланта Рудска Хабисиак (Польша).

В 2006 г. в Арт Галерее София Ванамейкер г. Сан-Хосе, Коста-Рика при поддержке Культурного Центра Коста-Рика/Северная Америка состоялась Четвертая Биеннале WTA, темой которой стала фраза «Мужчина + Женщина = Творчество». На выставке было представлено около 100 работ, приглашенным художником стала Ольга де Амарал – знаменитая участница Лозаннских Биеннале. Работы Ольги де Амарал абстрактны и ассоциативны, отличаются оригинальным, узнаваемым творческим стилем. В Коста-Рике было представлено произведение «Шипы Умбры» (2004 г.), структура поверхности которого напоминала грани драгоценного камня. В этой работе использовался всего один цвет – золотой и один технологический прием – ткачество (Рис. 3.29). Участки панно, вытканые под разными углами, по-разному отражали свет, и таким образом достигалась максимальная выразительность тканой поверхности.

Помимо О. де Амарал, приглашенным для участия в этой выставке художником стал знаменитый перуанский гобеленщик Максимо Лаура. В соответствии с темой выставки, предполагалось, что на ней должны быть представлены произведения, созданные в результате совместного творчества мужчины и женщины. Поэтому, Максимо Лаура создал диптих «Awaq Makí» совместно с художницей Ана Навас. Максимо Лаура известен, главным образом, своими гобеленами, однако, арт-объекты, входящие в диптих «Awaq Makí», имели сложную трехмерную форму неправильной трубы. В качестве дополнительных элементов композиции применялись белые абстрактные детали, вытканые из хлопка, а также небольшие камни. Все это сделало диптих необычным и очень выразительным.

В целом можно сказать, что отношения между мужчиной и женщиной ожидаемо стали темой многих работ, в том числе объемно-пространственных, которые были представлены на выставке. Например, текстильная скульптура «Мужчина и женщина», созданная Эдгардо Канон Тапия и Фридой Канон (Мексика), была посвящена вечной теме слияния мужского и женского начал как

символа бесконечно возрождающейся жизни. Работа представляла собой сплетенную из проволоки полупрозрачную форму, напоминавшую спираль ДНК или знак бесконечности. Она была помещена на декорированный «космическим» изображением бумажный постамент.

Пятая Международная Биеннале WTA состоялась в 2009 г. в Буэнос-Айресе, столице Аргентины. Идеей этой выставки стало внимание к новым текстильным технологиям, в связи с чем, одной из наиболее интересных работ здесь стал проект умной одежды «I-wear», который создал Хоакин Фаргас (Аргентина). В работе совмещались художественная составляющая и технологические разработки в области современного электронного текстиля. В дальнейшем этот же автор работал в проекте «Bio-wear» по созданию современной одежды из тонких слоев выращенного эпителия³⁰¹.

Шестая Международная Биеннале современного «fiber art», организованная при поддержке WTA, состоялась в Мексике в мае-июне 2011 г. В рамках Биеннале проводилось сразу несколько выставок, которые были расположены в разных городах. Так, работы, относящиеся к категории «Малые формы» и «Арт-объект», экспонировались в г. Халапа; «Большие формы» и «Текстиль во времени» – в Мехико-сити; и «Текстиль из вторичных материалов» – в Оахаке.



Рис. 3.30

Г. Веласкес Гуттиэрес. «Поцелуй», 2002 г.

Заявленная тема Биеннале – «Воздух» – предопределила характер созданных художниками работ. Здесь было много пространственных инсталляций и арт-объектов на тему экологии. Можно отметить работы «Глубокий вздох» Элис Вермеулен (Голландия), «Кислотное

³⁰¹ Worl Textile Art – 5° Bienal Internacional. Buenos : [сайт]. URL: <http://worltextileart.blogspot.com/2009/03/5ta-bienal-internacional-de-arte-textil.html> (дата обращения: 03.08.2017).

облако» Присциллы Роблес (Коста-Рика), «Концентрация», Лилии Ролдан (Аргентина) и др.

Некоторые инсталляции состояли из нескольких однородных элементов, например, пространственная композиция «Шары» Ксавери Вольски (Польша) включала 300 объектов, напоминавших капли дождя, сплетенные из металлической сетки. Инсталляция «Невесомость» Бриджит Амаржер (Франция) была создана из расположенных в пространстве, мелких элементов – веточек, камней, перьев, словно парящих в воздухе. Важной составляющей этой работы стали тени, которые отбрасывали «летающие» элементы. Эти тени стали неотъемлемой частью инсталляции, расширили ее границы в пространстве выставочного зала. Эффект расширения объемно-пространственной композиции за счет теней был использован и в инсталляции «Тень воздуха» Марселлы Гуттиэрес (Мексика).

Идея движения воздуха была воплощена в пространственной композиции «Поцелуй» Гектора Веласкса Гуттиэрес (Мексика), которая представляла собой два арт-объекта-лица, созданных из резины и текстильных волокон (Рис. 3.30). Объекты, расположенные в пространстве, были настолько выразительными, что создавалось впечатление движения воздуха между ними.

Дуновение ветра чувствовалось в работе «Огонь в дымоходе» Джесики Пайне (Уругвай). Арт-объект представлял собой полую трубу с орнаментом, фрагменты которого «сдул» внезапно налетевший порыв ветра. Можно также отметить две инсталляции Марии Луизы Симон (Мексика) и Сюзаны Бредт (Аргентина), частью которых стали веера.

WTA планировалось проведение Седьмой Биеннале в 2013 г. в Колумбии, однако, событие было перенесено и состоялось только в 2017 г. в столице Уругвая Монтевидео. Выставка крупноформатных текстильных форм была организована в центре «Subte». Среди интересных работ, представленных здесь, можно отметить пространственную композицию «Они говорят, что любовь навсегда» Юлианны Урибе Вилла (Колумбия), в которой тканые участки сочетались с волнообразно

расположенными незатканными нитями основы, объединявшими две человеческие фигуры.

В 2019 г. Биеннале WTA (Восьмая) впервые была проведена в Европе – столице Испании Мадриде. Выставка называлась «Экогород и текстиль как объединяющая материя». В связи с темой, многие пространственные инсталляции, в том числе и авторская композиция «Эффект бабочки» были представлены на открытом воздухе, на территории Королевского Ботанического сада Альфонса XIII.

Инсталляция «Эффект бабочки», состоявшая из четырех объектов, была выполнена в технике ткачества из разрезанных полиэтиленовых пакетов, что, с одной стороны, делало ее экологичной, т.к. здесь применялись вторично переработанные материалы, с другой – устойчивой к различным капризам погоды. Значение словосочетания «эффект бабочки», когда незначительное действие в настоящем может привести к катастрофическим последствиям в будущем, положено в основу экологической концепции этой работы – каждый, выброшенный сегодня переработанный полиэтиленовый пакет может стать катализатором экологической катастрофы.

Инсталляция «Живые растения» Моник Леман (Польша/США) также была посвящена теме экологии. Работа представляла собой гигантский цветок, лепестки которого сделаны из синтетической сетки с нашитыми на нее искусственными цветами и листьями из органзы. С этой инсталляцией перекликалась композиция «Розы Гваделупы» Сеси Аранго (Колумбия). Композиция представляла собой цветы, напоминавшие розы, сплетенные из разрезанных на полосы металлических банок. Можно сказать, что идея экологичного города для многих участников биеннале стала импульсом к работе с неэкологичными материалами путем их вторичной переработки.

Помимо выставки уличных текстильных инсталляций, Биеннале в Мадриде включало выставку в залах Музея костюма. Здесь хотелось бы отметить арт-объект «Избыток» Консуэло Уолкер (Чили) (Рис. 3.31) и инсталляцию «Течение»

Суи Парк (Корея). Обе работы созданы из нетрадиционных материалов – основу первой составляют булавки, вторая сплетена из кабельных стяжек.

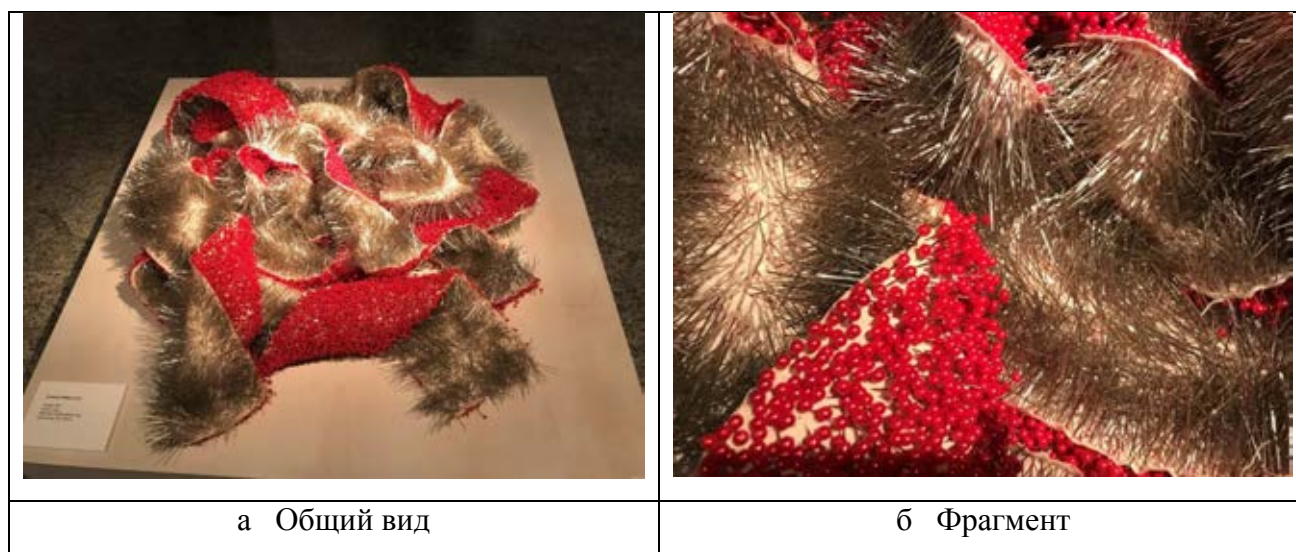


Рис. 3.31 К. Уолкер. Арт-объект «Избыток», 2017 г.

Арт-объект «Избыток» интересен тем, что булавки, здесь использованы в качестве декоративного элемента. Их красные головки, которые видны с одной стороны ткани и острые иглы, выступающие с другой, делают работу похожей на некое морское животное – очень красивое, странное и опасное.

Ассоциацию с морскими животными вызывает и инсталляция «Течение». Сплетенные из кабельных стяжек черного цвета зооморфные объекты, расположенные в пространстве, напоминали рыб или головастиков, стремящихся к поверхности воды.

В рамках Биеннале в Мадриде также были представлены объекты текстильной миниатюры и фото/видео текстиль.

Рассмотрев крупнейшие европейские и американские проекты «fiber art» начала XXI в. можно сделать следующие выводы:

- в Европе Триеннале в Лодзи является одной из наиболее значимых выставок текстильного искусства, ориентированным, в большей степени, на гобелен, чем на «fiber art»;

- искусство «fiber art» в настоящее время развивается при участии двух крупных международных организаций – Европейская Текстильная Сеть (ETN) и Мировое Искусство Текстиля (WTA);

- работы, экспонируемые на современных выставках, могут быть как двухмерными, так и трехмерными – до настоящего времени четкой границы между плоскими и объемно-пространственными произведениями нет, и те и другие могут относиться к «fiber art».

Выводы по главе 3:

- Лозаннские Биеннале второй половины XX в. следует считать важнейшим событием, сформировавшим искусство «fiber art» и оказавшим влияние на его развитие в XXI в;

- в начале XXI в. интерес к искусству «fiber art» не угас, современное искусство волокна продолжает традиции XX в., однако, художниками постоянно ведется поиск новых форм;

- Биеннале «Из Лозанны в Пекин», ставшая преемником Лозаннских Биеннале, в настоящее время является крупнейшим международным проектом «fiber art»;

- среди наиболее значимых проектов «fiber art» 2000-х гг. также следует отметить Международную Триеннале Гобелена в г. Лодзь (Польша), проекты Европейской Текстильной Сети (ETN) и Биеннале WTA (США).

4 КЛАССИФИКАЦИЯ ОБЪЕМНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ТЕКСТИЛЬНЫХ ФОРМ

«Вместе с возвратом к непосредственному эксперименту появляется стремление выйти за пределы обозримого пространства... лэнд-арт, боди-арт, инсталляция, смешанные средства – все это должно способствовать выходу художника за пределы чисто визуальных отношений».

В. И. Савицкая³⁰²

Новые объемно-пространственные текстильные формы, появившиеся во второй половине XX в., вызвали интерес зрителей и художественных критиков, появилась необходимость их изучения и классификации. Среди специалистов, занимавшихся подобными вопросами, можно отметить А. Кензи, Дж. Л. Ларсен, М. Константин. Среди отечественных исследователей проблемами новой таписсерии занималась В. И. Савицкая, Т. К. Стриженова, В. Д. Уваров.

В данной главе исследуем различные варианты классификации объемных текстильных форм: выделим типы объемно-пространственного текстиля, рассмотрим произведения «fiber art» в контексте основных направлений современного искусства, остановимся на особенностях технологии создания трехмерных арт-объектов и инсталляций.

4.1 Типы объектов трехмерного текстиля

Классификация новых объемных текстильных форм была впервые предложена арт-критиком А. Кензи. В 1965 г. он писал: «На протяжении уже нескольких лет мы наблюдаем значительные изменения в традиционном шпалерном ткачестве. Многие художники, ... используют новые материалы, нарушая фундаментальные заповеди шпалерного ткачества. Эти инновации встречаются ... с энтузиазмом всеми, кто ищет, как сойти с проторенной дороги и

³⁰² Савицкая В.И. Указ. соч. С. 41. (Цит по: 11 Biennale Tapisserie Catalogue. Lausanne, 1983).

транслировать поэтический язык нашего времени в гобелен»³⁰³. А. Кензи предлагал классифицировать новые трехмерные текстильные формы следующим образом:

- работы, висящие на стене;
- пространственные композиции, которые можно обойти вокруг;
- среда (инвайронмент), позволяющая зрителю проникнуть внутрь текстильного объекта³⁰⁴.

Произведения, относящиеся к первому типу, можно назвать «текстильным барельефом». Это, например, «Белая ночь» Войцеха Садлей (Польша), «Трансильвания IV» Рици и Петера Якуби (Румыния / Германия), «Золото листьев» Ольги де Амарал (Колумбия) и многие другие. Несмотря на то, что эти произведения экспонировались висящими на стене, они, фактически, являлись переходной стадией от плоского гобелена к трехмерными объектами, началом «движения» в пространство. Объемная структура подобных работ



Рис. 4.1
Р. Якуби, П. Якуби «Трансильвания IV», 1974 г.

формировалась за счет использования техник структурного ткачества. Например, в произведении В. Садлей была применена техника длинноворсового ткачества, благодаря которой создавался интересный контраст гладкой поверхности красного фона и живого, подвижного черного и белого ворса. Рици и Петер Якуби применяли различные шнуры, выступавшие из плоскости (Рис. 4.1). У Ольги де Амарал – каждый «лист» будучи выткан отдельно, закреплялся на фоне только своей верхней частью, благодаря чему создавалась подвижная поверхность, имеющая небольшой объем.

³⁰³ Cotton G.E., Junet M. Op.cit. P. 47-48.

³⁰⁴ Савицкая В.И. Указ. Соч. С. 36. (Цит. по: Kuenzi A. La nouvelle tapisserie, Genève, Les éditions de Bonvent. P. 51-52).

Работы, которые можно назвать «текстильными барельефами», создаются и современными художниками. Можно отметить работу Сина Джунa Сиеха (Тайвань) «Процесс интерпретации» (Рис. 4.2). Это произведение, выполненное в технике ручного ткачества в 2017 г., было построено на игре ритмов белых и серых клеток и полос, образованных нитями незатканной основы. Отдельные нити свободно свисали, выходя из плоскости. Часть работы как-бы отрывалась от стены и выходила вперед, также нарушая плоскостность, однако, большая часть арт-объекта, все же оставалась висющей на стене.



Рис. 4.2 С. Дж. Сиеха. «Процесс интерпретации», 2017 г.

В 2011 г. на Триеннале современного гобелена в Царицыно было представлено панно Валерии Безруковой «Красный квадрат». Фон этой работы состоял из тканых черных полос, переплетенных между собой, что создавало небольшой пространственный эффект. Ритм полос нарушал яркий красный цветовой акцент.

Возвращаясь к классификации текстильных форм, предложенной А. Кензи, рассмотрим второй тип – пространственные композиции, которые можно обойти вокруг. Подобные работы можно назвать арт-объектами. После выставки «Объекты: США» (1969 г.), которая состоялась в Нью-Йорке в Смитсоновском Институте, арт-объектами стали называть все созданные вручную предметы,

отмечая их принадлежность к категории искусства, а не ремесла (Рис. 4.3). С этого времени термин «арт-объект» вошел в искусствоведческую практику.

Примерами трехмерных текстильных арт-объектов являются тканые формы Л. Тауни, знаменитые абаканы М. Абаканович, «Красная перчатка» Й. Онаджи, «Темнота долины» Н. Кобаяши и многие другие произведения, являющиеся, по сути, текстильными скульптурами.

Современных произведений такого типа достаточно много – объемные текстильные формы, которые экспонируются висящими в пространстве или стоящими на подиумах, стали привычными объектами выставок «fiber art» 2000-х гг. В качестве примера можно привести серию текстильных скульптур Сюзанне Хейндл (Австрия) «Все виды животных» (2017 г.). Каждый из объектов был создан из нитей и проволоки, имел фиксированную трехмерную форму и по-разному выглядел с различных точек.



Рис. 4.3
Выставка «Объекты: США», 1969 г.

Приступая к изучению третьей категории текстильных форм, получившей название инвайронмент (среда), следует отметить, что входящие в нее произведения настолько разнообразны, что американские исследователи Милдред Константин и Джек Ленор Ларсен предложили разделить их на три вида:

- архитектурный инвайронмент;
- костюмный инвайронмент;
- экспериментальный инвайронмент³⁰⁵.

³⁰⁵ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 36. (Цит. По: Constantin M., Larsen J.L. Beyond Craft: The Art Fabric. New York, 1973).

На наш взгляд, отдельными видами текстильного инвайронмента следует считать инсталляции, которые экспонируются в природе или в городском пространстве.

К архитектурному инвайронменту относятся композиции, созданные для общественных интерьеров. На волне популярности объемно-пространственного текстиля в 1970-1980-х гг. архитекторы привлекали к сотрудничеству художников «fiber art» для создания инсталляций. Одним из таких архитекторов был Джон Портман (США). В результате сотрудничества с Джоном Портманом



*Рис. 4.4
Г. Кнодель. Инсталляция «Свободное падение»,
1977 г.*

художник Герхард Кнодель создал эмоциональные акценты интерьеров «Ренессанс Центра» г. Детройт и Федерального здания Альфреда П. Марра в Оклахома сити.

В «Ренессанс Центре» в 1977 г. была установлена инсталляция «Свободное падение», представлявшая собой огромную текстильную композицию (Рис. 4.4). Эта работа, состоявшая из волнообразных форм, сотканная с применением майлара, капрона, акрила, шерсти и металлических волокон, имела монументальные размеры – 2134 x 305 x 457 см.

Другая инсталляция Г. Кноделя «Небесные ленты: дань уважения Оклахоме» (1978 г.) была создана с применением майлара, шерсти и металла и имела размеры 427 x 457 x 305 см. В 2000-х гг. из-за сложности ухода обе пространственные композиции, к сожалению, были демонтированы.

В Сан-Франциско на Станции BART Embarcadero в 1978 г. была размещена текстильная инсталляция Барбары Шаукрофт «Ноги», выполненная в технике макраме (Рис. 4.5). Размер этой композиции – 1524 x 610 x 183 см. Инсталляция первоначально имела яркий оранжевый цвет, но впоследствии потемнела от копоти и пыли и в 2013 г. также была демонтирована³⁰⁶.



Рис. 4.5
Б. Шаукрофт. Инсталляция «Ноги», 1978 г.

Несмотря на то, что текстильные объекты архитектурного инвайронмента в настоящее время менее популярны, чем во второй половине XX в., тем не менее, существуют интересные современные объекты подобного типа. В 2016 г. в одном из торговых центров г. Гонконга в течение нескольких месяцев экспонировалась работа

«Гармоничное движение» Тошико Хориучи Мак Адам (Япония). Связанная крючком из синтетических нитей, эта инсталляция была очень прочной – внутри нее, как пчелы внутри огромного цветка, могли передвигаться люди.

К работам экспериментального инвайронмента относятся выставочные инсталляции, например, «Растянутые конструкции» В. Сзекели, «Эмбриология» М. Абаканович, «Наши кости сделаны из звездной пыли» К. Шоу-Саттон и многие другие. Исследование истории Лозаннских Биеннале позволяет утверждать, что после того, как текстильные работы «оторвались от стены» и вышли в пространство, количество произведений экспериментального

³⁰⁶ T'ai Smith. Tapestries in Space: An Alternative History of Site-Specificity. / Fiber: Sculpture 1960–present. ; curator and editor Porter J. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. P. 160-161.

инвайронмента неуклонно возрастало.

Интересными видами инвайронмента являются инсталляции «fiber art», расположенные в природной или городской среде. Среди подобных произведений можно отметить работу «Куу», Киоко Кумай (Япония), которая представляла собой сотканые с применением металлических нитей полотна, расположенные в природе таким образом, что у зрителя возникала ассоциация с убегающим за горизонт ручейком.

Авторская инсталляция «Зимний лес», сотканная в 2010 г., впервые была представлена в настоящем зимнем лесу. Концепцией этого произведения стал синтез живой природы и созданных человеком объектов, символизирующих снег, иней, деревья, их гармоничное взаимодействие.

Одной из форм представления инсталляций «fiber art» в природной среде являются так называемые арт-резиденции, где художники, собираясь вместе, живя и работая на природе, создают индивидуальные или коллективные проекты, стяновящиеся частью окружающей среды. Примером такой формы творчества является Международная Триеннале Текстильного

Искусства, которая регулярно проводится в «Moon Rain Center», расположенном в живописной местности, недалеко от г. Оттава, Канада. В 2016 г. участниками III Триеннале стали 20 художников из разных стран, которые работали парами, создавая коллективные инсталляции в предложенном организаторами пространстве. Результатом стали 10 произведений, обозначенных на карте.



*Рис. 4.6
Н. Цветкова. Инсталляция «Эффект бабочки», 2016-2017 гг.*

Зрители, получавшие эту карту в начале осмотра, передвигались по лесной дорожке, лугу, переходили небольшую речку, осматривая вписанные в ландшафт текстильные композиции. Авторская инсталляция «Бабочки» стала частью этого проекта и была смонтирована совместно с канадским студентом-текстильщиком Яном Джуиллеметте. В ее состав вошли два объекта-бабочки, которые были сотканы автором из полиэтилена, а также символические коконы, сплетенные Я. Джуиллеметте, из которых эти бабочки вылетели.

В дальнейшем авторская часть инсталляции получила свое развитие, были созданы еще два арт-объекта-бабочки и название изменено на «Эффект бабочки». В 2017 г. инсталляция «Эффект бабочки» участвовала в Международном фестивале «Императорские сады России» и была представлена в Михайловском саду Санкт-Петербурга, а в 2019 г. – в Мадриде в Королевском Ботаническом саду Альфонсо XIII в рамках Международной Биеннале Искусства Современного Текстиля «Экогород и текстиль как объединяющая материя». В 2021 г. инсталляция экспонировалась в Санкт-Петербурге во Дворах Капеллы в рамках III Фестиваля публичного искусства (Рис. 4.6). Таким образом, данная композиция стала частью не только природной, но и городской среды.

Говоря о проектах «fiber art», являющихся частью городской среды, следует отметить такое интересное направление современного текстиля как «ярнбомбинг». Художники, работающие в этой области, используя технику вязания, декорируют городские объекты – мосты, памятники, общественный транспорт. Среди подобных произведений можно отметить «Вязаный автобус» Магды Сайег (Мексика), памятник «Бык» (Уолл-стрит, Нью-Йорк), декорированный Агатой Олек (Польша/США), коллективный проект «Свяжи мост» (Питтсбург, мост им. Энди Уорхолла) и др.³⁰⁷

Примером текстильной инсталляции в современной городской среде являются работы американского художника болгарского происхождения Христо Явашева (Христо), который совместно со своей женой Жанной-Клод де Гийебон

³⁰⁷ Савельева А. С. Разработка современных дизайн-объектов с применением трикотажа : дис... канд. тех. наук, СПб, 2017. С. 104-107.

создавал текстильные арт-объекты, «упаковывая» в ткань памятники архитектуры. Его крупнейшие проекты – «Обернутый Пон-Неф. Париж» (1985 г.) и «Обернутый Рейхстаг. Берлин» (1995 г.).

Интересным современным художником, чьи текстильные работы стали частью городского пространства, является Дженет Эчельман (США). Создавая свои пространственные объекты «fiber art», художница использует синтетические волокна, совмещая такие традиционные текстильные техники, как плетение, вязание и ткачество, с



Рис. 4.7
Дж. Эчельман. Инсталляция «Она меняется», 2005 г.

современными цифровыми технологиями. Одной из самых известных инсталляций Дж. Эчельман является работа «Она меняется» (Рис. 4.7). Установленная в г. Порту (Португалия) в 2005 г., эта композиция стала неотъемлемой частью городского пространства. Благодаря красно-белому освещению, в ночное время цвет инсталляции напоминает окраску заводских труб, намекая на индустриальное прошлое этого региона. Днем работа освещается солнцем, отбрасывая причудливые тени³⁰⁸.

В целом, следует отметить, что в настоящее время примеров экспонирования объектов «fiber art» в пространстве, в том числе, в природе и городской среде становится все больше. В 2019 г. в Санкт-Петербурге состоялся Фестиваль публичного искусства, в рамках которого в течение четырех месяцев во Дворах Капеллы была представлена авторская инсталляция «Руки Творца. Дирижер» (Рис. 4.8). В 2021 г. в Москве в музее-заповеднике Царицыно на Триеннале современного гобелена также экспонировались уличные текстильные объекты, располагавшиеся в пространстве парка.

³⁰⁸ Цветкова Н. Н. Текстильные инсталляции как часть архитектурного пространства : сб. науч. ст. / Искусство и дизайн: история и практика ; под. ред. М. Е. Орловой-Шейнер. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. С. 171-175.



Рис. 4.8 Н. Цветкова. Инсталляция «Руки Творца. Дирижер», 2019 г.

Еще одним видом текстильного инвайронмента является костюмный, куда входят объекты «wearable art» – так называемого «носимого искусства». В авторской статье «Костюм как среда. Современные тенденции и типология» было дано авторское определение костюмного инвайронмента: «костюмной средой следует считать арт-объект, ... выполненный в единственном числе и имеющий определенную концепцию... Арт объект костюмной среды обычно имеет форму одежды... При помощи объектов костюмного инвайронмента можно выразить какую-либо идею – социальную, политическую, экологическую и т.д.». Там же была представлена следующая классификация подобных объектов:

- нетрадиционный костюмный инвайронмент;
- экологический;
- конструктивный;
- связующий;
- декоративный;
- независимый;
- инвайронмент внутреннего мира человека³⁰⁹.

³⁰⁹ Цветкова Н.Н. Костюм как среда. Современные тенденции и типология. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2014. № 4. С. 308.

К нетрадиционному костюмному инвайронменту относятся носимые объекты, созданные из «нетекстильных» материалов – бумаги, дерева, металла и т.д. (Рис. 4.9) Например, дизайнер Миа Челли (Италия) создала серию платьев «Сумочки для богатых» из вырезанных в виде кружев коричневых бумажных пакетов. «Ароматное платье, размер М» Джулианы Балби (Италия) было сделано из фрагментов фотографий. В основе арт-объекта «Конфиденциальная невеста», Люсии Флего (Италия) плексиглас и алюминий.

На наш взгляд, наиболее интересные арт-объекты нетрадиционного костюмного инвайронмента можно видеть на показах международного конкурса «WOW» – «World of Wearable Art»³¹⁰. Этот конкурс появился в Новой Зеландии в 1987 г., его основателем стала Сьюзи Монкриф. Среди наиболее интересных работ, в которых применялись «нетекстильные» материалы, можно отметить объект Дэвида Уолкера (США) «Госпожа древесных сфер», созданный из деревянного шпона. Это «платье» стало победителем конкурса 2009 г. в номинации «Авангард». Еще одно произведение этого же автора, также сделанное из дерева, «Чудовище внутри красавицы», посвященное женщинам, борющимся с онкологическими заболеваниями, завоевало первое место в 2012 г. Керамические элементы применялись при создании работы «Обмен», авторами которой стали Татьяна и Наташа Мехарри (Новая Зеландия). Кружевное платье «Мантилья» Фенеллы Фентон и Джеффа Томаса (Новая Зеландия) было сделано из алюминия; в основе полупрозрачного одеяния «Упоение светом» У Мэн Юэ и Ма Юйджу (Китай) – пластик. Носимый объект «Рождены, чтобы умереть» был сплетен из кабельных стяжек. Его автор Го Сяотун (Китай) отмечал, что источником вдохновения для него стал скелет рыбы (Рис. 4.9).

К объектам экологического костюмного инвайронмента относятся произведения, созданные на основе образов, ассоциирующихся с природой. Носимый объект «Земной шар» Ксении Барага (Словения), представляющий собой связанную крючком и натянутую на металлический кринолин юбку, имитирующую Землю, можно назвать ярким примером подобных работ. К

³¹⁰ Мир носимого искусства – Цветкова Н.Н.

экологическому типу также относятся объекты носимого искусства, изображающие различных животных, как реальных, так и фантастических. Можно отметить напоминающий гигантское ракообразное арт-объект «Отшельница», созданный Джен Керр (Новая Зеландия), посвященный морским существам Новой Зеландии. Частью этого «костюма» стали клешни и хвост омара. Работа «Вторая кожа» Хэйли Мэй и Фионы Кристи (Новая Зеландия) была посвящена процессу линьки рептилий.

Одна из номинаций конкурса «World of Wearable Art» называется «Экстравагантные бюстгалтеры», где также можно выделить большое количество произведений, относящихся к костюмному инвайронменту экологического типа. Произведение «аБРАкалипсис сегодня» Уэнди Мойер (Мексика) включало сделанную из тыквы, силикона и переработанной одежды фигурку ящерицы, которая выглядела настолько правдоподобно, что казалась чучелом животного. Однако объект Уэнди Мойер, несмотря на реалистичность, все же являлся имитацией, в то время как произведение «Дивы в эпицентре» Клэр Терд (Новая Зеландия) был создан на основе чучел двух ежей, «которые, по словам автора, попали в эпицентр землетрясения, но выжили, найдя свой трагический конец позже под колесами автомобиля»³¹¹.

К конструктивному костюмному инвайронменту относятся произведения, в которых изменяется конструкция традиционных форм одежды, из-за чего созданный объект перестает быть утилитарным и превращается в произведение искусства, выражающее концепцию автора. К этому типу относится «статичный перформанс» «Тайна одежды» Мариан Шоеттл (США) (Рис. 4.10). В объектах, созданных художницей, детали одежды неожиданно соединялись между собой, например, рукава одной кофты переходили в рукава другой, юбка становилась общей частью двух платьев и т.д. Человек, находящийся внутри подобных объектов, не может двигаться, становясь их пленником.

³¹¹ Цветкова Н. Н. Мода как искусство – объекты современного костюмного инвайронмента : сб. науч. ст. / Месмахеровские чтения – 2021. Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица - ЛВХПУ им. В. И. Мухиной ; под. ред. А. И. Бартенева, Р. А. Бахтиярова, Г. Е. Прохоренко. СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. С. 185.

	
<p>а Го Сяогун. «Рождены, чтобы умереть», 2013 г. (кабельные стяжки).</p>	<p>б Д. Уолкер «Чудовище внутри красавицы», 2012 г. (дерево, медицинский шприц).</p>
	
<p>в Т. и Н. Мехарри. «Обмен», 2013 г.</p>	<p>г Ф. Фентон, Дж. Томас. «Мантилья», 2013 г.</p>

Рис. 4.9 Нетрадиционный костюмный инвайронмент.



Рис. 4.10 М. Шое тл. «Тайна одежды», 1985 г.

Характерная особенность костюмного инвайронмента связующего типа — это соединение нескольких людей в единое целое при помощи деталей костюма — рукавов, карманов и т.д. Например, в арт-объекте «Плацента» Аннет Квентин-Штоль (Нидерланды) мать и дитя оказывались связанными через общую часть головных уборов (Рис. 4.11).



Рис. 4.11

А. Квентин-Штоль. «Плацента», 2008 г.

В объектах декоративного костюмного инвайронмента художниками используется изображений частей человеческого тела или внутренних органов. «Тело как бы видится насквозь, перестает быть тайной, и, если рассматривать кожу человека как защитную оболочку, а одежду как “вторую кожу”, то можно сказать, что костюмный энвайронмент декоративного типа проецирует эти оболочки в обратном порядке, т.е. от тела к одежде, затем снова к

телу, но уже изображенному на одежде»³¹². Например, Бирджит Спонер (Австрия) создала работу «Мои ноги», которая выглядит как обувь, сотканная в виде стоп художницы. Серия носимых арт-объектов «Коллекция корпусов» Аннели Слаббинк (Бельгия/Китай), посвященных вопросам самопознания человека, состояла из «платьев» с вышитыми на них сердцем, легкими, маткой с еще не рожденным ребенком и т.д.

Большая группа работ современного искусства «fiber art» – это объекты, напоминающие одежду по своей форме, но представляющие собой панно или текстильные скульптуры, существующие самостоятельно и не предназначенные для ношения человеком. Подобные произведения относятся к независимому костюмному инвайронменту. Можно отметить, например, арт-объект «Гофрированные шаги» Георгины Гудлей (Великобритания) – шелковые брюки, уходящие куда-то без хозяина; панно «Балтийское море» Байбы Осите (Латвия), имеющее форму одежды, созданной из деревянных щепок; плоские объекты-платья Кармен Имбач Ригос (Уругвай/Аргентина), сплетенные из нитей, входящие в состав инсталляции «Женские карты».

Инвайронмент, посвященный исследованию внутреннего мира человека, включает объекты носимого искусства, затрагивающие личные и социальные проблемы. Например, носимый объект «Спасательный жилет» Джеффри Сканлан (США) был создан из подушек, что, по мнению автора, должно было оградить носящего его человека от мыслей о самоубийстве, уберечь его хрупкий внутренний мир от негативных воздействий внешнего мира. Работа «Каждый день она – волк» Кайлин Геренц (США) была посвящена внутренним конфликтам женщины, пытающейся жить по законам современного общества (Рис. 4.12).

³¹² Цветкова Н.Н. Костюм как среда... С. 310.

В. Д. Уваров, известный исследователь современного текстильного искусства, применяя для обозначения работ «fiber art» термин «новая таписсерия», разработал собственную классификацию подобных произведений. Ученый считал, что объекты «новой таписсерии» могут быть разделены на три типа:



- настенные, куда входят *Рис. 4.12*
 гобелены, ворсовые ковры, *К. Геренц. «Каждый день она – волк», 2009 г.*
 макраме, рельефное ткачество, плиссировка и т.д.;

- пространственные, куда включается текстильная пластика, инсталляция, инвайронмент, перформанс, хеппенинг, видео-арт;

- миниатюра³¹³.

Классификация, предложенная В. Д. Уваровым, является, на наш взгляд, более общей по сравнению с типологией, разработанной А. Кензи и дополненной М. Константин и Д. Л. Ларсен, однако, в ней есть четкое разделение плоских и объемных объектов, работ большого формата и текстильной миниатюры.

Опираясь на составленную В. Д. Уваровым схему «Классификация произведений таписсерии»³¹⁴ (Рис. 4.13), рассмотрим некоторые современные работы «fiber art», относящиеся к третьему типу – текстильной миниатюре, т.к. первые два типа – настенные и пространственные объекты были рассмотрены выше. Именно в классификации В. Д. Уварова текстильная миниатюра выделена в отдельный тип, что, на наш взгляд, является правильным, поскольку это направление «fiber art» в настоящее время сформировалось в самостоятельное художественное направление со своими специфическими особенностями.

³¹³ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 182.

³¹⁴ Там же.



Рис. 4.13. В. Д. Уваров. Классификация произведений tapisсерии.

Текстильная миниатюра – «... это и мини-эксперимент и мини лаборатория для будущих замыслов» – так охарактеризовала это направление В. И. Савицкая³¹⁵. Главным параметром, характеризующим мини-текстиль, является размер произведений – не более 20 см по каждой стороне. Небольшой формат работ позволяет художникам смело экспериментировать с техниками и материалами.

Мини-текстиль, появившийся в 1970-х гг., изначально воспринимался как альтернатива крупным объектам мягкой скульптуры. Среди значимых выставок текстильной миниатюры второй половины XX в. можно отметить проект 1974 г., состоявшийся в Музее Прикладного искусства Лондона. В 1975 и 1981 гг. были организованы две Международные выставки текстильной миниатюры, которые прошли в Лозанне в Музее декоративных искусств параллельно с Лозаннскими Биеннале³¹⁶.

В 1975 г. в венгерском городе Сомбатхее состоялась выставка «Венгерская текстильная миниатюра», а с 1977 г. здесь начали проводиться Международные Биеннале миниатюрного текстиля. В венгерском Музее Савария в настоящее

³¹⁵ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 40.

³¹⁶ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 76.

время собрана обширная коллекция объектов мини-текстиля, которая продолжает пополняться новыми работами современных художников³¹⁷.

В 1991 г. в г. Комо (Италия) архитектором Миммо Тотаро был организован проект «Miniartextil», в рамках которого проводятся ежегодные выставки текстильной миниатюры. Количество работ, отбираемых на выставку профессиональным жюри, неизменно – 54 объекта – таковы технические условия этого проекта. Интересно, что в состав выставки «Miniartextil» помимо объектов текстильной миниатюры, входят масштабные пространственные инсталляции. Это позволяет подчеркнуть контраст между произведениями «большого текстиля» и мини-композициями, требующими внимательного рассмотрения.

Ежегодно участникам «Miniartextil» предлагаются разные темы, часто связанные с волнующими мировое сообщество событиями. Так, в 2000 г. девизом выставки стала фраза «Провожая тысячелетие». Обеспокоенность усиливающейся интернет зависимостью человечества выразилась в теме «Сеть» (2004 г.). Экологические проблемы освещались на выставках «Матрица природы» (2008 г.), «Энергия» (2011 г.), «Земля» (2014 г.). Выставка «Все за стол» (2015 г.) призвала обратить внимание на проблему нехватки продуктов питания, актуальную во многих странах мира.

Объекты текстильной миниатюры в настоящее время экспонируются в рамках практически всех крупных международных выставок «fiber art». Они могут быть представлены в самостоятельной категории, отдельно от крупноформатных работ, это характерно для проектов WTA. В рамках выставок, проводимых Европейской Текстильной Сетью, а также на Биеннале «Из Лозанны в Пекин», текстильные объекты обычно не разделяют по размеру, представляя «большой текстиль» и работы маленького формата вместе.

Рассмотрев типы объемно-пространственных объектов «fiber art», следует отметить следующее:

- попытки создать классификацию новых текстильных форм предпринимались искусствоведами второй половины XX в. (А. Кензи,

³¹⁷ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 123-124., Савицкая В. И. Указ. соч. С. 39.

Дж. Л. Ларсен, М. Константин), а также современными исследователями (В. Д. Уваров);

- современными работами «fiber art» можно проиллюстрировать все типы объемно-пространственного текстиля.

4.2 Классификация произведений «fiber art» в контексте основных направлений современного искусства на примере объектов текстильной миниатюры и «большого текстиля»

Изучая художественные объекты, относящиеся к области «fiber art», следует отметить, что многие из них можно рассматривать в контексте направлений современного искусства. Так, изучая произведения мини-текстиля, исследователь искусства «fiber art» В. Д. Уваров писал, что «в текстильных миниатюрах получили свое воплощение текстильная пластика, так называемая мягкая скульптура и ассамбляж, мини-инсталляция и обже-труве, миксед-медиа и поп-арт, гиперреализм и концептуализм»³¹⁸. Рассматривая объекты текстильной миниатюры в контексте направлений современного искусства, можно отметить, что подобная классификация применима и к объектам «большого текстиля».

Термин «мягкая скульптура» относится к большому количеству произведений современной текстильной миниатюры (Рис. 4.14). В 2013 г. на выставке «Miniartextil» был экспонирован арт-объект «Объятия», его автором стал Ричард Суиней (Великобритания). Произведение представляло собой трехмерную миниатюрную скульптуру, состоявшую из складчатых форм, как бы закрученных метафизическим ветром. Эта работа хорошо удерживала форму за счет добавленного к волокнам связующего вещества, но, вместе с тем, благодаря складкам, вопрос «текстильного» происхождения этого объекта не вызывал сомнений. К текстильной скульптуре можно отнести арт-объекты «Все вокруг» Хейке Шаефер (Германия), «Белая раковина Земли» Федерики Луцци (Италия), «Разрушение» Мичийо Игараши (Япония), в разные годы представленные на выставках в Комо. Работа «Все вокруг» была выполнена из текстильных волокон,

³¹⁸ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 122, 203-204.

которые соединялись в объемную форму при помощи нанесенной на них масляной краски. «Белая раковина Земли» была сплетена из объемного льняного шнура. В арт-объекте «Разрушение» шелковые волокна сочетались со стальной проволокой.

В 2019 г. в рамках Биеннале «Экогород и текстиль как объединяющая материя» в Музее костюма в Мадриде выставка текстильной миниатюры была представлена в отдельном зале. Среди работ, относящихся к категории «мягкая скульптура», можно отметить «Пирамидальную структуру» Андреа Ноеске-Порада (Германия) из белого войлока. Используя минималистические средства – ахроматический цвет и художественный прием, напоминавший японскую технику работы с бумагой оригами, художница создала очень выразительную работу, построенную на игре плоскостей в пространстве.

Что касается крупных текстильных форм, так называемого «большого текстиля», то здесь к «текстильной скульптуре» относятся многочисленные трехмерные арт-объекты, появившиеся еще во второй половине XX в., например, знаменитые абаканы М. Абаканович. Среди современных работ хочется отметить «Семь порывов экстаза» – серию войлочных скульптур, которую создала Йовита Сакалаускайте Курнац (Литва). Каждый арт-объект представлял собой объемную человеческую голову с разным, весьма эмоциональным, выражением лица. Работа была представлена на Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2018 г.

Категория ассамбляж – комбинация различных предметов на плоскости – может быть проиллюстрирована миниатюрным арт-объектом «Море любви» Джоанны Свиержевска (Польша), который был составлен из нескольких бумажных корабликов. Арт-объект «Сон Саломеи» Мишель Ормас (Италия) представлял собой сочетание текстиля и металла. Металлический профиль спящей девушки дополнялся войлочной прической с черными вкраплениями волокон, символизирующими темные сны (Рис. 4.15). К ассамбляжу следует отнести и композиции Роландса Крутовса (Латвия). Его работа «Изготавливать», показанная на выставке «Miniartextil» в 2014 г., представляла собой вырезанные

из пленки фигуры людей, которые как бы выростали друг из друга, образуя силуэт дерева.

	
<p>а Р. Суиней. «Объятия», 2013 г.</p>	<p>б М. Игараша «Разрушение», 2014 г.</p>
	
<p>в Ф. Луцци «Белая раковина Земли», 2014 г.</p>	<p>г. А. Ноеске-Порада «Пирамидальная структура», 2019 г.</p>

Рис. 4.14 Объекты текстильной миниатюры, «мягкая скульптура».

К направлению ассамбляж относится большое количество произведений «большого текстиля», в первую очередь, текстильные барельефы. Здесь можно отметить работу «Трансформация» Лв Юйе (Китай), которая была представлена в

рамках Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2018 г. Композиция состояла из разномасштабных вышивальных пялец, затянутых волокнами и нитями, в которых были зафиксированы коконы и бабочки, что символизировало процесс трансформации.

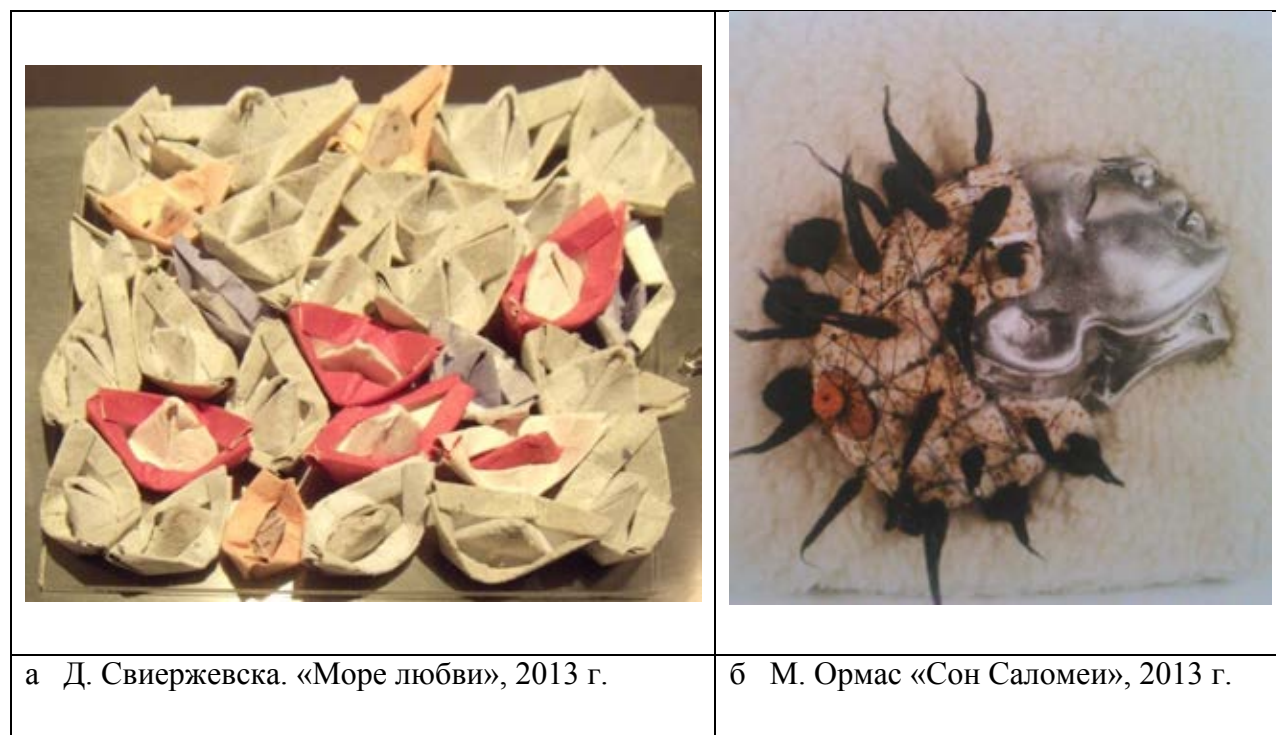


Рис. 4.15 Объекты текстильной миниатюры, ассамбляж.

Большое количество современных миниатюрных текстильных объектов можно отнести к категории инсталляций (Рис. 4.16). Работа «Мечта божьей коровки» Сильвие Хенот (Франция), несмотря на небольшие размеры, представляла собой целую «текстильную поляну», с уместившимися на ней веткой, цветами и черепом птицы. Инсталляция «Неожиданность» Агнешки Копес (Польша) состояла из двух, миниатюрных стульев, кокетливо сцепившихся ножками, словно «флиртующих» друг с другом. Небоскребы современного мегаполиса и загруженные машинами улицы города были представлены в работе «Когда же?» Терезы Албано (Бразилия), толпа людей – в миниатюрной композиции «Зрители» Джун Ли (Корея).

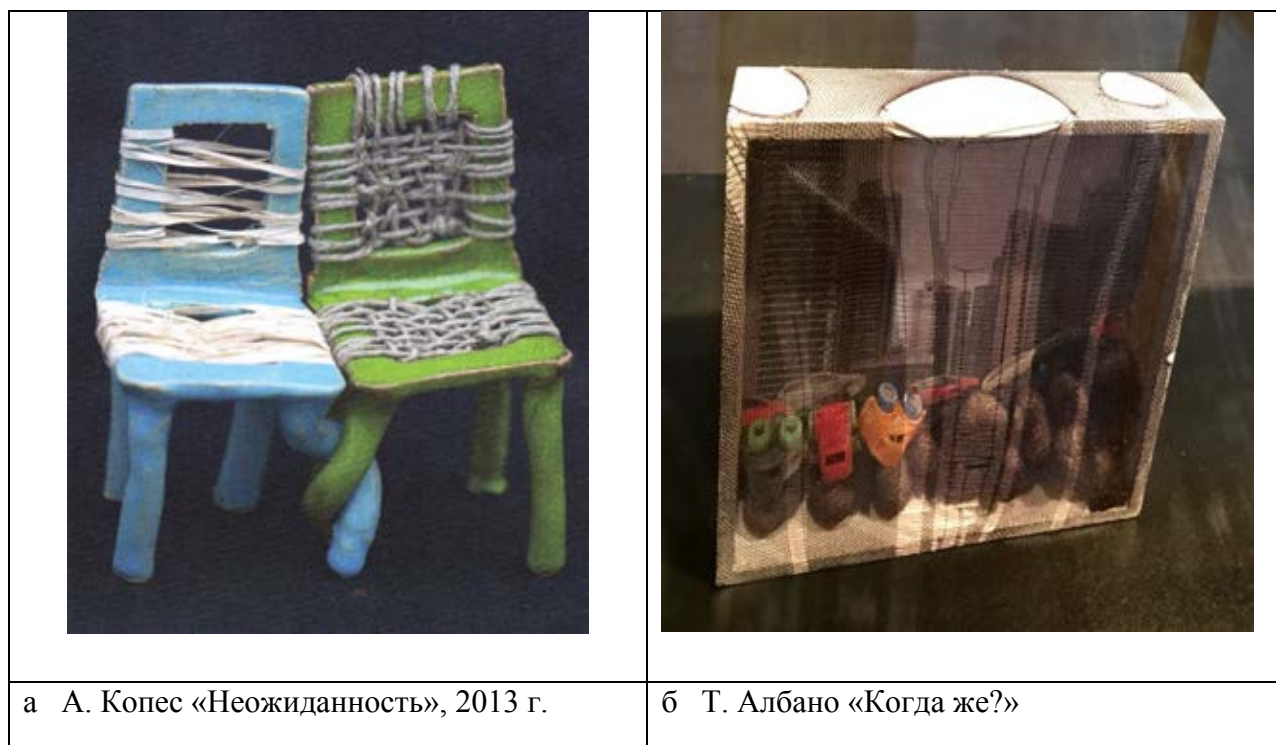


Рис. 4.16 Объекты текстильной миниатюры, инсталляция.

«Диалог между садами» Кристины Гамез (Испания) – еще один пример текстильной мини инсталляции. Эта работа представляла собой стеклянный куб, с размещенными внутри войлочными деревьями. Аналогичная идея со стеклянным кубом была реализована в миниатюрной композиции «Память Земли» Евы Кнапинска (Польша). Внутри куба располагались небольшие веточки деревьев как бы застывшие в остановившемся мгновении.

Крупномасштабные текстильные инсталляции – одно из популярных направлений современного «fiber art», о котором неоднократно упоминалось в рамках данного исследования. Однако выделив в отдельную категорию и подробно рассмотрев объекты текстильной миниатюры, хотелось бы отметить некоторые инсталляции, которые относятся к области «большого текстиля», но состоят из миниатюрных модулей. В рамках выставки «Эдемский сад» (Австрия) была представлена работа «Текстильный сад» Арпада Пулай (Сербия). Инсталляция занимала довольно большой участок земли, хотя состояла из миниатюрных элементов красного цвета. Эти модули напоминали некие растения и создавали иллюзию прорастания. В инсталляции «Уносящиеся крылья» Исабель Мейсоннев (Франция) также были использованы текстильные модули небольшого

размера – миниатюрные «крылья». Эти объекты, выполненные в традиционной японской технике шибори, художница называла «текстильными скульптурами света и движения, улетающими из комнаты подобно дыханию»³¹⁹].

Направление обже-трыве иллюстрируют композиции с использованием «случайных» объектов (Рис. 4.17). К этой категории можно отнести миниатюрную текстильную скульптуру «Эрос» Анники Стиернлоф (Швеция), частью которой стала металлическая губка для мытья посуды; работу «Нам нужно» Джованны Дель Гранде (Италия), куда был включен ржавый ключ; «Плывущий оазис» Макико Вакисака (Япония) – шарообразный арт-объект, состоявший из высушенных соцветий растения. Работа «Плывущий оазис», представленная в 2019 г. в рамках Биеннале в Мадриде, поражала своей легкостью и хрупкостью. Использование таких недолговечных материалов, как сухие соцветия, не характерно для объектов «большого текстиля», однако, существуют исключения. Так, немецкая художница Кристиан Лер применяет в своем творчестве технику работы с миниатюрными природными объектами – соцветиями, семенами растений. Помимо многочисленных мини-скульптур, размер которых иногда составляет 4-5 см, эта художница использует хрупкие природные объекты для создания масштабных инсталляций. Например, в 2004 г. в галерее Пистойи в Италии Кристиан Лер была представлена инсталляция, созданная из соцветий одуванчиков, занимавшая несколько квадратных метров пола.

К области обже-трыве относится серия миниатюрных арт-объектов «Компаньоны Леди» Люси Браун (Великобритания). Эта работа в 2018 г. была представлена в рамках Шестой Международной Триеннале искусства текстиля и волокна, которая прошла в Риге в выставочном зале Арсенал. Материалами для объектов этой серии стали человеческие волосы (волосы художницы), скомбинированные с миниатюрными предметами женского рукоделия – иглой, наперстками и т.д. Темой Триеннале 2018 г. была «Идентичность», и Люси Браун, по ее собственным словам, попыталась выразить собственную женскую сущность

³¹⁹ Garden of Eden : exhibition catalog... P. 74.

через волосы, сакральное значение которых отмечалось многими историками, этнографами, культурологами, а также через использование типичных «женских» предметов³²⁰.



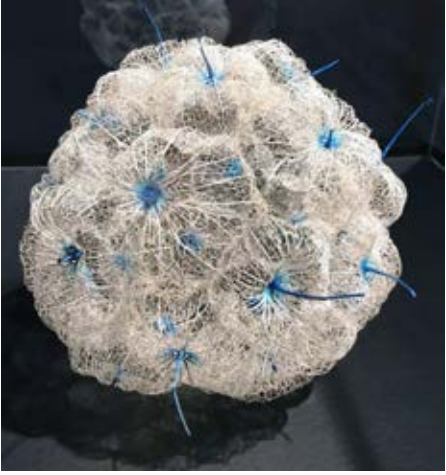

	
<p>а А. Стиернлоф «Эрос», 2013 г.</p>	<p>б Л. Браун «Компаньоны леди», 2016 г.</p>
	
<p>в М. Вакисака «Плывущий оазис», 2019 г.</p>	<p>г К. Лер. Инсталляция «Устремляясь внутрь», 2004 г.</p>

Рис. 4.17 Обже-траве в искусстве «fiber art».

³²⁰ Identit te / Identity... : exhibition catalog. P. 40.

Что касается обже-трыве в области «большого текстиля», то здесь хотелось бы отметить работу «Пересечение четверти» Танг Менгджи и Йе Йингбо (Китай), представленную на Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2016 г., частью которой стал стул, обмотанный нитями и как-бы растворяющийся в плоскости стены (Рис. 4.18).

Иллюстрацией направления поп-арт, где для раскрытия творческого замысла художниками используются различные продукты потребления, может стать композиция, созданная из одноразовой пластиковой посуды, которая получила название «Яблоко из проводов», автор Стефано Калдерара (Италия). Эта работа была представлена в 2015 г. на выставке «Miniartextil», темой которой стал призыв «Все за стол» (Рис. 4.19).

В области «большого текстиля» Сеси Аранго (Колумбия), работающая с металлическими банками для напитков, разрезая их на полосы и сплетая между собой, создала пространственную инсталляцию «Розы Гваделупы». Эта работа экспонировалась в рамках проекта «Экогород и текстиль как объединяющая материя» в Мадриде. Интересно, что художница применила ту же технику и материалы для создания серии миниатюрных текстильных объектов направления поп-арт.

Инсталляция «Деньги говорят» Йоханны Виртанен (Финляндия) также относится к направлению поп-арт. Каждый элемент этой композиции представляет собой своеобразную воронку, созданную из бумажных денег: «Деньги дают силу, а тот, кто владеет силой, получает больше внимания средств массовой информации, чем обычные граждане», отмечала художница в аннотации к своей работе, – «Надеюсь, в будущем у нас будет возможность больше



Рис. 4.18
Танг Менгджи, Йе Йингбо.
Инсталляция «Пересечение
четверти», 2016 г.

разговаривать о правах человека. Но пока деньги говорят»³²¹. Арт-объекты Нено Белчева (Болгария) «Мумия Микки Мауса» и «Мумия Кока-колы», представленные на выставке «Contextile» в Португалии в 2012 г., были посвящены проблеме постоянного потребления и замене духовных ценностей материальными. Художником была проведена неожиданная параллель между символами американской поп-культуры и искусством Древнего Египта. Говоря о концепции своей работы, Нено Белчев отмечал, что «коммерческая реальность американских икон обычно представляет жизнь гораздо более роскошной и расточительной, чем она есть на самом деле»³²². Арт-объекты «Мумия Микки Мауса» и «Мумия Кока-колы» стали призывом задуматься об истинных и ложных ценностях современного общества.

	
<p>а С. Калдерара. «Яблоко из проводов», 2015 г.</p>	<p>б С. Аранго. «Розы Гваделупы» (фрагмент), 2016 г.</p>
	
<p>в Й. Виртанен. «Деньги говорят», 2016 г.</p>	<p>г Н. Белчев. «Мумия Микки Мауса», 2012 г.</p>

Рис. 4.19 Поп-арт в искусстве «fiber art».

³²¹ Identitãte / Identity... : exhibition catalog. P. 186.

³²² Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea. 01 Set.- 14 Out. Guimarães, Portugal : exhibition catalog. Guimarães 2012. P. 90.

В области «fiber art» много работ, которые можно отнесены к направлению миксед-медиа (Рис. 4.20). На наш взгляд, наиболее интересны из них те, в которых применялись световые эффекты. Это, например, миниатюрные светящиеся арт-объекты «Шелкопряд» Карлотты Манси (Италия), «Мировой продукт: мяч из спагетти» Евы Волпони (Италия).

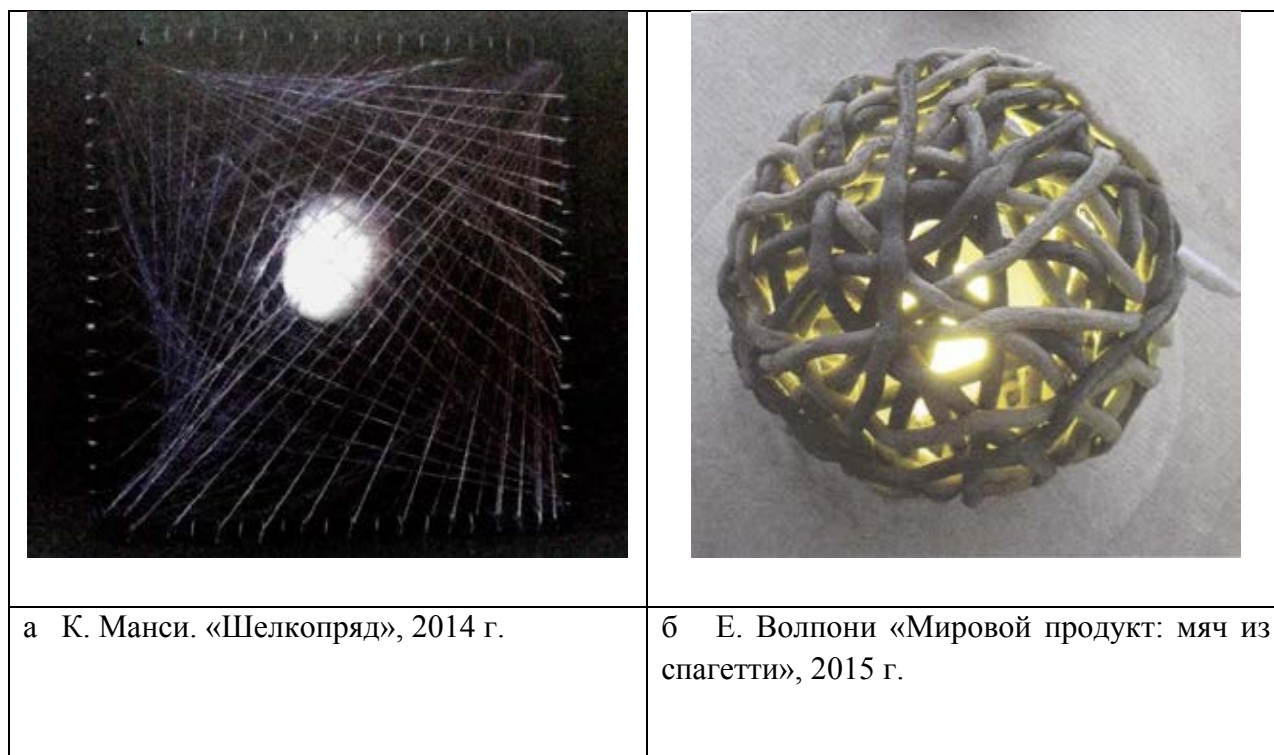


Рис. 4.20 Объекты текстильной миниатюры, миксед-медиа.

Работа Карлотты Манси представляла собой созданный из шерсти кокон тутового шелкопряда, окруженный тонким нитями, имитирующими шелковые. Использование светодиодных волокон позволяло кокону и нитям как бы светиться изнутри. Арт-объект «Мировой продукт: мяч из спагетти» – это сплетенный из волокон шар, внутри которого ярко горел световой элемент, за счет чего переплетение волокон просматривалось очень четко и фактурно. В области крупномасштабных текстильных форм наиболее ярким примером миксед-медиа являются работы Дж. Эчельман. В рамках данного исследования уже упоминались инсталляции этой художницы, в которых совмещались традиционные технологии ткачества и плетения с современными видео- и компьютерными технологиями (см. 1.3, 4.1).

Примером гиперреализма в области текстильной миниатюры, на наш взгляд, может служить работа «Поцелуй» Марии Ортеги Галвез (Испания), представляющая собой барельеф человеческих губ, выдавленный на проволочной сетке. Этот же автор создает и большие арт-объекты в подобной технике – так в рамках Триеннале в Риге была представлена серия «Объятие (Жизнь и смерть)», которая включала три объемных человеческих корпуса с барельефами обнимающих их рук (Рис. 4.21).



*Рис. 4.21
М. Ортега Галвез. Инсталляция
«Объятие (жизнь и смерть)», фрагмент,
2016 г.*

Направление концептуализм может быть проиллюстрировано миниатюрными арт-объектами «Скрученные мысли» Герды Рицман (Швейцария). Работы были созданы из разрезанных книжных страниц. «Это произведение следует считать символом современного информационного потока, настолько мощного и концентрированного, что человек не успевает понять и обдумать все те идеи, которые обрушиваются на него ежедневно»³²³.

Одним из признанных художников, работавших в направлении концептуализма, является Христо Явашев (Христо), известный своими гигантскими «текстильными» работами – «Обернутый Пон-Неф. Париж» (1985 г.), «Обернутый Рейхстаг. Берлин» (1995 г.), которые рассматривались в выше в качестве примеров расположения текстильных инсталляций в городской среде (Рис. 4.22) (см. 4.1).

³²³ Цветкова Н. Н. Объекты современной текстильной миниатюры. По материалам выставок. 2013–2019 гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 2, часть 1. С. 266.



Рис. 4.22 Христо Явашев (Христо). «Обернутый Рейхстаг. Берлин», 1995 г.

Уникальным итальянским вариантом концептуализма считают арте-повера³²⁴, ярким представителем которого является работающий с текстильными волокнами Микеланджело Пистолетто. Для инсталляций «Венера тряпичная», «Третий рай» художник использовал текстильный лоскут и поношенную одежду (Рис. 4.23). В работе «Венера тряпичная» представлена античная статуя, буквально заваленная грудой «тряпок». В этом произведении античная красота противопоставлена хаосу современного мира.

Инсталляция «Третий рай», также созданная из текстильного лоскута, состояла из трех соединенных между собой кругов, каждый из которых символизировал рай. «По мнению художника, на стадии “первого рая” бытие человека и окружающий мир были органично вписаны друг в друга. Затем с развитием глобализации, науки и технологии пришел искусственный мир, в котором довлеют алчные устремления, искусственный комфорт, сиюминутные желания. Центральный круг связывает противоположные миры и символизирует зарождение новой сути. “Третий рай” – не только фаза возрождения, это – лозунг, призывающий каждого принять ответственность за будущее, чтобы сохранить

³²⁴ Направление современного искусства, название можно перевести как «бедное искусство» – Цветкова Н. Н.

человеческую расу»³²⁵ Работа «Третий рай» вместе с другими инсталляциями М. Пистолетто была экспонирована в 2017 г. во дворце Бленхейм в Англии, где она располагалась в пространстве под куполом главного зала.

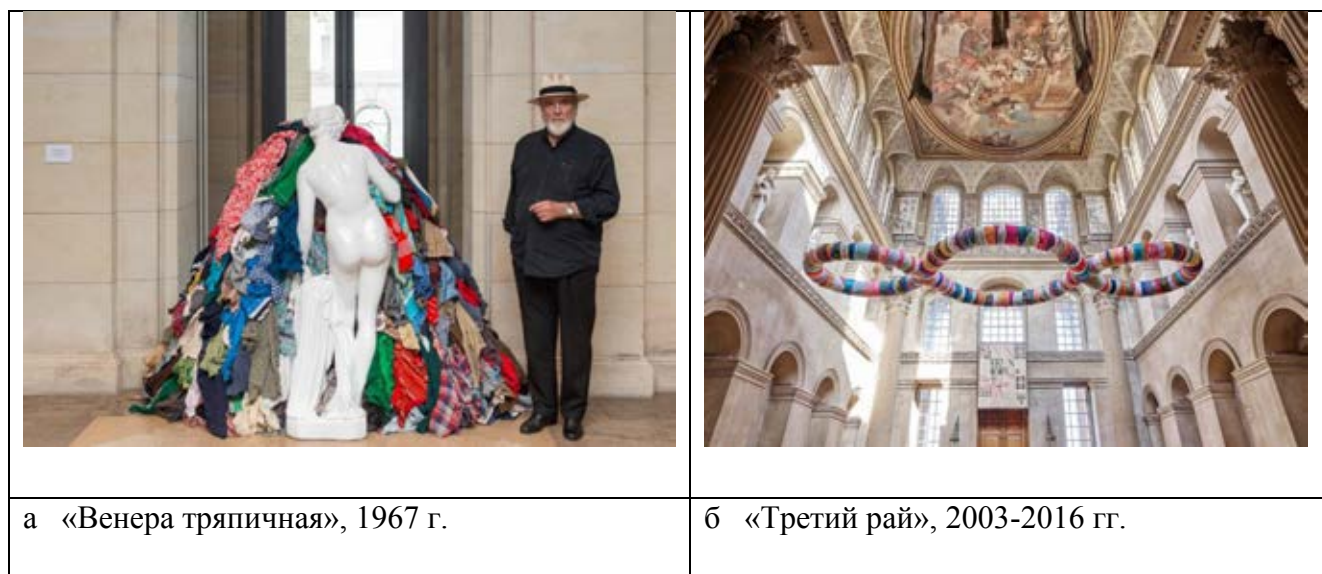


Рис. 4.23 Инсталляции М. Пистолетто.

Отдельно хотелось бы рассмотреть такие явления современного искусства как перформанс и хэппенинг.

Текстильный перформанс является одним из популярных видов современного искусства волокна, который, на наш взгляд, представляет собой вид экспериментального инвайронмента. По определению искусствоведа В. Г. Власова перформанс или акционизм является «новейшей модификацией абстрактного экспрессионизма, ... «живописи действия», получившей распространение в 1970-х гг.», в котором «соединились абстрактная живопись, скульптура... с демонстрациями действия самого художника, театром абсурда и уличными действиями...»³²⁶.

Исследователями современного «fiber art» отмечалось, что «Текстильные перформансы существенно активизируют художественное пространство

³²⁵ Микеланджело Пистолетто (Michelangelo Pistoletto) в Бленхейм. [Электронный ресурс] : Далекая, близкая Англия. URL: <https://blog.vestigio.co.uk/2017/03/30/michelangelo-pistoletto-blenheim-palace> (дата обращения: 30.04.2021).

³²⁶ Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь, Т. 1. СПб. : Кольна, 1995. С. 44.

инвайронмента»³²⁷. В авторской статье «Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность» изучались примеры современного перформанса, основанного на древних обрядах и технологиях, где ткань выступала в роли «действующего лица»³²⁸. В частности, описывался рассмотренный выше авторский перформанс «Живой стан», являющийся творческой интерпретацией древнего ритуала коллективного изготовления ткани (см. 1.3).

Процесс вязания на спицах был положен в основу перформанса Керстин Линдстрем (Швеция) «Собственное время». В акции участвовали 83 человека, стоявшие в круге. Каждый из участников должен был вязать свою часть, стараясь работать синхронно с соседями. Перформанс демонстрировался художницей в разных странах мира, в каждой создавались полоски определенного цвета, поэтому работа имеет собственную «географию» – об этом Керстин Линдстрем рассказывала перед началом своей текстильной художественной акции.

Известная художница Бейли Лю (Китай) в 2011 г. впервые продемонстрировала перформанс «Проект Починка» (Рис. 4.24). Его идея заключалась в сшивании между собой текстильных лоскутков, которые зрители отрезали от висевшего у входа в выставочный зал большого полотна, и приносили художнице. В процессе работы Бейли Лю а находилась в комнате, с потолка которой свисали остриями вниз многочисленные ножницы. Согласно китайскому суевию, если показать на человека остриями ножниц – это может принести ему несчастье. Таким образом, перформанс «Проект Починка» был посвящен идее преодоления невзгод на пути к заветной цели³²⁹.

³²⁷ Уваров В. Д., Новикова Л. М. Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире // Бизнес и дизайн ревю. 2017. Т. 1. № 2 (6). С. 14.

³²⁸ Цветкова Н. Н. Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА 2017. № 3. С. 342-350.

³²⁹ Avila S. T. Beili Liu Poetry in Space. Surface Design Journal. Fall 2012. P. 38-41 : [Электронный журнал]. URL: <http://www.beililiu.com/VIDEO-1>. (дата обращения: 22.05.2017).



Рис. 4.24 Бейли Лю. Перформанс «Проект Починка», 2011-2020 гг.

При создании современных текстильных перформансов часто используется момент «игры», когда художником осуществляются определенные действия с участием арт-объекта. Так, в 2008 г был представлен авторский перформанс «Платье-трансформер», основанный на идее создания разных образов при помощи одного текстильного модуля. Таким модулем стала полая труба, выполненная в технике ручного ткачества, которую можно было использовать в качестве различной одежды: юбки, платья разной длины с капюшоном, воротником, с рукавами или без них. Процесс трансформации платья осуществлялся моделью. В конце перформанса модуль снимался и становился объектом современного интерьера – статичной текстильной скульптурой – к нему прилагался каркас (Рис. 4.25).



Рис. 4.25 Авторский перформанс «Платье-трансформер», 2008 г.

Интересно отметить упомянутый выше так называемый «статичный перформанс» Мариан Шоетл (США) «Тайна одежды» (см. 4.1). Концепция работы состояла в том, что человек надевая объекты перформанса на себя, становился как-бы пленником этой «одежды» и не мог двигаться. Перформанс Джемиса Люциани и Софии Ванини (Италия) «Устройство для пространственного форматирования тела», демонстрировал противоположную идею – сопротивление

человека надетому на его тело текстильному арт-объекту³³⁰.

Популярным видом современного перформанса является видео-текстиль – фильмы, где демонстрируется процесс создания произведения «fiber art» и/или какие-либо действия с его участием. Можно отметить, например, фильм Фионы Керквуд (ЮАР) «Все для любви», в котором был показан процесс создания носимого арт-объекта из волос. Автором применялись искусственные волосы, однако, они совпадали по цвету с ее собственными – красно-желтыми с черными прядями. У зрителя, смотрящего фильм, создавалось впечатление, что художница сделала «платье» именно из собственных волос.

В настоящее время многие крупные международные выставки, посвященные искусству волокна, демонстрируют произведения видео-текстиля (Биеннале WTA, «Из Лозанны в Пекин», «Miniarttextile» и др.)

Интересным синтетическим проектом, соединившим традиционные и современные технологии – ручное ткачество, музыку, видео, свет – стал перформанс «Ландшафты сновидений», состоявшийся в 2003 г. в Санкт-Петербурге в музее Нонконформистского искусства Пушкинская-10. Проект «Ландшафты сновидений» был задуман как «препарация» идеи сна, попытка при помощи использования разных художественных средств выразить психические процессы человеческого мозга.

Современным композитором Элизабет Шимана (Австрия) было создано музыкальное сопровождение проекта – «Композиция для гипермедийного пространства сна “Паутина 03”». Видеоряд был сделан художницей мультимедиа Юлией Сейер, оформлением пространства занимался Гернот Зоммерфельд, на ткацком станке работала Александра Пруша. Ткацкий станок стал важной частью перформанса «Ландшафты сновидений». Он символизировал процесс создания «ткани снов». Александра Пруша вплетала в полотно оптические волокна, которые светились в темноте. Процесс ткачества дополнялся видеорядом, где, сменяя друг друга, демонстрировались переплетения проводов, вспышки огней мегаполисов, информационные потоки, т.е. все то, что символизирует

³³⁰ Цветкова Н. Н. Костюм как среда... С. 312.

современную реальность. Ткацкий станок в данном проекте также являлся музыкальным инструментом – его многократно усиленный ритмичный стук вплетался в канву музыкального сопровождения перформанса.

В аннотации проекта были следующие слова: «Еще Фрейд уподоблял процесс сновидения ткацкой работе на фабрике наших мыслей: “Тысячу нитей удар взволновал, / Челнок туда-сюда пробежал, / Нити незримо текут, / Тысячи сплетений растут.” Эта ткань невероятно густая и интенсивная, присущие ей узоры допускают множество толкований, нити воспоминаний о состоянии бодрствования в разные моменты жизни ... сплетаются в многомерный узор»³³¹.

В хеппенинге в отличие от перформанса, нет четкого сценария и возможна импровизация зрителей. Здесь вновь можно вспомнить творчество М. Абаканович, которая в начале 1970-х гг. создала серию текстильных работ – «Импровизация каната», «Ситуация», «Шнур, его проникновение и расположение в пространстве». «Шнур для меня как окаменевший организм, как мускул, лишенный активности. Двигая его, меняя его положение в пространстве, я могу изучить его секреты и множество значений. Я создаю из него формы, я разделяю им пространство... Я чувствую его силу, реализованную всеми переплетенными в нем элементами, такую как сила дерева, человеческой руки или крыла птицы – все составляет бесчисленные взаимодействующие детали»³³², – говорила художница. Эти работы М. Абаканович стали попыткой связать объемные конструкции с четвертым измерением – временем. «Время в этих композициях становится основным фактором: на нас действует неподвижное, статическое состояние материи, с которой не происходит никаких перемен. И вдруг возникает неожиданное движение, поскольку шнур может сновать в пространстве, пока он вновь не будет пойман зрителем»³³³. Посетители выставки могли трогать эти работы, меняя их местоположение в пространстве, т.е. становиться «соучастниками» художественного процесса (Рис. 4.26).

³³¹ Weave 03. Project Live Electronic & Visuals (2003) : [сайт]. URL: <http://elise.at/db.php?id=30&table=Projekt&lang=en> (дата обращения: 10.05.2021).

³³² Magdalena Abakanowicz. Museum of Contemporary Art, Chicago. New York : Abbeville Press, 1982. P. 77.

³³³ Constantine M., Larsen J. L. Beyond Craft: The Art Fabric. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1973. P. 89.

В 2007 г. был проведен авторский хеппенинг «Создай свою звезду». На выставке был представлен арт-объект «Космос» – черный куб, сотканный из нитей, внутри которого находился источник света. Зрителям предлагалось самостоятельно раздвигать нити, делая свет видимым, т.е. создавать собственные звезды.

Говоря о перформансе и хеппенинге, следует отметить, что в области искусства «fiber art» эти направления представлены лишь в «большом текстиле». В области текстильной миниатюры подобных примеров не обнаружено.

Рассмотрев различные типы объектов «fiber art» в контексте современного искусства, можно сделать следующие выводы:

- искусство «fiber art» является актуальным в мировой художественной практике;
- объекты «fiber art» могут представлять различные направления современного искусства, такие как ассамбляж, гиперреализм, поп-арт, концептуальное искусство и др.;
- художники «fiber art», работающие в области создания мини текстиля, экспериментируют с предлагаемыми современностью формами новой эстетики и новыми свойствами материалов, многие из находок в области миниатюрного текстиля развиваются в «большом текстиле»;
- большое количество проектов, ориентированных именно на объекты текстильной миниатюры, позволяет говорить о том, что в настоящее время это направление является самостоятельной и актуальной областью «fiber art».



Рис. 4.26
М. Абаканович. Инсталляция со шнуром, 1970 г.

4.3 Технологии изготовления объемно-пространственных текстильных арт-объектов

В период «пластического взрыва» художники, работавшие в области текстиля, открывали для себя совершенно новые художественные приемы. Это было связано, в первую очередь, с попыткой преодоления традиционного отношения к ткачеству, как к процессу создания сугубо утилитарных вещей. Элисса Аутер в своем труде, посвященном иерархии искусств и ремесел, отмечала эволюционирующую роль искусства волокна в 1960-х гг. Она говорила, что волокно уникально в своей символической силе, парадоксально порожденной собственной субординацией в истории искусств из-за глубоко укоренившейся ассоциацией с утилитарностью и ремеслом, а также о том мощном прорыве в высокое искусство, который был сделан в 1960-1970-х гг.³³⁴

Несмотря на широкие возможности создания необычных форм на ткацком станке в 1960-х гг. процесс ткачества продолжал восприниматься, как ремесленное производство. Для многих художников 1960-х гг. ткацкий станок и гончарный круг были теми инструментами, которые ассоциативно связывались с категорией ремесла³³⁵. Поэтому текстильщики выбирали другие способы создания своих произведений, осваивая плетение, вязание, макраме, т.е. техники, исторически предшествовавшие ткачеству. Таким образом, художники периода «пластического взрыва» как бы вернулись к работе с текстильными протоструктурами – нить, шнур, узел, а также сеть и драпировка стали во второй половине XX в. самостоятельными средствами художественной выразительности. На наш взгляд, такая попытка убрать все лишнее, разложить ткань на первичные элементы, свидетельствует о желании художников второй половины XX в. символически вернуться ко времени зарождения текстиля, осознать его значение в жизни человечества и, в то же время, обозначить новые пути его развития.

Древнейшие текстильные технологии – вязание узлов, витье, плетение, были предшественниками ткачества, и именно они легли в основу создания

³³⁴ Auther E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-80. // Journal of Modern Craft. 2008. № 1 (March). P. 13-33.

³³⁵ Porter J. Op. cit. P. 14.

древних объемно-пространственных текстильных форм. Во второй половине XX в. внимание к древнейшим технологиям стало одной из причин «пластического взрыва». Рассмотрим классификацию объектов «fiber art» в контексте технологии их создания.

Как было отмечено выше, узел можно считать древнейшей объемной текстильной формой. Разнообразные типы узлов подробно описаны в фундаментальном труде Клиффорда Эшли³³⁶. В этой книге рассмотрены различные виды декоративных узлов, автором выделяются объекты, созданные из одного или из нескольких шнуров.

Существование одинаковых способов узлоязания отмечается в культуре разных народов. К ранним изображениям узла относят артефакты китайской династии Хань (202 г. до н.э. – 220 г. н.э.), где можно видеть драконов с переплетенными хвостами или получеловеческих-полузвериных божеств, нижняя часть туловища которых превращается в плетение³³⁷. В Японии к VII в., предположительно на базе китайского узлоязания сформировалась популярная до настоящего времени традиция плетения мицухики³³⁸. Различные варианты декоративных узлов применялись кельтами. Отмечается, что «кельтские узлы и орнаменты подражают плетению корзин, тканей, косичек... Кельтские орнаменты скомпилированы из отдельных узлов. Каждый узел создается из одной главной нити – нити жизни»³³⁹.

Отмечено использование декоративных узлов на Руси. Так, в Новгороде во время археологических раскопок были найдены выполненные из кожаных ремешков узлы-обереги, относящиеся к XII в. Данные объекты представляли собой так называемый «вечный узел», предположительно заимствованный из восточной традиции³⁴⁰.

³³⁶ Ashley C. W. The Ashley book of knots. London-Boston: Faber and Faber Limited, 1993. 638 p.

³³⁷ Chen Lidia N. S. The art of Chinese knotwork: a short history. / History and Science of Knot... P. 91-97.

³³⁸ Ibid. P. 90-91.

³³⁹ Гафаров А. Р. Кельтский орнамент : сб. науч. тр. / Актуальные вопросы научных исследований: материалы VI Международной научно-практической конференции. Иваново: ИП Цветков А. А., 2016. С. 61.

³⁴⁰ Савенкова М. М. Указ. соч. С. 230.

Различные способы вязания узлов использовались художниками периода «пластического взрыва» при создании арт-объектов и инсталляций, например, «Связанный воздух» Морино Сачико (Япония), «Контакт» Франсуаз Гроссен (Швейцария) и др. (Рис. 4.27).


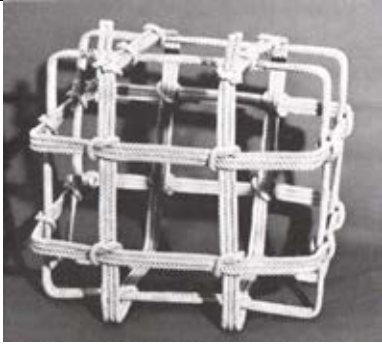
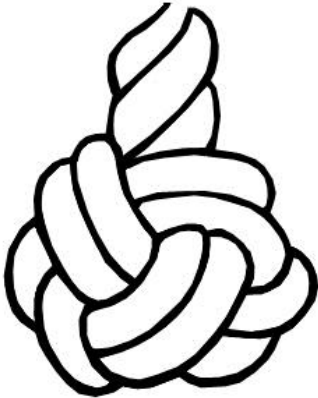
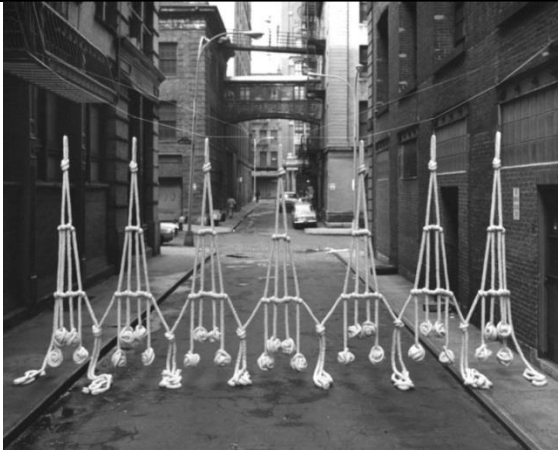
	
<p>а Узел полусцепка.</p>	<p>б М. Сачико. «Связанный воздух», 1976 г.</p>
	
<p>в Двойной бриллиантовый узел.</p>	<p>г Ф. Гроссен. «Контакт», 1971 г.</p>

Рис. 4.27 Узлы в искусстве «fiber art».

В арт-объекте «Связанный воздух» Морино Сачико создала из нитей объемную полупрозрачную структуру кубической формы, напоминавшую атомную кристаллическую решетку. Места соединения вертикальных и горизонтальных шнуров акцентировались узлами. Франсуаз Гроссен сделала узел самостоятельным выразительным элементом. Ее инсталляция «Контакт», созданная в 1971 г., представляла собой ряд текстильных форм, сплетенных из шнура и соединенных между собой при помощи крупных выразительных узлов. Узлы являлись своеобразными акцентами этой работы, как точки, поставленные в

нужных местах. Ф. Гроссен много работала в технике узелкового плетения макраме (инсталляции «Пять Ривьер», «Эмбрио»). Говоря о макраме, следует также отметить творчество Аурелии Муньос (Испания). В этой технике художница создавала объемно-пространственные текстильные арт-объекты. «Мне нравится использовать технику узелкового плетения, потому что без ткацкого станка я чувствую себя свободнее в развитии скульптурных форм и открытых пространств»³⁴¹, – говорила художница. В конце 1960-1970-х гг. ею были созданы арт-объекты, в названии которых фигурировало слово «макра», говорящее о технологии изготовления: «Макра I» (1969 г.), «Красная Макра» (1970 г.), «Макра Мари» (1972 г.) (Рис. 4.28).

Текстильные технологии витье и плетение, по мнению исследователей О. В. Лысенко и С. В. Комаровой, можно считать «наиболее архаичными формами преобразования природного материала..., которые послужили истоком самой идеи ткачества»³⁴². На основании исследования текстильных отпечатков на древней керамике, отмечается, что, реконструируя структуру изделий, оставивших эти отпечатки, «...можно предполагать существование в древности безуточного текстиля, типа безузловой сетки»³⁴³. Отсутствие утка позволяет говорить о том, что изделия, отпечатавшиеся на керамике, были созданы способами витья или плетения. О. В. Лысенко и С. В. Комарова определили принципиальную разницу между этими видами «моделирования объектов: витье (вращение, как динамическая вертикальная структура) – мышление в природе, внутреннее развитие объекта; плетение (статичная горизонтальная структура) – мышление в культуре, внешнее развитие объекта»³⁴⁴.

³⁴¹ Parrish S. Aurèlia Muñoz / Fiber: Sculpture 1960–present....P. 214.

³⁴² Лысенко О. В., Комарова С. В. Указ. соч. С. 11.

³⁴³ Глушкова Т. Н. Очерки истории по древнему плетению и ткачеству населения Западной Сибири : автореф. дис... канд. ист. наук. Новосибирск : РАН Сибирское отделение. Институт Археологии и этнографии, 1993. С. 12.

³⁴⁴ Лысенко О. В., Комарова С. В. Указ. соч. С. 9.

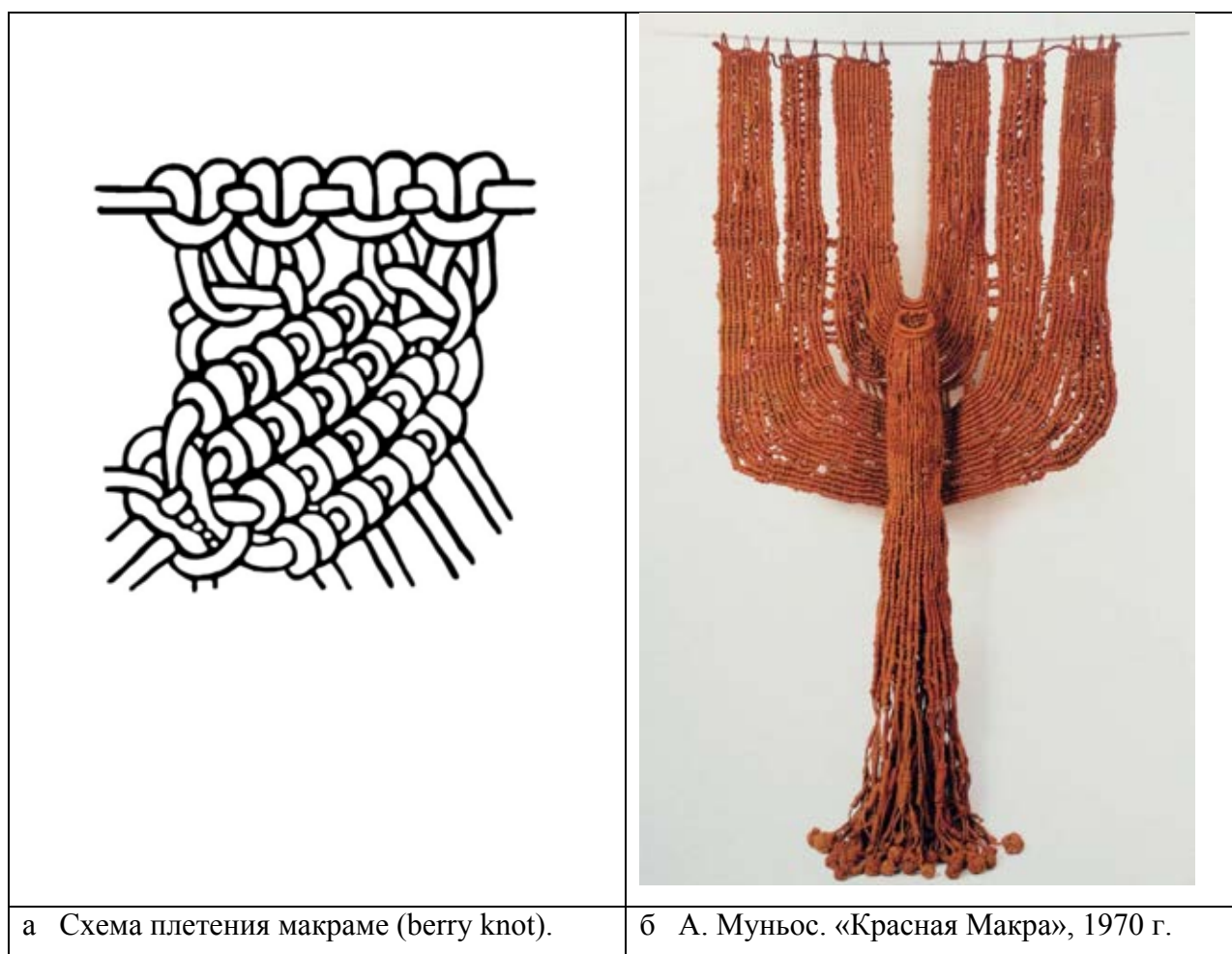


Рис. 4.28 Макраме в искусстве «fiber art».

Примером древнейшего текстильного изделия, созданного в технике витья, является нить. Вероятно, первым художником, который начал использовать нить, шнур, веревку, как художественный элемент, был М. Дюшан в работе «Три остановленных эталона», созданной в 1913-1914 гг. Эксперименты с нитью можно видеть в инсталляциях художников-текстильщиков, работавших в период «пластического взрыва» – Магдалены Абаканович, Клер Цейслер и Шейлы Хикс, Роберта Рохма и др.

Канат, шнур стали главными действующими лицами в инсталляциях М. Абаканович «Импровизация каната» и «Шнур, его проникновение и расположение в пространстве». Ш. Хикс выстраивала свои скульптурные инсталляции «Эластичная колонна», «Баньян», «Трапеза Кристобая» из вертикально подвешенных нитей, скрученных на отдельных участках в более толстые жгуты. Похожий прием обкрутки свободно висящих нитей можно

наблюдать и в произведениях К. Цейслер «Красная среда», «Трехцветная арка», «Красный анонс». Символично, что именно фрагмент каната, как бы остановленный в своем движении вверх, стал символом Лозаннской Биеннале 1992 г. – инсталляция М. Йаджи «Протопланетарная ДНК-912» – ведь именно нить, является главным элементом ткани, ее первоосновой (Рис. 4.29).

Далее произошло соединение нитей при помощи узлов в структуры, в результате чего возникла сетка. Примерами использования плетеной сетки как формы художественного текстильного произведения являются работы, которые создал Роберт Рохм. Художник прикреплял веревочную сеть к стене или располагал на полу, создавая интересные инсталляции. Арт-критик Джон Элдерфилд отмечал, что сеть можно рассматривать как «признак модуля,



Рис. 4.29
М. Йаджи. «Протопланетарная ДНК-912», 1991 г.

содержащего фиксированного размера части, создающие орнамент из горизонталей и вертикалей»³⁴⁵ Инсталляции Р. Рохма столь лаконичны, что воспринимаются «каркасом» ткани, ее протоструктурой.

С работами Р. Рохма тематически перекликается произведение «Дайте этому имя, пожалуйста», автором которого является Алан Шилдс. У этого художника сеть показана не в виде соединения вертикалей и горизонталей, как у Р. Рохма, а представляет собой сплетение диагоналей, напоминающее рыболовную снасть.

Интересно, что многие художники, ассоциируя сетку с традиционным тканым полотном, пытались разрушить ее регулярную структуру. В 1966 г. Ева Гессе в работе «Нота ми» превратила регулярные ячейки сети в нагромождение нитей, местами свисавших до пола. Ольга де Амарал в произведении 1970 г. «Тканая

³⁴⁵ Elderfield J. Grids. // Artforum 10. 1972. № 9 (May). P. 54.

стена-решетка № 66» создала сетку из переплетающихся тканых полос, симитировав эффект осколков³⁴⁶.

Много работ, посвященных теме текстильных протоструктур, можно видеть и в современном искусстве волокна. Используя нить как самостоятельный выразительный графический элемент, художники XXI в. продолжают развивать в своем творчестве тему сети. В инсталляции Александра де Гунха «Дворец», созданной в 2004 г., собранные в пучки белые нити, соединенные между собой, образуют мягкую волнообразную форму. В композиции Шейлы Пепе «Здравый смысл II» красные и черные нити, перепутываясь между собой, формируют сложную структуру, вызывая тревожные ассоциации.

Разнообразные техники плетения применялись при создании объемных текстильных объектов – корзин. До настоящего времени сохранились разнообразные способы корзиноплетения; традиции этого ремесла существовали в Европе, Азии, Африке, Америке со времен палеолита (см. 1.2).

Изучая способы создания корзин, Дж. Велтфиш выделила и описала следующие техники плетения:

- плетенка (plaiting);
- спиральное плетение, узелковая техника (coiling);
- твайн, плетение «веревочкой» (twining);
- прямое плетение (wicker)³⁴⁷.

Среди художников периода «пластического взрыва» техника корзиноплетения была блестяще реализована в творчестве Эд Россбах. Многие работы этого художника выполнены в технике плетенки (Рис. 4.30, а), однако, он использовал новые материалы, добавлял различные изображения, благодаря чему древняя технология получила новое звучание во второй половине XX в. Известна серия арт-объектов Э. Россбах «Племя корзин», выполненная из полиэтилена. Эта работа находится в коллекции Смитсоновского музея американского искусства. В собрании Музея Метрополитен есть арт-объект «Счастливые дни», также

³⁴⁶ Porter J. Op. cit. P. 15.

³⁴⁷ Weltfish G. Op. cit. P. 145-146.

выполненный Э. Россбах в технике плетенки (Рис. 4.30, б). Работа имеет форму, напоминающую деталь конструктора лего с приклеенным изображением Мики Мауса – одного из символов американской поп-культуры. Техника спирального плетения (coiling) (Рис. 4.30, в) была применена Э. Россбах в произведении «Церемониальная тарелка с лицом», в днище этого объекта угадывалось объемное антропоморфное изображение (Рис. 4.30, г).

Техника твайн (twining) (Рис. 4.30, д) была использована при создании инсталляции «Близко, но все же далеко», авторами которой стали Жоу Ликун и Джианг Тао (Китай) (Рис. 4.30, е). Работа экспонировалась висящей в пространстве выставочного зала в рамках Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2016 г. и представляла собой сложно закрученные музыкальные трубы. На этой же выставке было представлено несколько работ, выполненных в технике прямого плетения (Рис. 4.30, ж): серия арт-объектов «Память и след» Лянг Шанжиан (Китай) и «Танцор» Фредди Коэльо (Эквадор). Серия «Память и след» включала три объекта сложной формы, сплетенных из лозы таким образом, что они казались полупрозрачными (Рис. 4.30, з). В работе «Танцор», фигура человека складывалась из отдельных плетеных из разноцветной фольги деталей круглой формы.

В 2020 г. на Биеннале «Из Лозанны в Пекин» Лянг Шанжиан представила новый арт-объект, названный «Бессмертный», также выполненный в технике прямого плетения. В технике твайн была выполнена инсталляция «Думая о родном городе» Ляо Венфей (Китай).

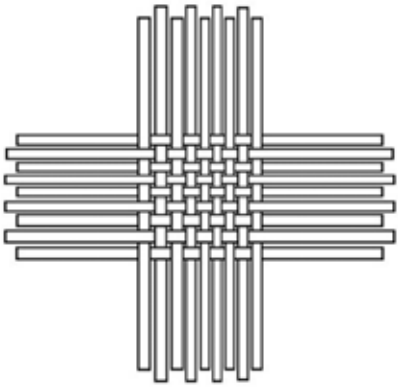

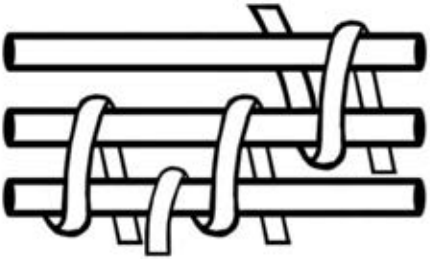

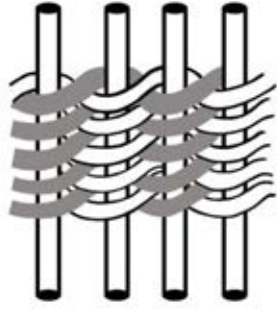

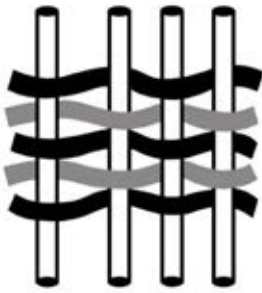

	
<p>а Плетенка (plaiting).</p>	<p>б Э. Россбах. «Счастливые дни», 1991 г.</p>
	
<p>в Спиральное плетение, узелковая техника (coiling).</p>	<p>г Э. Россбах. «Церемониальная тарелка с лицом», 1965 г.</p>
	
<p>д Твайн, плетение «веревочкой» (twining).</p>	<p>е Жоу Ликун и Джанг Тао. «Близко, но все же далеко», 2016 г.</p>
	
<p>ж Прямое плетение (wicker).</p>	<p>з Лянг Шанжиан. «Память и след», 2016 г.</p>

Рис. 4.30 Козиноплетение в искусстве «fiber art».

Еще одним способом создания текстильных изделий, в основе которого лежит техника плетения, является «плетение иглой» (вязание иглой) или нейлбиндинг³⁴⁸. Это вид плетения также может называться «безузловая сетка»³⁴⁹. Т. И. Исаевой отмечалось, что нейлбиндинг – это «древнейший вид текстиля, возникший, вероятно, из охотничьего силка, а также из опыта плетения корзин»³⁵⁰. Среди наиболее древних, сохранившихся до настоящего времени текстильных фрагментов, выполненных в технике нейлбиндинг, можно отметить сплетенную из лыка сеть (4200 г. до н.э.), и текстиль, найденный на территории современной Дании (3400 г. до н.э.), фрагменты Таримского бассейна (1000 г. до н.э.), носки из Египта (1-5 вв.)³⁵¹.

В настоящее время исследователями выделено более 1000 видов нейлбиндинга. Различные способы плетения иглой описаны М. Хальд³⁵². Текстильные изделия, выполненные в технике «плетение иглой», были найдены в Швеции, Финляндии, Дании, Франции, Италии, Германии, а также при археологических раскопках на территории Великого Новгорода³⁵³.

Примером использования техники нейлбиндинг в современном «fiber art» являются работы Барбары Шаукрофт (США). Исследователями творчества Б. Шаукрофт отмечается, что в 1969 г. она ушла от работы на ткацком станке в сторону создания объемных скульптур в технике безузловой сетки (нейлбиндинг), и эта творческая практика оставалась для художницы приоритетной до 1979 г.³⁵⁴

³⁴⁸ Nailbinding (англ.) – Цветкова Н. Н.

³⁴⁹ Wills K. *The Close-Knit Circle: American Knitters Today*. Westport, Conn. : Praeger Publishers, 2007. P. 7.

³⁵⁰ Исаева Т. И. Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне текстиля : монография. монография. СПб.: СПГУТД, 2012. С. 110.

³⁵¹ Vajanto K. *Nålbinding in Prehistoric Burials – Reinterpreting Finnish 11th–14th-century AD Textile Fragments. / Sounds Like Theory. XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25.–28.4.2012. Monographs of the Archaeological Society of Finland 2 ; editors: J. Ikäheimo, A.-K. Salmi & T. Äikäs. Archaeological Society of Finland 2, 2014. P. 22. : [сайт]. URL: <http://www.sarks.fi>. URL: http://www.sarks.fi/masf/masf_2/SLT_02_Vajanto.pdf (дата обращения: 02.10.2021).*

³⁵² Hald M. *Op. cit.* С.285-298.

³⁵³ Нахлик А. Ткани Новгорода: Опыт технологического анализа // Труды новгородской археологической экспедиции: Т. 4: Жилища древнего Новгорода. Материалы и исследования по археологии СССР № 123. М., 1963 С. 264-265.; Vajanto K. *Op. cit.* P. 22.

³⁵⁴ Parrish S. *Barbara Shawcroft / Fiber: Sculpture 1960–present...* P. 226.

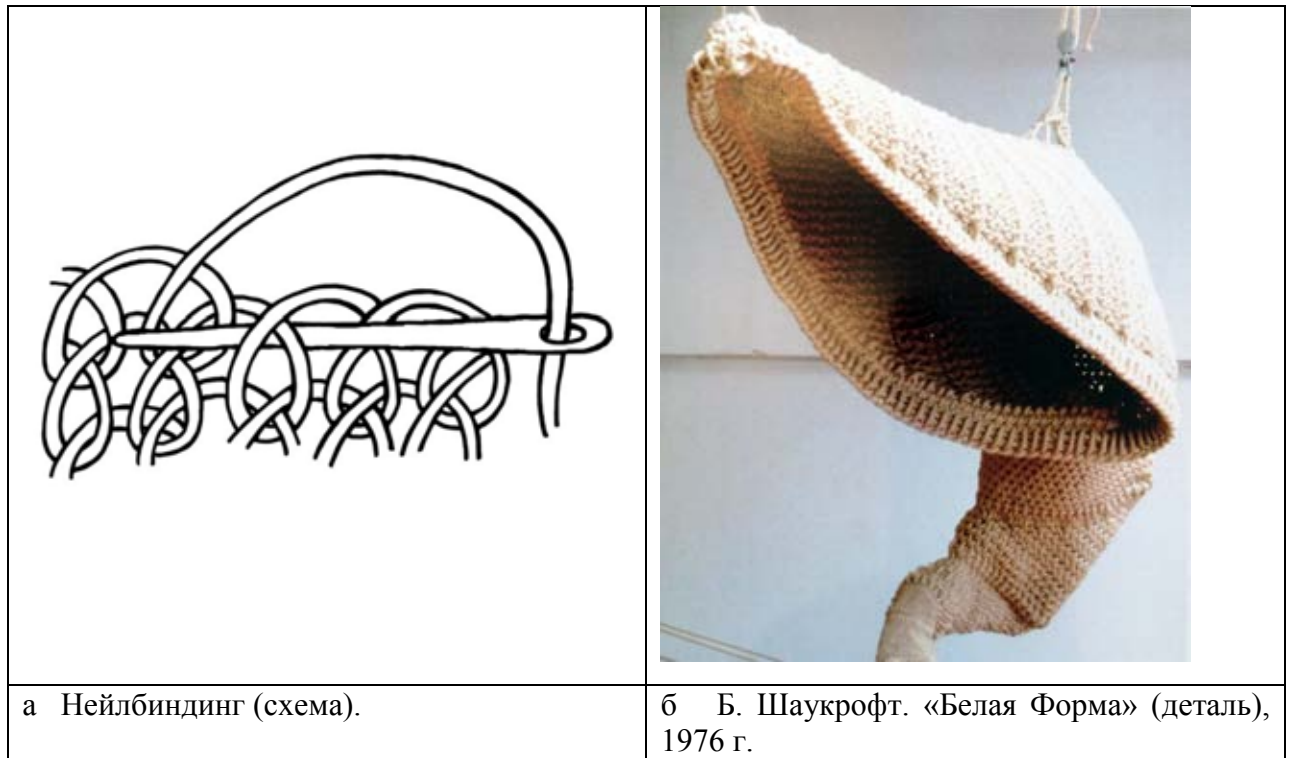


Рис. 4.31 Нейлбиндинг в искусстве «fiber art».

В этот период Б. Шаукрофт были созданы инсталляции «Грацилис» и «Стоящие камни» (1971 г.), представлявшие собой самостоятельные скульптурно-колонны; арт-объект «Белая форма» (1976 г.), висящий в пространстве; инвайронмент «Внутреннее пространство» (1970-1971 гг.) и другие работы, иллюстрирующие применение древнейшей технологии вязания иглой в текстильном искусстве (Рис. 4.31).

Помимо нейлбиндинга художниками «fiber art» применялись техники вязания крючком (крочет) и на спицах. В технике вязания крючком было создано и продолжает создаваться большое количество арт-объектов и инсталляций. В 1972 г. в рамках проекта «Женский дом», осуществленного в Калифорнии, художница Фейт Уайлдинг, связала крючком инсталляцию «Вязаное



Рис. 4.32

Э. Нето. «Островная птица», 2012 г.

пространство» («Утробная комната»), внутри которой можно было находиться.

Среди наиболее интересных современных художников, работающих в технике кроchet, можно отметить Эрнесто Нето (Бразилия), создающего огромные пространственные инсталляции. В 2010 г. в Лондоне в Галерее Хейворд им была представлена работа «На краю света», которую считают первым произведением этого художника, выполненном в технике вязания крючком (до этого он использовал макраме). После создания инсталляции «На краю света» кроchet стал для Э. Нето доминирующим способом художественного выражения³⁵⁵. Можно отметить его работы «Островная птица» (2012 г.) (Рис. 4.32), «Солнце освещает жизнь» (2012 г.) и др.

Что касается вязания на спицах, то здесь в качестве примера хотелось бы представить инсталляцию «Вязальная машина» (Рис. 4.33), автором которой стал Дейв Коул (США). В этой работе при помощи двух экскаваторов имитировался процесс вязания гигантского американского флага (400 x 600 см). Созданная по заказу Музея современного искусства г. Линкольн, эта инсталляция стала частью городской среды³⁵⁶.

Техника вязания на спицах применялась Керстин Линстрем в перформансе «Собственное время», описанном выше (см. 1.3, 4.2).

Исследуя технологические аспекты объемно-пространственного текстиля, следует затронуть также хронологию возникновения и развития технологии структурного ткачества. В период



Рис. 4.33
Д. Коул. «Вязальная машина», 2005 г.

³⁵⁵ Parrish S. Ernesto Neto / Fiber: Sculpture 1960–present...P. 216.

³⁵⁶ Цветкова Н. Н. Художественный текстиль – ремесло или искусство. Развитие «fiber art» во второй половине XX в. // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. 2018. №1. С. 52.

«пластического взрыва» второй половины XX в. художники отступили от классического гладкого шпалерного ткачества и обратились, в первую очередь, к ворсовому. Интерес к этой технике можно считать одной из предпосылок расцвета объемно-пространственного текстиля второй половины XX в. Ворсовые ткани можно считать переходной стадией от плоскости к объему, своеобразным «текстильным барельефом» (см. 2.3).

В статье «История формирования и распространения ворсовых техник (евразийская традиция) Е. Г. Царевой упоминалась интересная техника длинноворсового ткачества – филикли. Древность этой технологии была подтверждена артефактами, найденными в Сирии: алебастровой статуэткой, датируемой III тыс. до н. э., а также настенной росписью, время создания которой ок. 1800 г. до н.э. В первом случае можно видеть детально проработанную длинноворсовую юбку, в которую одет сидящий на плетеном стуле интендант Эбилиил; роспись представляет особенности декорирования длинноворсовых филикли, где цветная пряжа образует клетчатый рисунок этой одежды³⁵⁷.

Техника ворсового ткачества филикли, применявшаяся шумерскими ткачами, проникла и в другие государства Древнего мира, в частности, в Египет. Древнейшие текстильные артефакты, найденные в Египте, выполненные в технике филикли, датированы XIV в. до н.э.³⁵⁸

Ворсовая ткань может создаваться несколькими способами – путем вытяжения ворсовых петель (разрезных или неразрезных) или завязывания ковровых узлов различного типа. Петлевое ворсовое ткачество, по мнению Е. Г. Царевой, возникло на базе полукорзиночного переплетения, где петли образовывали путем вытяжения дополнительного утка, закрепляемого простым полотняным переплетением. Подобные типы ворсовых ковров использовались в Древнем Египте во II тыс. до н. э. Отмечалось также создание петлевых тканей на территории Тибета (первые века нашей эры). Ковер с петлевой структурой был

³⁵⁷ Царева Е. Г. История формирования и распространения ворсовых техник (евразийская традиция) : сб. науч. ст. / Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты Музея антропологии и этнографии РАН в 2014 г. СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2015. С. 69-70.

³⁵⁸ Царева Е. Г. Архаичные формы узелковых ковровых структур в памятниках материальной культуры народов Северного Кавказа. // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2012. № 3. С. 10.

найден во время археологических раскопок Второго Пазырыкского кургана³⁵⁹. Археологом С. И. Руденко упоминались найденные им «мохнатые коврики» с «цельными и разрезанными петлями ворса», фрагменты которых были обнаружены³⁶⁰.

Что касается образования ворсовой ткани с использованием технологии завязывания узлов, следует отметить, что существуют различные виды этих узлов. Практика применения тех или иных узлов характеризует особенности ворсового ткачества разных народов. Существуют, например, испанский, персидский, турецкий узлы, а также коптский махровый узел. Они находят применение и в современном фактурном ткачестве.

Е. Г. Царевой отмечалось, что обе техники ворсового ткачества – петлевая и узловая могли сосуществовать: «в четырех из пяти больших Пазырыкских курганов были найдены 17 ворсовых предметов. 15 из них выполнены в петлевом варианте техники филикли... И два – так называемый башадарский фрагмент и пазырыкский ковер – в технике узловязания»³⁶¹.



Рис. 4.34

М. Хойнацка-Гонтарска. «Звук», 1970 г.

Петлевая техника создания ворса воплотилась в работе Марии Хойнацка-Гонтарска (Польша) «Звук», которая была представлена в Лозанне в рамках Пятой Биеннале 1971 г. (Рис. 4.34). Произведение представляло собой «текстильный барельеф» и экспонировалось висящим на стене. Элементы гладкого ткачества сочетались здесь с элементами фактурного, в частности были использованы вытяжные ворсовые петли в верхней и левой частях работы. В

³⁵⁹ Царева Е. Г. Текстильный bestiарий IV: читая тканые летописи... С. 16-18.

³⁶⁰ Руденко С. И. Второй Пазырыкский курган. Результаты работ экспедиции Института истории материальной культуры Академии наук СССР в 1947 г. Предварительное сообщение. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа. 1948. С. 32-34.

³⁶¹ Царева Е. Г. Архаичные формы узелковых ковровых структур... С. 11.

произведении отсутствовал цвет – все было соткано из одинаковых нитей бежевого цвета, что подчеркивало «скульптурность» панно. Идея произведения была выражена через фактурное наполнение левой части работы с последующим переходом в гладкое ткачество в правой, как если бы звук сначала был слышен хорошо, а потом постепенно затихал.

Что касается ворса, который завязывался на нитях основы (узловая техника), то здесь ярким примером является работа В. Садлей «Белая ночь» – текстильный барельеф, в котором на красном фон, выполненном в технике гладкого ткачества, были закреплены длинные черные и белые волокна, образующие ворс (Рис. 2.20). Сочетание элементов обеих ворсовых техник встречаются в знаменитых абаканах М. Абаканович.

Среди других техник фактурного ткачества следует отметить применение саржевого переплетения, настилов, незатканной основы и т.д. Так, в работе Ягоды Буич «Раненый голубь» (Рис. 3.4) можно видеть крупную изломанную диагональ, имитирующую саржу, что достигнуто за счет применения длинных настилов нитей утка. В правой части этой же работы можно видеть просветы, полученные за счет незатканых нитей основы. В арт-объекте «Падший Ангел» Я. Буич использовала настилы нитей утка, просветы в ткачестве, а также прием, называемый «косичка» или сумах в нижней части этого работы.

В инсталляции «Пространственный элемент», созданной в 1979 г., художницей Эльзи Жиак (Швейцария) был использован прием незатканной основы. Инсталляция состояла из квадратных металлических рам с натянутыми на них цветными нитями. На нескольких квадратах были вытканы геометрические фигуры: квадрат, круг, два полукруга. Рамы могли по-разному располагаться в



Рис. 4.35
Н. Цветкова. «Инверсия»,
2011 г.

пространстве выставочного зала. Получался разный вид с разных точек зрения за счет возникновения эффекта наложения рам друг на друга.

В настоящее время художники, работающие в области «fiber art», также применяют различные техники фактурного ткачества при создании «текстильных барельефов». Так, литовский художник Феликсас Якубаускас активно использует в своих работах саржевые переплетения, например, в триптихе «Между небом и землей» за счет применения диагональных настилов, сочетавшихся с классическим приемом шпалерного ткачества, – стрелками – создавался «космический» эффект свечения. В работе «Фого» Люцианны Селл (Аргентина), представленной в рамках Биеннале «Экогород и текстиль как объединяющая материя», использовались обе техники ворсового ткачества – петлевая и узловая. Фактура поверхности работы еще больше обогащалась за счет применения разных материалов: элементы петлевого ворса были сделаны из кусочков кожи, а для узлового применялись шерсть и синтетические фактурные нити.

Интересно отметить использование полого ткачества в текстильных арт-объектах. Эта, достаточно сложная технология не относится к фактурному ткачеству, однако, при ее применении получают объемные произведения в форме трубы. В технике полого ткачества был создан арт-объект Йоичи Онаджи «Красная перчатка» (1976 г.), принимавший участие в Восьмой Лозаннской Биеннале (Рис. 3.6).

Техника полого ткачества использовалась автором при создании пространственной инсталляции «Зимний лес», где «деревья» представляли собой вытканые на ручном ткацком станке полые трубы, а также в арт-объектах «Платье-трансформер» (Рис. 4.25) и «Инверсия» (Рис. 4.35). В арт-объекте «Инверсия» использовались черные и белые фактурные нити основы и утка, что позволило добиться графического эффекта двух соединяющихся контрастных половин.

Рассмотрев техники фактурного ткачества, а также технологии, исторически предшествовавшие ткачеству, отметим, что художниками второй половины XX в., а также современными авторами могут использоваться такие способы создания

объемно-пространственных текстильных форм как вышивка, шитье, коллаж, бисероплетение, печать, а также применяться нетканые материалы – войлок, бумага и др.

Примерами использования вышивки при создании объемно-пространственных объектов могут стать работы, которые создает современная художница Северийя Инчираускайте-Криаунявичиене (Литва). В качестве основы для вышивки она использует различные, главным образом, металлические предметы – это могут быть солдатские каски, как в инсталляции «Убийство ради мира», алюминиевые миски в работе «Национальная валюта», сковородка, утюг, лопата, старая ржавая бочка или капот автомобиля. Так, в инсталляции «Национальная валюта» художница на дне алюминиевых мисок вышила изображения огурцов, грибов и яблок. «В Литве мы говорим, что наша настоящая валюта, наше богатство растет в наших садах и основано на подарках природы», – написала художница о своей работе³⁶².

Вышивка применялась в авторских арт-объектах «Лунные цветы» и «Первозданный». В обоих случаях конструкции объектов были созданы из металла и строительной сетки. Вышивка осуществлялась по этой сетке; в работе «Лунные цветы» были использованы синтетические нити и нарезанный полиэтилен, а в арт-объекте «Первозданный» применялась шерсть с акрилом. В обеих авторских работах применялась техника вышивки гладью.

Что касается использования шитья при создании объемных текстильных объектов, можно отметить инсталляцию «Лаллабай» Риты Легсилина-Брока (Латвия), состоявшую из сшитых мягких игрушек – кукол и медведей. Частью масштабной пространственной композиции «Соленая рыба и мой чемодан» Юн-Фенг Ву (Тайвань), посвященной его семье, также стали сшитые объекты – рыбы и человеческие фигуры, развешанные в пространстве.

Техника коллажа применялась в работе Чунг Кионг-Йеон (Корея) «Без названия 06-15А», созданной из строительных перчаток. Примером использования бисероплетения в «fiber art» может служить инсталляция

³⁶² Garden of Eden : exhibition catalog... P. 37.

«Хранители моего Эго» Уте Венрич (Германия), состоявшая из серии объектов, напоминавших фантастические инопланетные растения.

Что касается использования технологии печати в объемно-пространственных композициях, здесь можно отметить инсталляцию «Никто и постоянная инвалидность» Ханнель Оллака (Финляндия), где представленные в пространстве длинные белые рубашки были декорированы обнаженными женскими фигурами (Рис. 5.20, в).

Рассмотрим применение нетканых материалов в искусстве «fiber art». Важным моментом в развитии искусства волокна второй половины XX в. стало восприятие текстильной драпировки как самостоятельной скульптурной формы. Здесь следует отметить работы американского художника Роберта Морриса, делавшего многослойные войлочные объекты. При создании своих скульптурных форм Р. Моррис работал с пластами промышленного войлока, раскладывая их на полу и вырезая по выкройкам. Будучи скульптором, Р. Моррис использовал одноцветный текстильный материал как основу для своих объемно-пространственных конструкций, частично закрепленных на стене, но имевших развитие в пространстве. Подобный цветовой минимализм способствовал максимальной выразительности именно формы его произведений.

Помимо работы с промышленным войлоком художники «fiber art» использовали ручные технологии войлоковаления. Можно отметить серию арт-объектов «Сокровища моря» Атсуко Сасаки (Япония), представленную в рамках Биеннале «Экогород и текстиль как объединяющая материя» в Мадриде в 2019 г. Центром композиции был висящий черно-белый объект треугольной формы, который ассоциировался с пенящейся волной и состоял из фигурно вырезанных и соединенных между собой пластов войлока черного и белого цветов. Рядом располагались три текстильные скульптуры, напоминавшие морских животных (Рис. 4.36).



4.36 Использование промышленного войлока в произведениях «fiber art».

Бумага – еще один нетканый материал, активно применяемый в объектах «fiber art» со второй половины XX в. до настоящего времени. Так, экспонатом Двенадцатой Лозаннской Биеннале 1985 г. была бумажная инсталляция «Колонны» Суеллен Глашауссер (США) (Рис. 3.9). Из бумаги был создан арт-объект «Тяжелая жизнь» Герды Ритцман (Швейцария), представлявший собой продырявленную маску человеческого лица, выставленный на Десятой юбилейной Биеннале «Из Лозанны в Пекин» в 2018 г. (Рис. 5.20, а).

Среди «нетекстильных» технологий, применяемых в искусстве «fiber art», следует отметить работу с деревом, пластиком и металлом. Примером использования дерева может служить творчество Байбы Осите (Латвия). Ее «текстильные барельефы» «На берегу», «Балтийское море» были созданы из деревянных фрагментов (плавника), найденных на побережье и нашитых на льняную основу. Пример использования пластика – сплетенный из кабельных стяжек носимый арт-объект «Рождены, чтобы умереть» Го Сяотун (Китай) (Рис. 4.9, а). Работа Джин Соок Со (Корея) «Стальная сетка без названия II», представленная в 1989 г. на Четырнадцатой Лозаннской Биеннале, была полностью создана из металла (Рис. 3.11).

Рассмотрев классификацию объемно-пространственных форм «fiber art» в контексте технологии их изготовления можно сделать следующие выводы:

- во второй половине XX в. в период пластического взрыва художники обратились к изучению текстильных технологий, предшествовавших ткачеству: узловязанию, витью, плетению и др.;

- в области ткачества художниками проводились различные эксперименты: использовались фактурные техники – саржа, ворс, полое ткачество и др.;

- помимо технологий вязания, плетения и ткачества для создания объемно-пространственных текстильных форм применялись и продолжают применяться технологии вышивки, шитья, бисероплетения и др., используются нетканые (войлок, бумага) и нетекстильные (дерево, металл, пластик) материалы.

Выводы по главе 4:

Рассмотрев различные способы классификации объемно-пространственных произведений «fiber art», отметим следующее:

- появление новых объемно-пространственных текстильных форм во второй половине XX в. способствовало развитию интереса к искусству «fiber art»;

- изучением и классификацией объемно-пространственного текстиля занимались искусствоведы второй половины XX в. (А. Кензи, Дж. Л. Ларсен, М. Константин, В. И. Савицкая), а также современные исследователи (В. Д. Уваров);

- объекты «fiber art» – как «большой текстиль», так и текстильная миниатюра, могут относиться к различным направлениям современного искусства (ассамбляж, гиперреализм, поп-арт, концептуальное искусство и др.);

- художниками, работавшими в области «fiber art» во второй половине XX в., а также современными авторами при создании объемно-пространственных произведений применялись разнообразные технологии: предшествовавшие ткачеству (узловязание, витье, плетение), различные способы ткачества, вышивки, шитья, работают с неткаными (войлок, бумага) и «нетекстильными» материалами (металл, дерево, пластик).

5 ОСНОВНЫЕ ТЕМЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ «FIBER ART» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Я считаю волокно базовым элементом, создающим органический мир на нашей планете, величайшей загадкой окружающей среды...Мы сами – волоконная структура.

М. Абаканович³⁶³.

Радикальный сдвиг искусства текстиля от плоского гобелена в сторону объемной скульптуры происходил на фоне социокультурных потрясений, происходивших в Европе и США на протяжении 1960-х гг. – развивавшегося феминистического движения, растущего экологического сознания, антивоенных выступлений.

Исследуя искусство волокна второй половины XX – начала XXI вв., можно выделить некоторые основные темы художественных произведений: экологическую, социально-политическую и религиозно-философскую. В искусстве «fiber art» XXI в. эти проблемы остаются актуальными.

В контексте данного исследования рассмотрим эти темы на примере объемно-пространственных произведений – «текстильных барельефов», арт-объектов и инсталляций.

5.1 Тема экологии в творчестве художников «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.

В искусстве текстиля традиция изображения различных природных объектов, имеет глубокие исторические корни. Классические шпалеры, на которых были изображены пейзажные элементы, получили французское название «вердюра», которое переводится как «зелень, трава, листва». Во второй половине XX – начале

³⁶³ Magdalena Abakanowicz. Museum of Contemporary Art, Chicago... P. 94.

XXI вв., экологическая тема нашла свое воплощение в произведениях объемно-пространственного текстиля.

Одной из важнейших особенностей периода «пластического взрыва» второй половины XX в. являлся интерес к текстильным структурам, что привело к появлению новых форм – текстильных скульптур и сред, многие из которых были связаны с темой природы. Известный исследователь «новой таписсерии» второй половины XX в. В. И. Савицкая отмечала: «В 1970-е годы поиски новой системы формообразования в разных видах декоративного искусства связаны со стремлением обратиться к природе как источнику бесконечно разнообразных органических форм. По-видимому, сказалось и обретение миром в это время “экологического сознания”, и большой опыт архитекторов разных стран, внимательно изучавших бионику»³⁶⁴. «Экологическое сознание – это форма общественного сознания, представляющая собой совокупность идей и теорий, отражающих способы гармоничных отношений между человеком и природой»³⁶⁵.

На наш взгляд, именно поиск гармоничного сосуществования с природой отличает «экологические» работы художников «fiber art» второй половины XX в. В качестве примера можно привести инсталляцию Дебби Мосс (Даниеллы Вульф) «Лес», созданную в 1972-1973 гг. и показанную в рамках Седьмой Лозаннской Биеннале 1975 г. (Рис. 5.1) Работа представляла собой текстильную среду, выполненную в технике вязания крючком (крочет), состоявшую из объектов, напоминавших кроны, стволы и обнаженные корни деревьев. Внутри этого текстильного инвайронмента могли находиться люди. Выполненная из сизаля, джута и абаки, композиция имела общий вес около 270 кг. Это монументальное произведение текстильного искусства, вдохновленное образом первозданного леса, располагалось не только в пространстве выставочного зала (на полу и потолке), но и в коридоре, выходя в небольшой сад³⁶⁶.

³⁶⁴ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 38.

³⁶⁵ Тобоев А. И. Понятие экологического сознания. // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. 2015. №3 (7) С. 24.

³⁶⁶ Cotton G. E., Junet M. Op. cit. P. 67.

Говоря о гармоничном взаимоотношении человека и природы, следует отметить работы Барбары Шаукрофт, чьи объемно-пространственные композиции «Стоящие камни» и «Грацилис» (1971 г.) экспонировались в природной среде. Эти объекты напоминали некие окаменевшие биологические формы. Инсталляция «Движущиеся формы на воде» Ягоды Буич, представленная в 1973 г. в рамках Шестой Лозаннской Биеннале, располагалась не в выставочном зале, а в саду над водой пруда. Это еще один пример гармоничного взаимодействия природы и искусства «fiber art» второй половины XX в.



*Рис. 5.1
Д. Мосс. Инсталляция «Лес»,
1972-1973 гг.*

Тема экологии всегда была близка японским художникам, работавшим в области «fiber art». В. И. Савицкая отмечала, что среди мастеров японской таписсерии большинство «интересуют, прежде всего, формы органической природы»³⁶⁷. Ярким примером, иллюстрирующим это высказывание, может служить творчество участницы Лозаннских Биеннале Наоми Кобаяши. «Цель моих недавних работ состоит в том, чтобы передать единство бесконечного провидения природы; цикличность жизни; бесконечную цикличность вселенной»³⁶⁸, – эти слова художницы нашли воплощение в ее инсталляции «Космическое кольцо-П91» (1991 г.), а также знаменитом «Белом круге» (2000 г.) (Рис. 5.2).

«Космическое кольцо-П91» является частью серии монументальных работ Н. Кобаяши, названной «Космос». Эта минималистичная композиция состояла из двух соединенных колец – розового и красного, расположенных соответственно в

³⁶⁷ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 52.

³⁶⁸ Textural Space : exhibition catalog. The Surrey Institute of Art and Design University College, 2001. P. 78.

вертикальной и горизонтальной плоскостях. Розовое кольцо имело по бокам утолщения, красное – соответствующие изгибы. Розовый цвет, по словам самой художницы, – это белый, в котором отразился красный³⁶⁹.

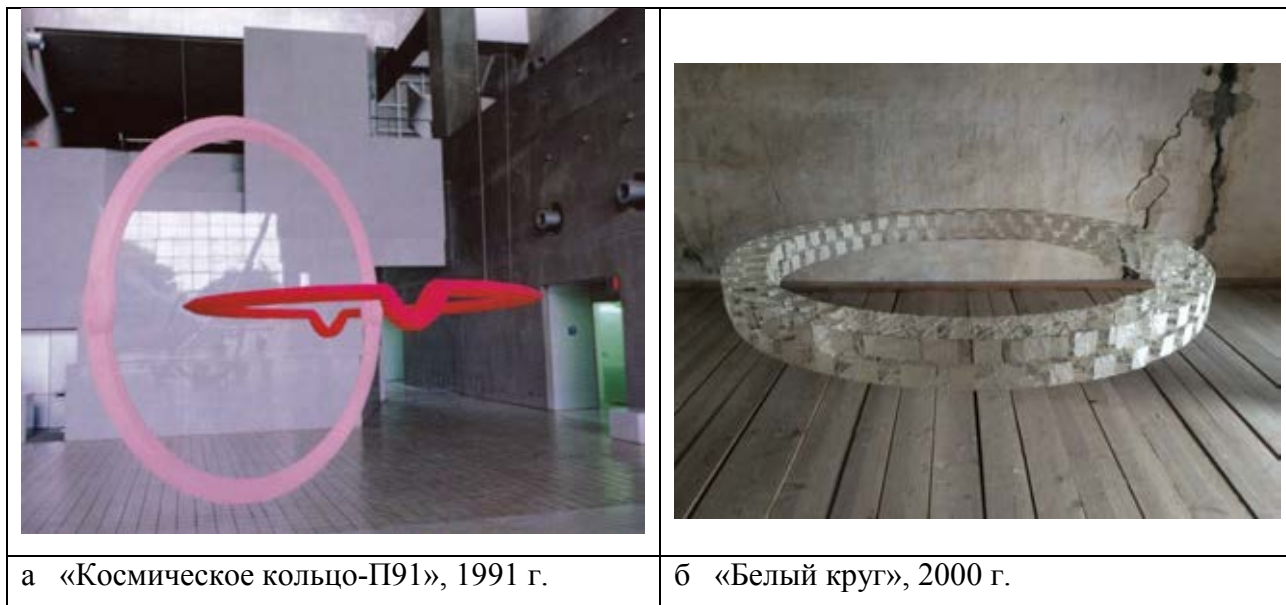
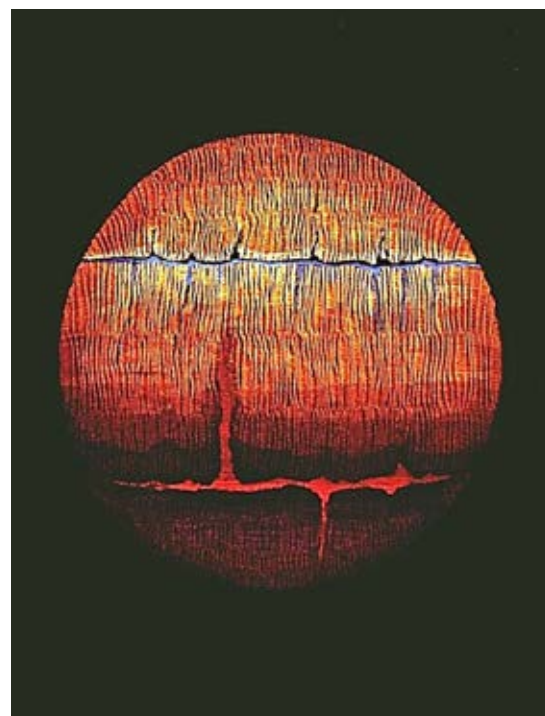


Рис. 5.2 Инсталляции Н. Кобаяши.

Сильное эмоциональное впечатление производит инсталляция Н. Кобаяши «Белый круг». Это произведение, созданное из бумаги и бумажных нитей, полностью решено в белом цвете, что дарит ощущение хрупкости и чистоты. «Круг вызывает чувство тишины. Древняя форма круга создает ощущение баланса в пространстве. Невидимые нити, поддерживающие круг символизируют связь между космосом и нашей повседневной жизнью»³⁷⁰ – говорила Н. Кобаяши.

Много интересных работ, посвященных природе, было представлено японскими



*Рис. 5.3
Х. Исобе «Кардиограмма Земли»,
2001 г.*

³⁶⁹ Parrish S. Naomi Kobayashi / Fiber: Sculpture 1960–present... P. 208

³⁷⁰ Garden of Eden : exhibition catalog... P. 158.

художниками в рамках большого проекта «Текстурное пространство», который состоялся в Англии в 2001 г. Выставки одновременно проходили на 6 площадках на юго-востоке Англии, затем работы были собраны вместе и показаны в Центре Визуальных Искусств Сайнсбери в г. Норвич и в Художественной Галерее Уайтворт в Манчестере.

Представленная в рамках проекта «Текстурное пространство» работа «Кардиограмма Земли» Харуми Исобе – вытканное в технике ручного ткачества двухслойное панно, изображавшее складчатую поверхность земного шара (Рис. 5.3). Создавая подобную текстуру, художник стремится передать ощущение, что Земля становится все более уязвимой. Складки и движение цвета в работе символизировали трещины в земной коре. Две рваные горизонтальные линии с вертикальными штрихами, пересекавшие Землю, действительно, напоминали ритмы кардиограммы.

Участник проекта «Текстурное пространство» Киоко Кумай работал со стальной проволокой. В его «текстильном барельефе» «Ветер с облака» тонкие нити нержавеющей стали переплетались между собой, образуя ритмы складок, передавая движение воздушных масс (Рис. 5.4). Еще одна работа этого художника «Трава» располагалась на полу и представляла собой ввязанные в полупрозрачную основу пучки проволоки. Несмотря на применение такого, казалось бы, непластичного материала, как стальная проволока, художнику удалось передать движение колышимых ветром травинок.

Пространственная инсталляция Шихоко Фукумото «Морской пейзаж» представляла собой полупрозрачные полотна, вытканые из льна, окрашенного индиго. Использование этого натурального красителя позволило

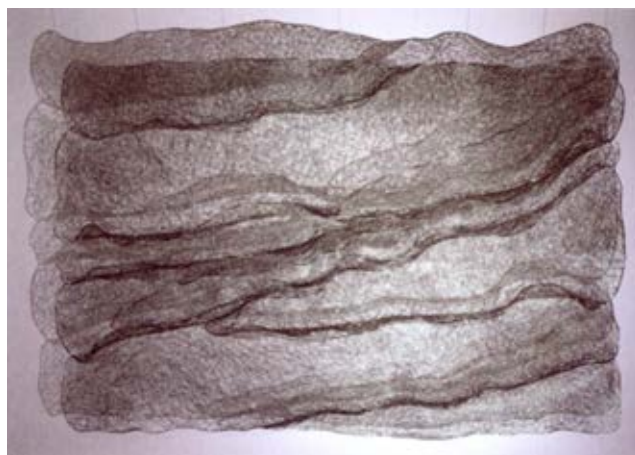


Рис. 5.4
К. Кумай. «Ветер с облака», 2001 г.

художнику добиться тончайших цветовых переходов. Неплотная структура ткачества, благодаря которой нити утка собирались в пучки, образуя иллюзию ряби на воде, и пространственная развеска в форме мягких волн делали эту работу очень выразительной.

Инсталляция «Нарисованный из света» Асако Ишизаки, созданная из серебряных нитей, представляла собой сложную волнообразную структуру, стоящую на полу. Тени от нитей были неотъемлемой частью этого произведения, соединяя рукотворный объект с окружающей средой. Использование теней в качестве художественного приема – это очень интересный творческий ход, который в настоящее время активно применяется художниками «fiber art». Можно отметить инсталляции «Невесомость» Бриджит Амарджер и «Тень воздуха» Марселлы Гуттиэрес (см. 3.3).

Экология, безусловно, является одной из главных тем и для современных художников, работающих в области «fiber art». Идея гармоничного существования текстиля в природной среде развивалась в авторской инсталляции «Зимний лес». Вытканые в технике ручного ткачества деревья и ткани, символизировавшие снег и иней, составляли инсталляцию «Зимний лес». Вписываясь в среду настоящего леса, располагаясь между живыми деревьями, эти



Рис. 5.5
Х. Танака. «Опаленная земля», 1984 г.

рукотворные объекты призваны были стереть границу между живой природой и, так называемой «второй природой», созданной человеком.

Некоторые художники «fiber art» в своих произведениях стремятся продемонстрировать стихийную силу природы. Здесь можно

вспомнить впечатляющий перформанс Хидео Танака «Опаляемая земля» (1984 г.) (Рис. 5.5). Художник разложил обработанные воском текстильные полотна в природной среде, а затем поджег их.

В контексте изучения экологических инсталляций в области «fiber art» обратимся еще раз к творчеству современной американской художницы Дж. Эчельман. Ее инсталляция «Цунами 1.26» (2011 г., Сидней, Австралия), была посвящена чилийскому землетрясению 2010 г. Результатом землетрясения стало перераспределение массы Земли, и, как следствие, сокращение земных суток на 1,26 микросекунды. Работа Дж. Эчельман призвала обратить внимание на взаимосвязь хрупких природных экосистем. При создании формы объекта применялись данные Центра исследований цунами³⁷¹.

Еще одна инсталляция Дж. Эчельман «Как будто это было здесь», представленная в 2015 г. в Бостоне, была посвящена разрушению природных объектов человеком (Рис. 5.6). Гигантская работа, подвешенная на высоте более 100 метров над землей, имела пустоты. «Форма скульптуры перекликается с историей ее расположения», – отмечала Дж. Эчельман, – три пустоты напоминают три горы, которые были разрушены в XVIII-м веке, для того, чтобы освободить пространство для гавани³⁷². Очевидно, что концепции обеих текстильных скульптур Дж. Эчельман имеют четко выраженную экологическую направленность: первая была вдохновлена природным катаклизмом (землетрясением) и его последствиями для человечества, вторая делала акцент на уроне (изменении ландшафта), нанесенном природе человеком.

Среди крупнейших международных выставок «fiber art», главной темой которых стали экологические проблемы, можно отметить Биеннале «Воздух», прошедшее в 2011 г. в Мексике; «Экогород и текстиль как объединяющая материя» – 2019 г., Мадрид, Испания; выставка текстильной миниатюры «Земля» – 2014 г., Комо, Италия и другие.

³⁷¹ Rosenfield K. Janet Echelman Reshaping Urban Airspace World-Wide. [Электронный ресурс] // ArchDaily. URL: <https://www.archdaily.com/219868/janet-echelman-reshaping-urban-airspace-world-wide> (дата обращения: 22.05.2020).

³⁷² Rosenfield K. Janet Echelman Suspends Massive Aerial Sculpture Over Boston's Greenway. [Электронный ресурс] // ArchDaily. URL: https://www.archdaily.com/627124/janet-echelman-suspends-massive-aerial-sculpture-over-boston-s-greenway?ad_medium=widget&ad_name=recommendation (дата обращения: 28.07.2021).



Рис. 5.6 Дж. Эчельман. Инсталляция «Как будто это было здесь», 2015 г.

Биеннале «Воздух» и «Экогород и текстиль как объединяющая материя» были организованы WTA. Проект «Воздух», состоявшийся в 2011 г., включал несколько выставок, представленных в разных городах Мексики – Мехико-сити, Оахаке, Халапе. В Мехико-сити в Музее Диего Ривера и расположенной рядом галерее «Пинакотека» был организован Салон Больших форм, где художники представили объемные пространственные инсталляции.

Название «Воздух» вдохновило художников из разных стран обратиться к теме дыхания, легких человека, проблеме загрязнения окружающей среды. Смысловой доминантой выставки стал пространственный арт-объект «Древо жизни», который создала Ева Собан (Бразилия). Эта работа напоминала грудную клетку человека, она располагалась между первым и вторым этажами галереи и имела высоту более 300 см.

Художница Елена Кайя (Уругвай) представила на выставке увеличенный рентгеновский снимок собственных легких. Ее композиция «Без дыхания» представляла собой размещенные в пространстве полотна, выполненные в технике цифровой печати. Инсталляция «Легкое города», которую создала Эстер Борнемиза (Венгрия), демонстрировала улицы современного мегаполиса, изображенные на размещенных в пространстве полотнах. Эти улицы, пересекаясь между собой, напоминали клетки гигантского легкого. Продолжением темы

дыхания в современных городах стали работы «Концентрация», Лилия Ролдан (Аргентина) и «Красный углерод» Лириан Мадфес (Уругвай) (Рис. 5.7).

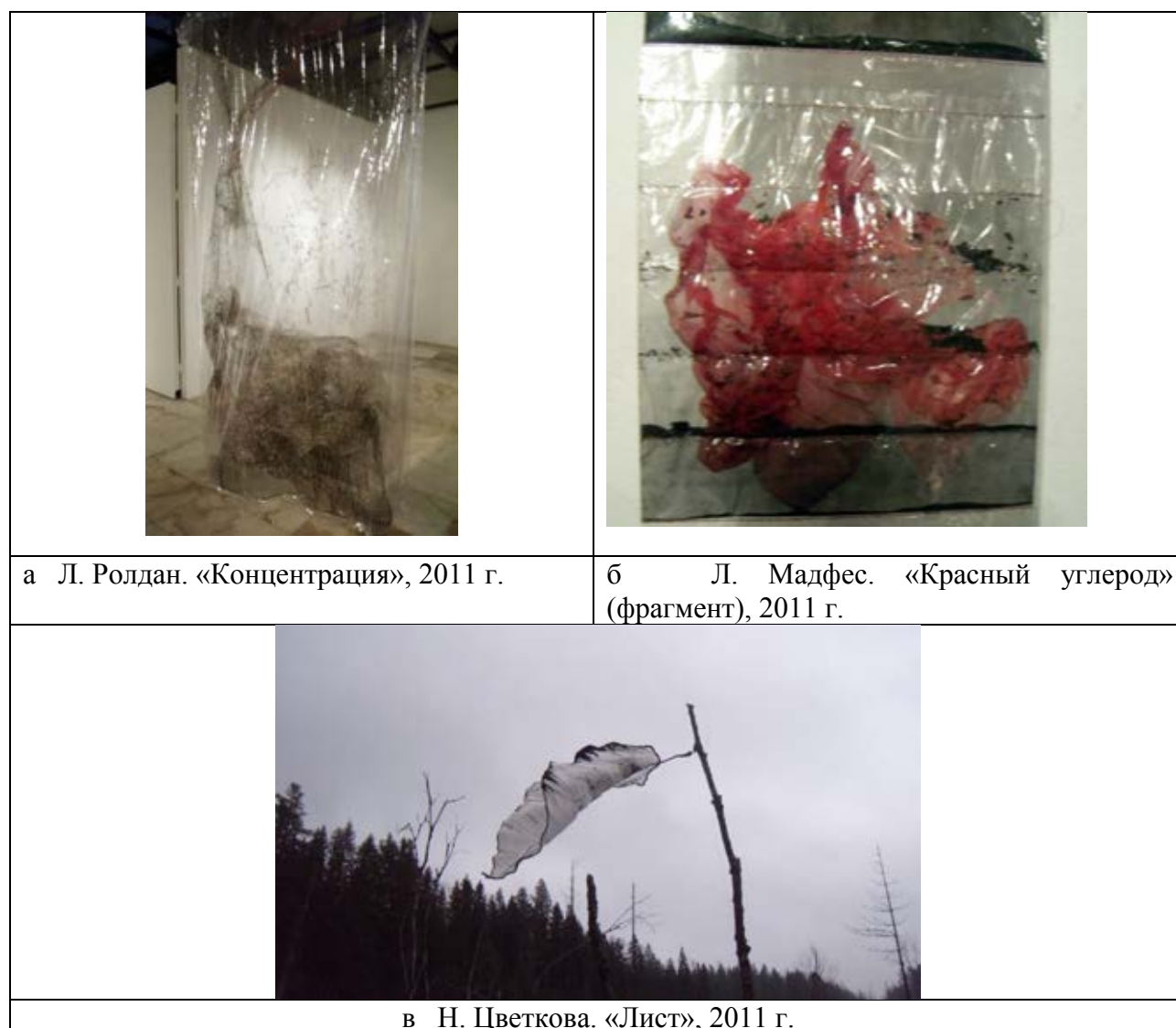


Рис. 5.7 Использование полиэтилена в современном «fiber art», Биеннале WTA «Воздух».

Работа «Концентрация» представляла собой запаянный полиэтиленовый пакет, в котором находились разнообразные отходы – фрагменты проволочной сетки и различных волокон. В композиции «Красный углерод» также применялись полиэтиленовые пакеты, внутри которых находились волокна красного цвета, напоминавшие кровь.

Использование полиэтилена – одного из самых неэкологичных материалов в работах, посвященных идее заботы об окружающей среде – кажется символическим. Полиэтилен способен не разлагаться на протяжении десятков лет,

загрязняя природу и способствуя возникновению парникового эффекта. Именно это свойство полиэтилена вдохновило автора на создание работы «Лист», которая также принимала участие в Биеннале «Воздух». Арт-объект «Лист» был выполнен в технике ручного ткачества из разрезанных полиэтиленовых пакетов. Это произведение можно считать символом экологической катастрофы. Живые листья деревьев вырабатывают кислород, искусственный полиэтиленовый лист, напротив, не дает Земле дышать.

Как отмечалось выше, Биеннале включала целую серию выставок, объединенных общей темой «Воздух». В Мехико-сити была сделана экспозиция местных художников-текстильщиков, имевшая символичное название – «Воздух Мехико не очень чист». Среди многочисленных интересных работ хотелось бы отметить инсталляцию Георгины Туссайнт (Мексика), созданную из окурков. Восприятие курения, как одного из видов загрязнения воздуха, характерно для современного общества и находит отклик у художников «fiber art».

В рамках Биеннале «Воздух» в г. Оахака прошла выставка «Текстиль из вторичных материалов». Интересно, что работы были размещены в здании бывшей текстильной фабрики. Этот факт сам по себе является примером вторичного использования. Концепция применения вторичных материалов «recycle» в произведениях современного искусства волокна очень популярна. Это может быть пластик, предметы одежды, устаревшие гаджеты и т.д. Многие работы, представленные на выставке в Оахаке, отличались своеобразным юмором, например, объект в виде кактуса с размещенными на нем старыми предметами одежды; пустые пластиковые бутылки, собранные в скульптурную форму; использованные кофейные фильтры, напоминавшие горные лишайники и т.д.

Среди инсталляций, представленных в Оахаке, обращала на себя внимание пространственная композиция «Интервенционная сеть вторжения» Эйрин Энтон (Германия) (Рис. 5.8). Художница использовала капроновые колготки, растянутые в пространстве, внутрь которых помещались воздушные шары, и возникала иллюзия молекулярной структуры. В настоящее время Э. Энтон создана серия подобных инсталляций, которые могут располагаться в природе или в интерьерах общественных пространств. Работы художницы наводят на мысль о захвате окружающего пространства некими странными существами, возможно, внеземного происхождения. По словам Э. Энтон, «своим творчеством она пытается показать людям, как современное индустриальное общество бездушно вторгается в природу», уродует ее и в конечном итоге вытесняет³⁷³.



Инсталляции Э. Энтон перекликаются с работой японского художника Мицуо Тойязаки «Общественные растения» (1988 г.). Расположенные в пространстве грибообразные объекты, созданные из нейлона ядовито-зеленого цвета, ставшие частью композиции «Общественные растения», демонстрировали противоречия, существующие между природой и цивилизацией³⁷⁴.

Рис. 5.8

Э. Энтон. «Интервенционная сеть вторжения», 2011 г.

Возвращаясь к концепции вторичного использования материалов, следует отметить, что в настоящее время она очень популярна в искусстве «fiber art». В

³⁷³Ландшафтная инсталляция из капроновых колготок от художницы Irene Anton. [Электронный ресурс] // Ландшафтная мастерская : [сайт]. URL: <http://landschaft-klass.blogspot.com/2012/03/irene-anton.html> (дата обращения: 19.12.2015).

³⁷⁴ Colchester C. The New Textiles. Trends and Traditions. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1991. P. 142.

2012 г. в Португалии прошла выставка современного текстильного искусства «Contextile», где были представлены работы, относящиеся к категории «гесусле» – арт-объект «Бесконечная петля», Анны Марии Антунес (Португалия) и инсталляция «Белый изгиб», Саберих Малик (США). В арт-объекте «Бесконечная петля» были использованы разноцветные текстильные лоскуты и винные пробки, работа «Белый изгиб» была составлена из декорированных белой материей пустых бутылок.

Выше отмечалось, что в современном искусстве «fiber art» существует такое понятие как «костюмный инвайронмент», «костюмная среда» (см. 4.1). В авторской статье «Костюм как среда. Современные тенденции и типология» были описаны объекты носимого искусства, созданные из вторично-переработанных материалов – бумажных сумок (Миа Челли «Сумочки для богатых»), фрагментов старых фотографий (Джулиана Балби «Ароматное платье, размер М»), и даже использованных чайных пакетиков (Анжела Брайт «Позвольте попить чайку»)³⁷⁵.

В настоящее время происходит быстрое развитие новых технологий, поэтому не удивительно, что многие материалы, казавшиеся инновационными несколько лет назад, стремительно устаревают. Современные художники, работающие в области «fiber art», активно применяют в своем творчестве подобные вышедшие из употребления материалы, например, фото- и киноплёнку, магнитофонную ленту и т.д.

Серия текстильных панно, сотканных из старой киноплёнки, была представлена на персональной выставке латышского художника Эгилса Розенбергса, которая проходила в рамках Шестой Международной Триеннале искусства текстиля и волокна в Риге. Сербский художник Златко Цветкович работает с магнитофонной лентой, создавая пространственные инсталляции в технике вязания крючком. На Пятой Международной Триеннале Гобелена, состоявшейся в Сербии в 2014 г. была представлена его пространственная композиция «Три», которая состояла из гигантских арт-объектов, напоминавших головастиков.

³⁷⁵ Цветкова Н. Н. Костюм как среда... С. 308.

В 2019 г. в Мадриде состоялась Биеннале «Экогород и текстиль как объединяющая материя». В соответствии с заявленной темой проекта многие художники посвятили свои работы проблеме охраны природы. Организаторами Биеннале было принято решение представить часть работ в пространстве городской среды – Королевском Ботаническом саду Альфонса XIII.

Экологической теме были посвящены многие арт-объекты и инсталляции, в том числе, инсталляция «Матрица воды», которую создала Люсия Лорен (Испания). Композиция представляла собой серию арт-объектов, напоминавших гигантские грибы или воронки. Интересно, что для создания этой работы художница применила технику корзиноплетения (Рис. 5.9).



Рис. 5.9 Л. Лорен. Инсталляция «Матрица воды», 2019 г.

Авторская инсталляция «Эффект бабочки», также представленная в Королевском Ботаническом саду Альфонса XIII, была выполнена в той же технике, что и «Лист» – ткачество из полиэтиленовых пакетов. Эта работа стала продолжением идеи вторичного использования материалов и создания экологических объектов из неэкологических материалов в авторском творчестве.

В композиции «Розы Гваделупы», которую создала Сеси Аранго (Колумбия), были использованы алюминиевые банки от популярных напитков. Разрезав их на полоски, художница сплела арт-объекты, напоминавшие розы (Рис. 4.19). Эта инсталляция – еще один пример концепции «recycle» в современном искусстве волокна.

Большое количество арт-объектов, посвященных экологическим проблемам, было представлено на выставке текстильной миниатюры в мадридском Музее Костюма. Можно отметить «Электрический пейзаж» Франчески ди Джироламо (Чили), представлявший собой сплетенные из медной проволоки «щупальца»; «Оккупацию» Габриэль Вермейер (Германия) (Рис. 5.10), где некая «живая субстанция» прорастала сквозь бетонную плиту, разрушая ее; «Био будущее» Фоебе



Рис. 5.10

Г. Вермейер. «Оккупация», 2019 г.

Ванг (Гонг-Конг) – арт-объект, созданный из органического текстиля, выращенного при помощи бактерий. Символом хрупкости экосистемы стал арт-объект Макико Вакисака (Япония) «Плывущий оазис» (Рис. 4.17). Созданный из высушенных соцветий белого цвета, он поражал своей эфемерностью и наводил на мысли о хрупкости природы. Как отмечалось выше, арт-объект «Плывущий оазис» стилистически перекликается с инсталляциями Кристиан Лер (Германия), созданными из соцветий одуванчиков (см. 4.2). Располагая свои композиции на полу, стенах или потолке современных выставочных залов, художница предполагала их изменчивость на протяжении работы выставки – одуванчики раскрывались, образуя пушистое облако, затем, облетали.

Экология часто становится темой ежегодных выставок текстильной миниатюры «Miniartextil», проходящих в г. Комо в Италии. Как отмечалось выше, размер произведений, относящихся к мини текстилю, не должен превышать 20 см

по каждой стороне. Для контраста с миниатюрными арт-объектами организаторы «Miniartextil» включают в выставку пространственные инсталляции большого размера, созданные приглашенными художниками.

Темой выставки 2013 г. была победа жизни над смертью. Для многих художников это стало поводом вновь обратиться к теме природы. Можно отметить проволочный арт-объект «Цветение» Томоко Аракава (Япония), войлочный цветок «Сила природы», который создала Маркетта Тимонен (Финляндия), плетеную текстильную скульптуру «Корневище» Магали Маскарелло (Франция). Авторская работа «Сила жизни» представляла собой мини-инсталляцию, где была изображена трава, проросшая сквозь асфальт. В этом арт-объекте использовался полиэтилен как символ всего искусственного, из которого был выткан асфальт, и бумажные нити, символизировавшие травинки (Рис. 6.11).

Среди масштабных пространственных инсталляций, представленных в 2013 г. в Комо можно отметить гигантскую композицию «Клетка», автором которой стал Мануэль Аметой (Аргентина). Вырезанные из нетканого материала биоморфные формы, из которых состояла инсталляция, напоминали листья доисторических деревьев, кораллы или сталактиты.

Выставка «Miniartextil» 2014 г. называлась «Земля», она стала продолжением освещения темы природы в современном искусстве волокна. Крупномасштабную инсталляцию «Удивительный лес на вилле Олмо» представил художник Манабу Хангай (Япония). В пространстве выставочного зала были подвешены стволы настоящих деревьев, к которым прикреплялись созданные из переработанной бумаги крупные разноцветные листья. Целью работы, по словам автора, было показать взаимодействие человека с природой³⁷⁶.

³⁷⁶ Gea. Miniartextile Como XXIV Mostra International di Arte Contemporanea : exhibition catalog. Como, 2014. P. 102.

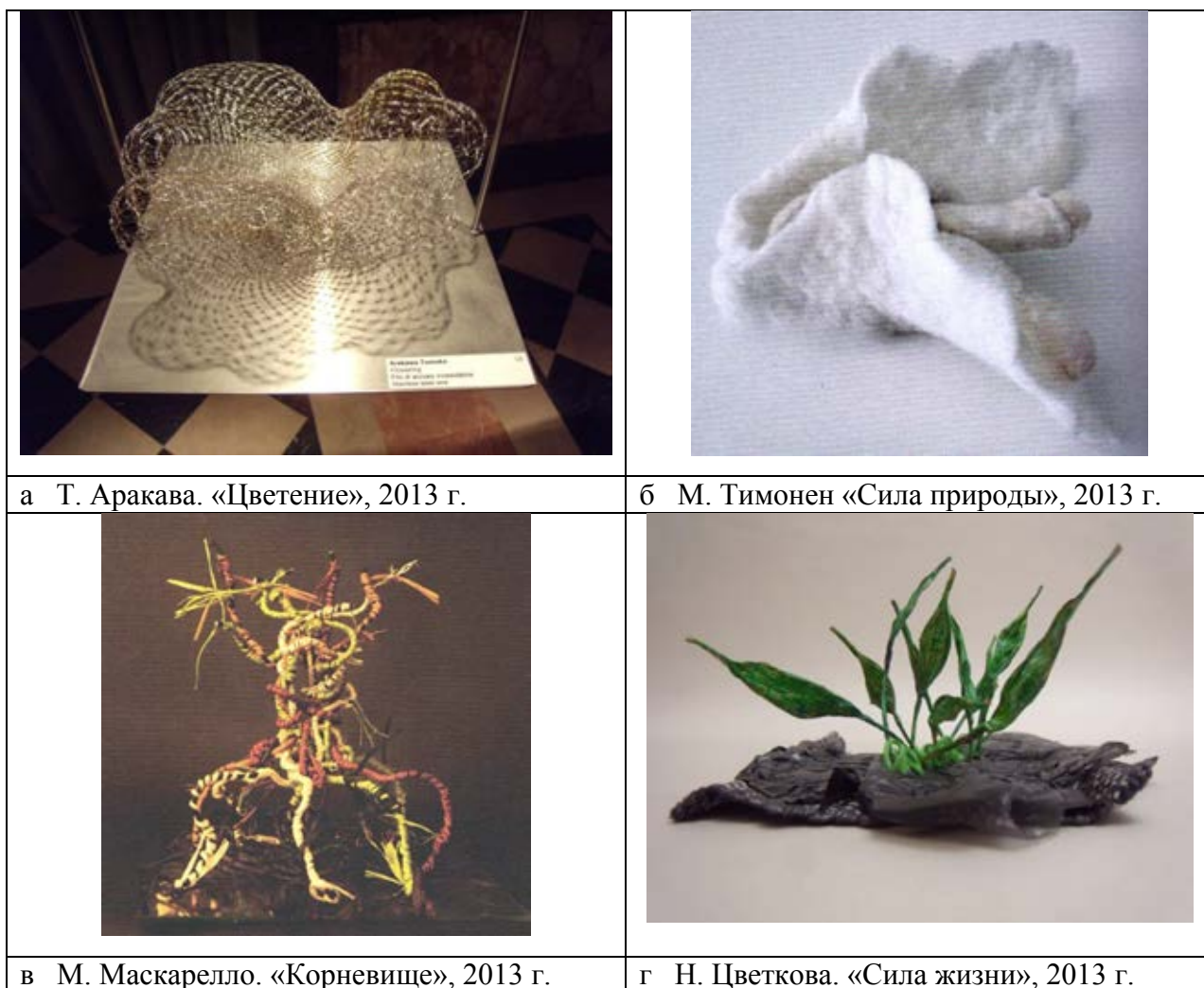


Рис. 5.11 Работы экологической направленности, представленные на выставке «Miniartextil» 2013 г.

Тяжелое впечатление производила инсталляция «Каучуковое дерево» Бенни Поска (Германия) – созданный из дерева и фрагментов автомобильных шин объект, при изготовлении которого использовался огонь. Работа символизировала последствия деятельности человека для биосферы Земли.

Инсталляция «Под покровом» Фабрицио Паццоли (Италия), напротив, демонстрировала перспективы взаимоотношений человека и природы: дерево и человек являлись как бы полюсами единого организма: корни переходили в ноги. Работа, на наш взгляд, может считаться символической – это осознание невозможности существования человека без единства с природой (Рис. 5.12).

Среди миниатюрных текстильных объектов, представленных на выставке «Земля», хотелось бы отметить арт-объекты «Рост» Ирины Колесниковой (Россия), «Маленький сад» Эрны Виллтджер (Швеция), «Земля тишины» Чиа Пинг Лю (Тайвань). Работа «Рост» представляла собой созданные из бумаги и органзы цветы, которые вырастали из камня. Композиция «Маленький сад» демонстрировала жизнь растений на земле и под землей. Миниатюрный арт-объект «Земля тишины» Чиа Пинг Лю (Тайвань), представлял собой сухое дерево, растущее на вершине безжизненного белого холма, пересеченного трещиной. Работа производила удручающее впечатление, наводила на мысли об экологической катастрофе, однако, художник дал зрителям надежду – трещина была как-бы сшита зеленой травинкой, заканчивавшейся листом. Этот лист символизировал возрождение жизни.



*Рис. 5.12
Ф. Паццولي. «Под покровом», 2012 г.*

Тема экологической катастрофы была выражена в инсталляции «Природа № 32» Лианг Шаоджи (Китай), представлявшая собой разрушающуюся стену, состоящую из кирпичей разной фактуры. Эта работа была представлена в 2002 г. в рамках Второй Биеннале «Из Лозанны в Пекин» и выглядела предостережением человечеству.

Мысли современных художников «fiber art» об экологической катастрофе часто связаны с проблемами глобального потепления. Текстильное панно «Плавающий город» Киу Джингтинг (Тайвань, Китай), представленное в 2018 г. на Десятой Биеннале «Из Лозанны в Пекин», демонстрировало последствия подъема уровня мирового океана. Эта работа изображала затопленные небоскребы, поверх которых были вышиты гигантские медузы.

Авторский арт-объект «Цветок пустыни», представленный на Биеннале в Пекине, также был посвящен опасности глобального потепления, проблеме пересыхания источников пресной воды и появления пустынь. ««Цветок пустыни» – это безжизненный цветок-мираж, возникший из песка, случайно созданный природой образ-воспоминание о том времени, когда на месте мертвой пустыни цвела жизнь»³⁷⁷.

Работа «Без названия 4» Ми Кийонг Ли (Корея), тематически связанная с «Цветком пустыни», представляла собой сплетенное из пластиковых кабельных стяжек черное дерево. Этот объект имел высоту 274 см и ширину – 456 см и напоминал даже не высохшее без влаги дерево, а, скорее, его тень, отпечаток или смутное воспоминание.

В 2021 г. состоялась Одиннадцатая Биеннале «Из Лозанны в Пекин», где среди интересных работ экологической направленности хотелось бы отметить инсталляции «Уязвимые миры» Трудель Стахл Папиеркуст (Германия) и «Экология – Информация – Рост» Юэ Сонг (Китай) (Рис. 5.13).

Работа «Уязвимые миры» состояла из нескольких шарообразных объектов, ассоциировавшихся с земным шаром. Выполненные из текстильных волокон и бумаги они выглядели хрупкими, полупрозрачными, навевая мысли о высохших океанах и погибшей жизни.

Инсталляция «Экология – Информация – Рост» представляла собой металлические деревья, ветви которых заканчивались оптоволоконными. Вероятно, автор изобразил возможное будущее человечества, где технологии окончательно заменят природу, и вместо живых деревьев человек будет видеть лишь их имитацию.

³⁷⁷ Цветкова Н. Н. Искусство волокна «fiber art» второй половины XX – XXI вв.: особенности развития. // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2021. №2/21. С. 33.

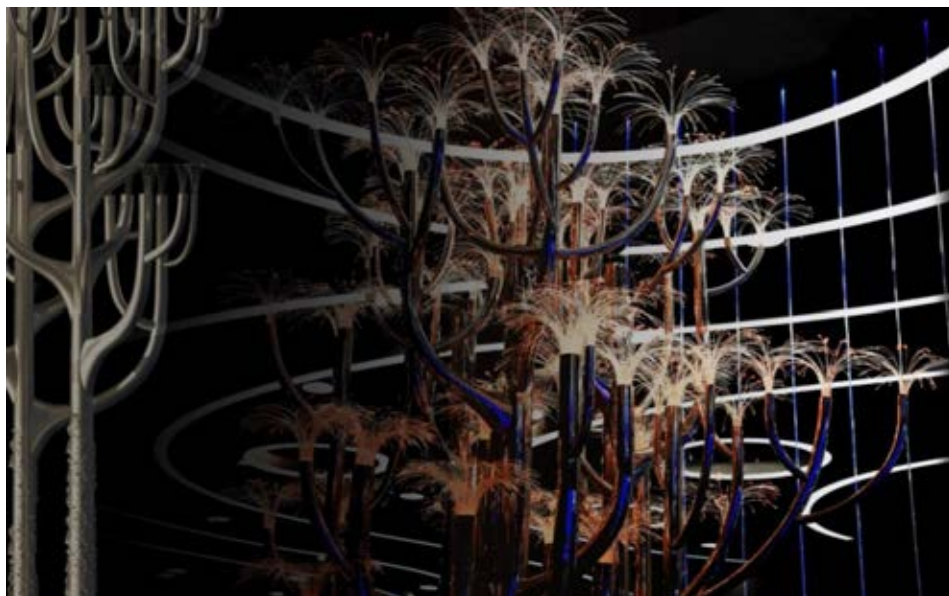


Рис. 5.13 Юэ Сонг. Инсталляция «Экология – Информация – Рост», 2020 г.

Рассмотрев экологическую тему в произведениях «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв., можно сделать следующие выводы:

- во второй половине XX в. художники периода «пластического взрыва» обратились к изучению природных форм и начали создавать работы, экологической направленности;

- в современном искусстве «fiber art» экологическая тема остается актуальной;

- основные направления работы художников «fiber art» – гармония между человеком и природой, стихийная сила природы, негативное влияние человека на природу, экологическая катастрофа;

- «recycle» – вторичное использование материалов – популярное направление в современном «fiber art», являющееся одним из способов выражения экологической концепции.

5.2 Отражение социально-политических проблем в искусстве «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.

Исследуя произведения «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв., следует отметить, что художники в своем творчестве часто обращались к различным социально-политическим вопросам.

Важной темой «fiber art» второй половины XX в. стало исследование роли женщины в современном обществе. Как отмечалось выше, создание текстиля традиционно ассоциировалось с женской сферой деятельности – изготовлением одежды, бытовых изделий. В период «пластического взрыва» 1960-1970-х гг. роль текстильного искусства была пересмотрена, а многочисленные дискуссии, посвященные его роли в мировой художественной практике, были связаны, в том числе, с идеями феминизма.

Одной из первых работ, посвященных проблемам, волнующим феминисток XX в., стало «Электрическое платье» Ацуко Танака (Япония), созданное в 1956 г. (Рис. 5.14).

«В этом носимом арт-объекте было использовано сто люминесцентных трубок и девяносто лампочек, окрашенных эмалевой краской в разные цвета, что делало демонстрировавшего его автора, похожей на новогоднюю елку»³⁷⁸. В своей работе художница выразила принятые в обществе традиционные понятия о женственности, благодаря которым женщина оказывалась заключенной в тюрьму, сверкающую разноцветными цветами³⁷⁹. Интересно, что образ «домашней тюрьмы» для женщины остается актуальными и в современном «fiber art».



Рис. 5.14
А. Танака. «Электрическое платье», 1956 г.

На состоявшейся в 2018-2019 гг. в Санкт-Петербурге в музее Эрарта выставке «ВАУ-мода! World of WearableArt» в категории «Экстравагантный бюстгальтер» был представлен арт-объект «Руки прочь» Марка Крокера (Новая Зеландия) (Рис. 5.15). Работа была создана из предметов кухонной утвари и снабжена спусковыми крючками:

³⁷⁸ Цветкова Н. Н. Стекло и металл в арт-объектах костюмного инвайронмента : сб. науч. ст. / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии. Материалы XXII международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой. СПб: СПГУТД, 2019. С. 377.

³⁷⁹ Stevens M. Everything Is Illuminated : [Электронный ресурс] // New York Magazine Art Review – Nymag. URL: <http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/9937> (дата обращения: 24.01.2019).

«женщина, запертая в “домашнюю тюрьму”, бра-рестованная на кухне, может не смириться с подобной судьбой и, нажав на спусковой крючок, начать борьбу за свои права»³⁸⁰.

Исследователями «fiber art» отмечаются две выставки, состоявшиеся в середине XX в., которые стали утверждением в искусстве именно женского эротического начала и способствовали развитию идей феминизма. Это «Эксцентричная абстракция» (1966 г.) и «Мягкая и кажущаяся мягкой скульптура» (1968 г.). Куратором обоих проектов стала Люси Липпард³⁸¹.

В своей статье, посвященной концепции выставки «Эксцентричная абстракция», состоявшейся в Галерее Фишбах в Нью-Йорке, Л. Липпард отмечала: «...экстравагантная абстракция, более родственна неформальным традициям, посвященным открытию новых областей материала, формы, цвета и чувственного опыта»³⁸². Как отмечалось выше, на выставке были представлены произведения таких художников, как Ева Гессе, Брюс Науман, Луиз Буржуа, Кейт Сонье, Линкольн Винер и др. (см. 2.3). Описывая работы Е. Гессе, Люси Липпард отмечала, что их энергия подавлена, заключена в бесконечный вакуум с оттенком предчувствия внутреннего напряжения; о произведениях Л. Буржуа, что они представляют собой небольшие, гладкие, текучие формы... невзрачные... но, с другой стороны, имеющие тревожную ауру реальности и окруженные ощущением интимности, несмотря на свои небольшие размеры; скульптуры Сонье, ассоциируются с эротическим актом, а работа Л. Виннер «Фрукт ткацкого станка» может рассматриваться как



Рис. 5.15
М. Крокер. Экстравагантный бюстгальтер «Руки прочь», 1998 г.

³⁸⁰ Цветкова Н. Н. Стекло и металл в арт-объектах... С. 378.

³⁸¹ Lippard L. R. Eccentric Abstraction. / Changing essays in art Criticism. Lucy Lippard. New York: E.P. Dutton & Co, 1971. P. 102.; Lippard L. R. Eros Presumptive. // The Hudson Review, Vol. 20. 1967. № 1 (Spring). P. 93; Adamson G. Soft Power. / Fiber: Sculpture 1960–present... P. 145.

³⁸² Lippard L. R. Eccentric Abstraction... P. 99.

противопоставление напряженных, ... твердых форм вялым и ...слабым. Резиновые объекты Б. Наумана, лежащие на полу, Липпард назвала потерянными, утратившими функцию³⁸³. В заключение Л. Липпард писала: «Вместо использования биоморфных форм, которые традиционно интерпретируются в сюрреализме и абстрактном экспрессионизме как имеющие сексуальный посыл, многие из этих художников взяли длинные, медленные, сладострастные»³⁸⁴.

Обратимся к творчеству художницы Евы Гессе, влияние которой отмечается в произведениях художников «fiber art» второй половины XX в. Для создания своих арт-объектов Е. Гессе обращалась к таким материалам, как веревка, проволока, резина, стекловолокно. Сокращая используемые художественные средства в соответствии с концепцией минимализма, разрушая границу между живописью и скульптурой, Гессе стремилась с помощью простейших материалов достичь широкого спектра органических ассоциаций. Ее работа «Повесьте трубку», созданная в 1966 г., стала символом перехода художника от работы в плоскости к работе в объеме (Рис. 5.16, а). Это произведение представляло собой картину с рамой, обернутой тканью, из рамы в пространство выступала стальная проволока. Контраст мягкой ткани и жесткой проволоки – свидетельство противоречивой природы работ Евы Гессе. Исследователями отмечается, что стержень, торчащий из холста, вызывает эротические ассоциации, и творчество художницы называют протофеминистским³⁸⁵.

Стилистические и концептуальные параллели с работой «Повесьте трубку» можно отметить в арт-объекте художницы «fiber art» Шейлы Хикс «Выбранная жена занимает его ночи», созданном для Лозаннской Биеннале 1973 г. (Рис. 5.16, б). Это произведение состояло из шнуров, которые проходили через плоскую круглую форму, висящую на стене, и выходили в пространство³⁸⁶.

³⁸³ Lippard L. R. Op. cit. P. 98-110.

³⁸⁴ Ibid, P. 111.

³⁸⁵ Eva Hesse [Электронный ресурс] : The Art Story. URL: <https://www.theartstory.org/artist/hesse-eva/> (дата обращения: 03.08.2021).

³⁸⁶ T'ai Smith. Tapestries in Space... P. 155.

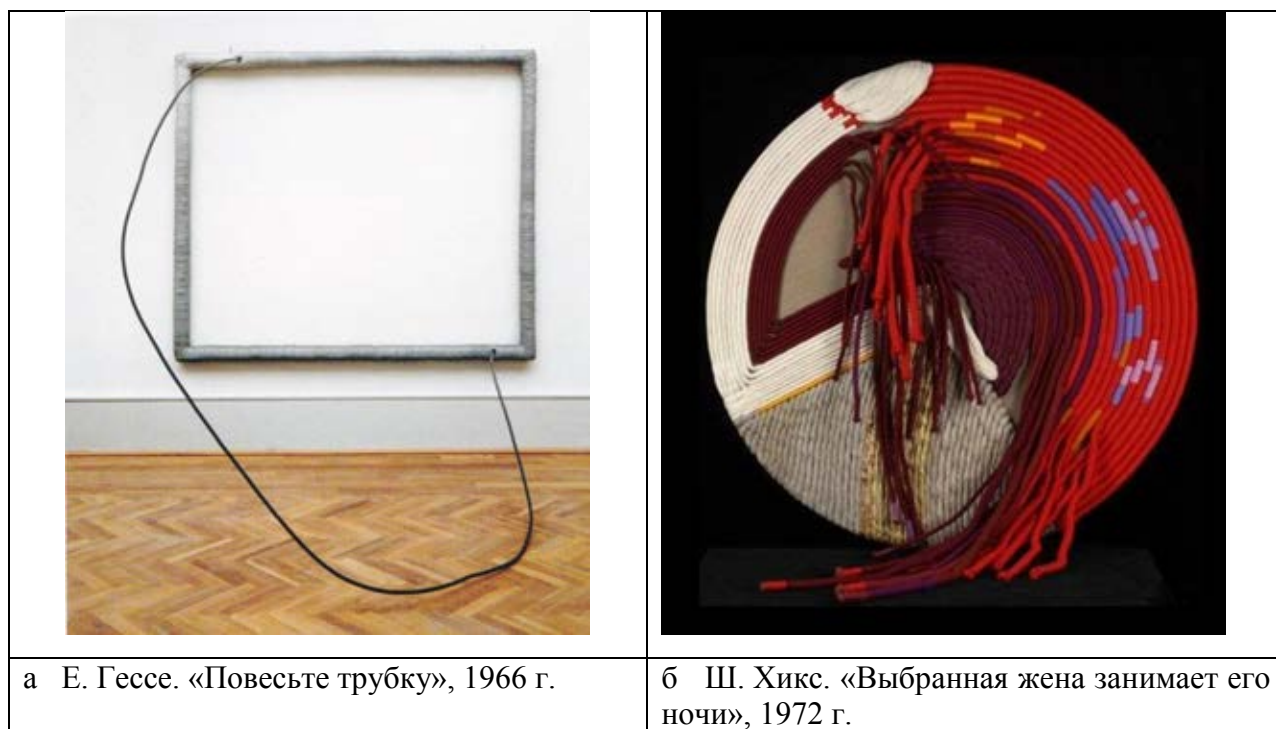


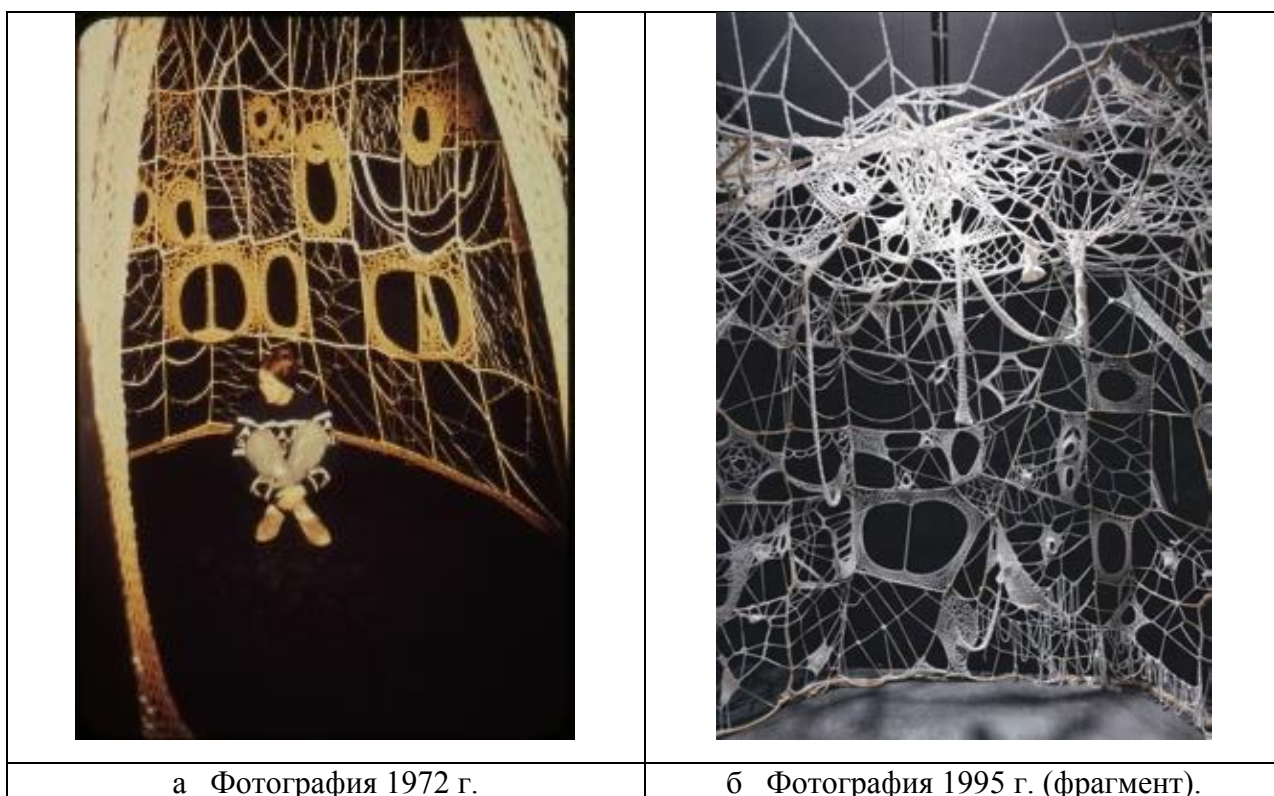
Рис. 5.16 Стилистические параллели в творчестве Е. Гессе и Ш. Хикс.

Тема женственности и женской сексуальности получила развитие в творчестве многих художников «fiber art» второй половины XX в. Символическими являются знаменитые абаканы М. Абаканович, которые, по мнению арт-критиков, представляли собой стилизованное изображение женских половых органов: «Форма “Красного Абакана” (1969 г.), красный круг, примерно 30 футов в диаметре с центральным вертикальным разрезом, который открывает выступающие складки, напоминает влагалище»³⁸⁷.

После того, как в 1971 г. работы М. Абаканович были показаны на выставке «Умышленное перепутывание» в Лос-Анжелесе, а также на персональной выставке в Художественном музее Пасадены, «ряд зрителей и критиков ... были очарованы, ... ее вызывающими воспоминания сексуальными образами, ... отсылающими к утробам или богиням земли, ... рассматривали эти произведения как явное проявление женского искусства и женской сексуальной

³⁸⁷ Jakubowska A. The «Abakans» and the Feminist Revolution. / Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism, European Avant-Garde and Modernism Studies, vol. 2. ; editors S. Bru et al. Berlin: Walter De Gruyter Inc, 2011. P. 254. [Электронный ресурс]: Academia.edu. URL: https://www.academia.edu/7927512/Magdalena_Abakanowicz_Abakans_and_the_Feminist_Revolution (дата обращения: 06.10.2021).

идентичности»³⁸⁸. Исследователь творчества М. Абаканович А. Якубовска отмечала, что творчество художницы стало импульсом для развития феминистических идей в искусстве США, хотя сама она не была феминисткой³⁸⁹. В пользу этого утверждения говорят воспоминания Фейт Уайлдинг – одной участниц программы феминистских искусств. Она отмечала, что, будучи студенткой, неоднократно посещала выставку М. Абаканович и сохранила фантастические воспоминания о чревоподобном красном тканом пространстве³⁹⁰.



а Фотография 1972 г.

б Фотография 1995 г. (фрагмент).

Рис. 5.17 Ф. Уайлдинг. «Вязаное пространство» («Утробная комната»), 1972 г.

Программа феминистских искусств была основана в 1970 г. Джуди Чикаго в Государственном колледже Фресно. В 1971 г. Джуди Чикаго и Мириам Шапиро вместе со студентами Калифорнийского института искусств начали работать над групповой инсталляцией «Женский дом», расположенной в заброшенном

³⁸⁸ Ingot J. The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths. Berkely & Los Angeles: University of California Press, 2004. P.66.

³⁸⁹ Jakubowska A. The «Abakans»... P. 260, 262.

³⁹⁰ Adamson G. Faith Wilding cited in: «The fiber game». // Textile: The Journal of Cloth and Culture. 2007. 5/2. P. 154-176.

помещении. Инсталляция демонстрировалась зрителям с 30 января по 28 февраля 1972 г.

Фейт Уайлдинг, работавшая в рамках проекта «Женский дом», создала инсталляцию «Вязаное пространство» («Утробная комната»), которая была выполнена в технике вязания крючком (Рис. 5.17). Сохранилась фотография художницы, сидящей внутри своего произведения в позе эмбриона. Проект «Женский дом», по мнению искусствоведов, «помог создать волновой эффект феминистской чувственности»³⁹¹.

Говоря о развитии темы феминизма в текстильном искусстве второй половины XX в., следует упомянуть работы немецкой художницы Розмари Трокель. Она работает в различных техниках – графике, живописи, скульптуре, создает инсталляции, а также «вязаные картины». Розмари Трокель поднимает в своих произведениях гендерные вопросы: «В 70-х было много сомнительных женских выставок, в основном на тему дома и быта. Я попыталась работать с шерстью, с материалом, который рассматривался именно в этом контексте, и вынести его в более нейтральную плоскость...»³⁹². В словах художницы выражена проблема, вызывавшая многочисленные дискуссии во второй половине XX в. – вопрос «иерархии» искусств и место «fiber art» в современном арт-пространстве.

Обратившись к гендерным проблемам в 1980-х гг., Розмари Трокель создала ироничные произведения, например, видео «Жизнь – это вязание чулок», где запечатлена сама художница, в процессе вязания рассуждающая о женской моде, навязанной современными журналами. В 1990 г. Розмари Трокель был сделан арт-объект «Рисующая машина», напоминавший ткацкий станок, во время работы которого осуществлялось рисование 56 кисточками, созданные из волос современных художников (мужчин и женщин)³⁹³.

³⁹¹ Raven A. Womanhouse. / The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact ; editors N. Broude, M. D. Garrard, J. K. Brodsky New York: Harry. N. Abrams Inc., 1996. P. 61.

³⁹² Розмари Трокель. Из интервью для MutualArt, март 2003 [Электронный ресурс] : Contemporary-artists.ru URL: http://contemporary-artists.ru/Rosemarie_Trockel.html (дата обращения: 04.05.2021).

³⁹³ Гребельников И. Искусство крупной вязки. Розмари Трокель в Мультимедиа Арт Музее. // Газета Коммерсантъ. 2019. № 194. С. 11. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4133948> (дата обращения: 01.08.2021).

Тема феминизма пронизывает творчество чилийской художницы и поэта Сесилии Викунья, которая работает в древней технике узелкового плетения кипу. Некоторые работы художницы относят к так называемому «экофеминизму», в них соединились два аспекта современного «fiber art» – экологический и социально-политический. Примером такого произведения является инсталляция «Кипу менструальный», которая была создана в 2006 г. для выставки в Мехико. Идеей работы стало выражение протеста против продажи чилийских ледников горнодобывающим корпорациям. С помощью нитей различных оттенков С. Викунья создала символы воды, женственности и крови, которые она описала как «энергию космоса, чистый потенциал»³⁹⁴.



Рис. 5.18
К. Ямашита. «Вейла», 2013 г.

Тема феминизма не теряет своей актуальности в искусстве «fiber art» XXI в. В 2013 г. девизом выставки текстильной миниатюры «Miniartextil», стал «Эрос». Представленные здесь арт-объекты «Феромон» Норико Томита (Япония), «Желание» Мириам Джевербаум (Аргентина), «Предположения» Мерт Таскин Демир (Турция) напоминали женские гениталии. Здесь же была показана пространственная инсталляция «Вейла» Куми Ямашита (Япония), также посвященная теме женской сексуальности (Рис. 5.18). Образ обнаженной женщины в этой работе возникал как бы случайно – в виде тени от складок смятой простыни.

³⁹⁴ Mullen C. For over Five Decades, Cecilia Vicuña Has Made Prescient, Rebellious Art [Электронный ресурс] : Artsy.net. URL: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-five-decades-cecilia-vicuna-made-prescient-rebellious-art> (дата обращения: 02.08.2021).

В 2021 г. в Иваново состоялся фестиваль «Первая фабрика авангарда», в рамках которого прошла выставка современного текстильного искусства «Светлый путь». На выставке была представлена инсталляция «Материальный труд» московской художницы Ильмиры Болотян. Работа была посвящена идее «всепоглощающей работы женщин над собой, в том числе с помощью пластической хирургии, в результате чего появились запеленатые объекты с лицами в повязках после операций, чем-то похожие на крохотных мумий или куколок, из которых должны вылупиться прекрасные (а может, и нет) бабочки»³⁹⁵. Инсталляция поднимала важные вопросы, касающиеся места женщины в современном обществе, попытке самих женщин соответствовать навязанным стандартам.

Помимо феминизма можно отметить внимание художников к другим социально-политическим аспектам в искусстве «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. В 1970-х гг. в фокусе творчества Магдалены Абаканович оказался человек и поиск его места в современном обществе. В 1970-х гг. из мешковины и текстильных шнуров были созданы ее инсталляции «Альтерации» («Изменения»). «Альтерации» включали три группы объектов – «Головы» или «Шизоидные головы», «Сидящие фигуры» и «Спины» (Рис. 5.19). «Головы» имели вытянутую форму, они стояли на полу, у них не было лиц, некоторые из них выглядели расколотыми, и пенка, которой они были набиты, вываливалась наружу. Инсталляция «Сидящие фигуры» представляла собой серию человеческих торсов, без голов, шей и рук, сидящих на тонких металлических конструкциях. В «Спинах» также полностью отсутствовали головы, руки и ноги – частично. Говоря о работах Магдалены Абаканович, искусствовед Кароль Сенкевич отмечал: «У фигур Абаканович нет лиц, в них отсутствует тот элемент автономии, который определяет черты личности. Лишенные лиц, они не имеют ни личности, ни права говорить. Несмотря на то, что каждая фигура имеет некоторые специфические черты, которые отличают ее от других, их трудно заметить...

³⁹⁵ Крючкова Н. В Иваново выткали фестиваль авангарда. // The Art Newspaper Russia 26.05.2021. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/9102/> (дата обращения: 01.08.2021).

Индивид всегда теряется в толпе, но именно в толпе он находит свое место»³⁹⁶.
 Инсталляции М. Абаканович затрагивают проблемы самосознания, они говорят об упадке физических и духовных сил человека. «Это – апофеоз распада формы, пластики, материи, наконец, личности»³⁹⁷, – говорила о серии «Альтерации» В. И. Савицкая.

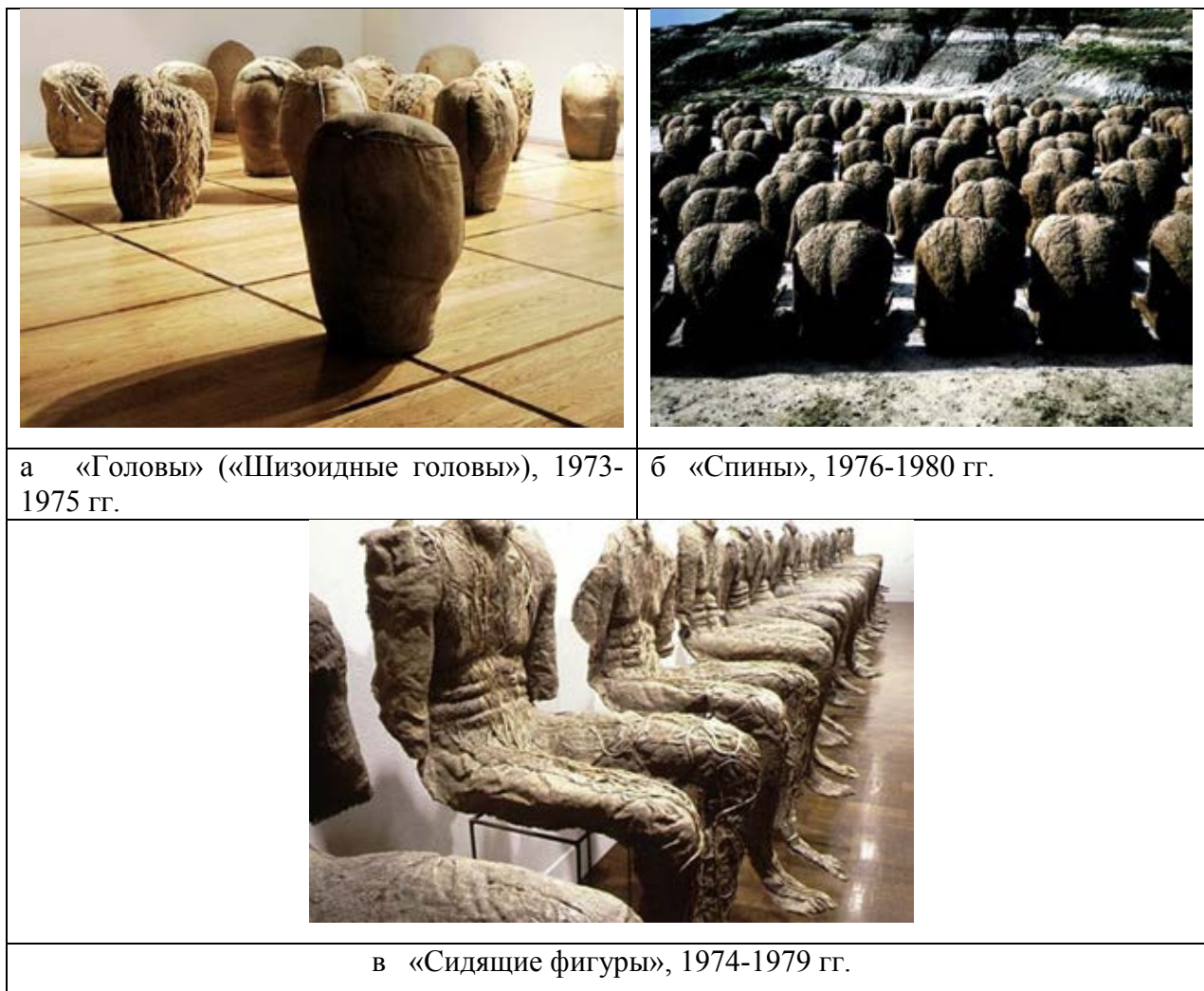


Рис. 5.19 М. Абаканович. «Альтерации» («Изменения»), 1970-е гг.

Тема человеческой индивидуальности, самосознания, одиночества остается актуальной в современном «fiber art». На выставках 2000-х гг. было представлено много работ, посвященных этой проблеме: «Бог одиночества» Йовиты

³⁹⁶ Magdalena Abakanowicz's Most Famous Sculptures. [Электронный ресурс] : Culture.pl. URL: <https://culture.pl/en/article/magdalena-abakanowicz-s-most-famous-sculptures> (дата обращения: 02.08.2021).

³⁹⁷ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 46.

Сакалаускайте Курназ (Литва), «Тяжелая жизнь» Герды Рицманн (Швейцария) (Рис. 5.20, а), «Лицом к лицу 9» Стюарт Келли (Великобритания).

Драма человека, противостоящего безликой толпе, была показана в арт-объекте «Desperatis» («Отчаяние») Юлии Чебыкиной (Рис. 5.20, б). Работа представляла собой белый квадратный камень, на поверхности которого расположены вязанные крючком цветы. «Толпа» белых цветов наступала на одинокий черный цветок, загоняя его в левый верхний угол, словно тесня к краю пропасти.



а Г. Рицманн «Тяжелая жизнь», 2018 г.



б Ю. Чебыкина. «Desperatis» («Отчаяние»), 2019 г.



в Х. Оллака. «Никто и постоянная инвалидность», 2012 г.

Рис. 5.20 Социальные проблемы в искусстве «fiber art».

Важной социальной проблемой современного мира является жестокое обращение и домашнее насилие. Именно этой теме была посвящена инсталляция «Никто и постоянная инвалидность» Ханнель Оллака (Финляндия), представленная в 2012 г. на выставке «Contextile» в г. Порту, Португалия (Рис. 5.20, в). Эта работа состояла из расположенных в пространстве выставочного зала полупрозрачных белых рубашек с изображенными на них обнаженными женскими фигурами, стоявшими спиной к зрителю. Ссутулившиеся спины и опущенные плечи женщин выражали безнадежность. Женщины были повернуты лицом к перебинтованным куклам. Куклы, расположенные на стене, были очень похожи на живых младенцев. Беззащитность и безнадежность – вот слова, иллюстрирующие тягостное впечатление, которое производила эта работа. «...Жестокое обращение – это одна из форм жестокости, которую наиболее трудно выявить...»³⁹⁸, – написала Ханнель Оллака в каталоге выставки, рассуждая о концепции своей инсталляции.

Еще одной проблемой современного общества является попытка спрятаться от реальности в виртуальное пространство интернета. Этой проблеме была посвящена авторская инсталляция «Всемирная сеть», представленная в галерее Лофт проект «Этажи» в Санкт Петербурге в 2013 г. Работа, выполненная в технике ручного ткачества и плетения, представляла собой объемно-пространственную композицию, состоявшую из пяти портретов «одиноких людей», написанных акриловой краской по тканой из полиэтилена основе. Изображенные на портретах люди располагались строго фронтально, как если бы они находились перед экранами своих компьютеров. За портретами были натянуты нити в виде сети, по периметру подрамника закреплена светодиодная лента. Светодиоды освещали «сеть», и создавалось ощущение, что люди пойманы в нее. В пространстве зала на некотором расстоянии от портретов располагались «аватары». Они были сделаны из металла, оплетенного нитями, мотив сети здесь также присутствовал. «Аватары» представляли собой «улучшенные» варианты

³⁹⁸ Contextile 2012...: exhibition catalog. P. 60.

людей, изображенных на портретах. Человек, общающийся в социальных сетях, часто хочет выглядеть лучше – красивее, богаче, успешнее, чем он есть на самом деле, поэтому он «выбрасывает» в виртуальное пространство свой воображаемый образ, иногда серьезно отличающийся от реального. Между портретами и «аватарами» в пространстве дополнительно натягивались сети, объединявшие все части инсталляции и вовлекавшие зрителя в эту «всемирную паутину».

Использование интернета, ставшего в настоящее время неотъемлемой частью жизни общества, приводит к закрытости и, как следствие, к одиночеству. Вся инсталляция была решена в белом цвете. «Белый цвет был использован символически. Экраны компьютерных мониторов состоят из световых лучей. Световой луч имеет белый цвет, но его можно разложить на все цвета спектра, т.е. можно сказать, что белый цвет содержит в себе все остальные цвета. В то же время, белый цвет – это пустота, это ничто. Так и интернет, содержит внутри себя бесчисленное количество скрытых возможностей, но они не сразу видны и могут обернуться ничем. Человеку, попавшему в сеть, важно суметь не заблудиться в виртуальном мире и не забыть выбраться оттуда в мир реальный»³⁹⁹.

Рассмотрев экологическую и социальную темы в произведениях «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв., остановимся на политических проблемах, которые также находят свое воплощение в творчестве художников.

Художники периода «пластического взрыва» отразили в своих произведениях политические события второй половины XX в. Многие из них пережили Вторую Мировую войну, неудивительно что в работах начала 1960-х гг. можно видеть отголоски этих событий: гобелены Ж. Люрса



Рис. 5.21

С. Инчираускайте-Криаунывичиене.
«Убийство ради мира» (фрагмент),
2016 г.

³⁹⁹ Цветкова Н. Н. До и после конца света. Тема апокалипсиса в искусстве «fiber art». По материалам выставок 2011-2014 гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2015. № 4. С. 97.

«Свобода» и «Памяти борцов Сопротивления и узников фашизма», «текстильный барельеф» «Освенцим» В. Садлей. Теме событий Пражской весны был посвящен арт-объект Я. Буич «Раненый голубь» (Рис. 3.4).

Инсталляция современной художницы Северии Инчираускайте-Криаунявичиене (Литва) «Убийство ради мира» была посвящена войне во Вьетнаме (Рис. 5.21).

На настоящих солдатских касках со следами пуль и снарядов художница вышила крестиком цветы: «Ромашка, маки, анютины глазки, незабудки... Цветы войны и символ памяти погибших. Любит – не любит, жизнь или смерть, что следует помнить, а что лучше забыть... Раскрытые лепестки роз похожи на мясо, каски, искореженные осколками бомб, расцветают как металлические цветы. Жизнь продолжается. Да здравствует жизнь!»⁴⁰⁰, – написала сама художница о концепции этой работы.

Что касается современных политических событий, можно отметить текстильный барельеф «Иногда я тоскую по» Мирьям Пет-Джекобс (Нидерланды), посвященный тяжелой теме терроризма. Художница, по ее словам, хотела выразить «контраст между материалом, из которого выполнена работа – мягкой, “дружественной” человеку тканью и тяжелой темой терроризма, которой панно посвящено»⁴⁰¹. Это произведение было создано интерактивным. В левой части работы располагалась антропоморфная фигура, от нее отделялось световое пятно и медленно двигалось по направлению к другой фигуре, расположенной в правой части. Пустое пространство между фигурами с дорожной разметкой и кроваво-красным пятном заставляло зрителя



Рис. 5.22
Х. Высоцкая. «Куб. 100 дней протестов», 2020 г.

⁴⁰⁰ Identitāte / Identity...: exhibition catalog. P. 72

⁴⁰¹ Contextile 2012...: exhibition catalog. P. 76

сомневаться в безопасности этого движения.

Реакцией на политические события 2020 г. стала работа Христины Высоцкой (Беларусь) «Куб. 100 дней протестов» (Рис. 5.22). Этот арт-объект был создан из хлопковой ленты, на которой отпечатаны строки новостей независимого новостного портала Беларуси. «В основе образа текстильной миниатюры события первых 100 дней протестов в Беларуси, случившихся после президентских выборов 9 августа 2020. Это были первые 100 дней страшных новостей, погрузивших каждого белоруса в свою личную новостную клетку, когда от каждой новости застывает кровь в жилах, ощущаешь физическую боль и невыносимое отчаяние» – так описала идею своей работы Х. Высоцкая.

Популярной темой в творчестве художников «fiber art» в настоящее время является проблема нелегальной миграции. Так, гобелен «Перемещенный» Франсез Гров (Ирландия), представленный в рамках Десятой Биеннале «Из Лозанны в Пекин» изображал толпу беженцев. Пропорции этой работы (270 x 90 см) позволяли зрителям почувствовать длинную дорогу, пройденную вытканными на нем людьми.

В 2018 г. в рамках Шестой Международной Триеннале искусства текстиля и волокна в Риге был представлен арт-объект «Столкновение или прибытие» Авены Козаннет (Франция) (Рис. 5.23). Он представлял собой сломанную лодку, запутавшуюся в кроваво-красной рыболовной сети, и был посвящен людям, погибшим в попытке пересечь Средиземное море и достичь берегов Европы.



В 2019 г. в рамках *Рис. 5.23 А. Козаннет. «Столкновение или прибытие», 2017 г.*

конференции ETN в Австрии в Галерее ХейМАРТ состоялась персональная выставка художницы Тани Букаль «Там, где цветы цветут...», посвященная беженцам. Социально значимые и политически взрывоопасные темы, вращающиеся вокруг отчуждения, бегства и насилия, отражены в работах этой художницы. Она посещает лагеря беженцев, зоны военных действий, встречается с людьми, попавшими в экстремальные ситуации. Работая в техниках вязания, печати, вышивания, Таня создает эмоционально сильные работы. В 2019 г. она представила инсталляцию «Защитный барьер», состоявшую из нескольких размещенных в пространстве текстильных панелей, высотой около 4 метров (Рис. 5.24). Художница работала с махровой тканью, это было сделано не случайно и вызывало ассоциации с фразой «умыть руки», т.е. уйти от ответственности за происходящее. На ткани были изображены проволочные заграждения, в верхней части – колючая проволока, которую пытался преодолеть чернокожий человек.

Инсталляция как бы помещала зрителя в реальную ситуацию, которая сложилась в городе Мелилья, испанском анклав на побережье Северной Африки. Город окружен заборами из колючей проволоки высотой от шести до семи метров, которые отделяют его от марокканских окрестностей. Тысячи людей безуспешно пытались преодолеть эти заграждения в надежде добраться до Европы⁴⁰².

Рассмотрев отражение социально-политических проблем в



Рис. 5.24
Т. Букаль. Инсталляция «Защитный барьер», 2019 г.

⁴⁰² Tanja Boukal. Where flowers bloom...Neufelden (Austria). 17. July - 4. August 2019 : [сайт]. URL: <http://www.boukal.at/en/exhibitions/where-flowers-bloom/> (дата обращения: 02.08.2021).

творчестве художников «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. можно сделать следующие выводы:

- искусство волокна традиционно воспринималось как женская сфера деятельности, расцвет новых объемно-пространственных форм «fiber art» во второй половине XX в. совпал с расцветом феминистического движения;

- важной темой искусства «fiber art» второй половины XX в. стали вопросы женственности, женской сексуальности, роли женщины в современном обществе;

- идеи феминизма остаются актуальными в современном искусстве волокна;

- помимо феминистических идей в искусстве «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. можно видеть отражение социально-политических проблем: человеческого одиночества, интернет зависимости и т.д.

- одной из главных проблем современного общества, отраженной в работах «fiber art» в настоящее время является проблема нелегальной миграции.

5.3 Религиозно-философские идеи в произведениях «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.

Изображение религиозных сюжетов в произведениях текстильного искусства встречается довольно часто.

Можно отметить, например, знаменитые коптские ткани, где изображены герои как египетской (ткань с изображением бога Нила) и греческой мифологии (ткань с изображением головы Диониса), так и библейские сюжеты (овал и полоса со сценами из жизни Иосифа).

В Средние века произведения текстильного искусства – классические шпалеры – часто



Рис. 5.25
К. Цейслер. «Тотем III», 1978 г.

создавались для интерьеров различных храмов. Сюжетами «тканых фресок» становились библейские легенды или сцены из жизни святых. Можно отметить, например, ранние немецкие шпалеры «Ангелы», «Апостолы», созданные в XII в. и находящиеся в Хальберштадте в кафедральном соборе.

Знаменитый французский цикл шпалер «Анжерский Апокалипсис», созданный ок. 1380 г. для замка Людовика I, герцога Анжуйского, в начале XX в. вдохновил Ж. Люрса на его знаменитые реформы в области возрождения шпалерного ткачества.

Несмотря на то, что во второй половине XX в. в области текстильного искусства изменился художественно-пластический язык – появились объемно-пространственные арт-объекты и инсталляции, – религиозно-философский аспект можно назвать одним из наиболее актуальных в произведениях «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв.

Во второй половине XX в. художники-текстильщики в поисках новых форм творческого самовыражения обратились к изучению технологий доколумбовых индейцев. Неудивительно, что окунувшись в эту самобытную культуру, художники начали создавать произведения, напоминавшие традиционные объекты языческого поклонения индейцев – тотемные столбы. Здесь можно отметить творчество такого «пионера» искусства волокна как Клер Цейслер.

Работая в технике узелкового плетения и обкрутки, художница в 1978 г. сделала арт-объект, названный «Тотем III» (Рис. 5.25). Эта работа отличается особенной эстетикой. Созданные из свободно свисавших



Рис. 5.26

Т. Константинова. «Древо жизни», 2021 г.

волокон четыре формы, составлявшие композицию, были более узкими в верхней части, расширяясь книзу и спадая на пол и тяжелой грудой нитей. Каждая форма была акцентирована шнуром красного или синего цветов прямого по бокам и волнистого в центральной части. Эти шнуры стали цветовыми акцентами, усиливая лаконичную выразительность этой работы и напоминая раскрашенные деревянные скульптуры коренных жителей Америки.

Мифическая концепция сотворения мира, основанная на дохристианских легендах, была выражена в парных панно Нарцисы Сенич (Босния и Герцеговина), «Гнездо времени» и «Сотканное время» представленных в 2017 г. в Сербии в рамках Шестой Триеннале Гобелена в г. Нови Сад. «Возможно, именно в гнезде времени могло лежать мировое яйцо, встречающееся в легендах разных народов мира. А затем Творец упорядочил хаотичное плетение гнезда, создав ткань мира, соткав время»⁴⁰³.

Легенда о мировом яйце, давшем начало жизни, существует в мифах и легендах многих народов. Финно-угорский миф о сотворении мира был положен в основу дипломного проекта 2021 г. «Древо жизни» студентки СПГХПА им. А. Л. Штиглица Татьяны Константиновой (Рис. 5.26). Основываясь на эпосе Калевала, Т. Константинова создала объемно-пространственный арт-объект, в котором при помощи орнаментальных символов была представлена легенда: утка снесла яйцо на холм, расположенный в середине океана, яйцо, упав, разбилось, но «Не погибли яйца в тине, И куски во влаге моря, Но чудесно изменились, И подверглись превращенью: Из яйца, из нижней части, Вышла мать-земля сырая; Из яйца, из верхней части, Встал высокий свод небесный, Из желтка, из верхней части, Солнце светлое явилось; Из белка, из верхней части, Ясный месяц появился; Из яйца, из пестрой части, Звезды сделались на небе; Из яйца, из темной части, Тучи в воздухе явились»⁴⁰⁴.

Арт-объект «Древо жизни» состоял из 16 модулей, выполненных в технике ручного ткачества. Размер каждого модуля составлял 60 x 60 см. В нижней части

⁴⁰³ Цветкова Н. Н. Объекты современной текстильной миниатюры. По материалам выставок. 2013–2019 гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2020. № 2, часть 1. С. 266-267.

⁴⁰⁴ Калевала: Финский народный эпос. Санкт-Петербург: тип. В. С. Балашева, 1881. С. 23.

при помощи использования зубчатого орнамента и фактурного ткачества (ткачества с настилами) был условно показан мировой океан и остров посреди него. В центральной части объекта было расположено вытканное красным цветом орнаментальное солнце, в верхней – летящая птица. Собранные в единую композицию, модули составили древо жизни. Этот образ в народном искусстве наделялся функциями тотема, рода, жизни и смерти.

Работа современной художницы по текстилю Ирины Яблочкиной «Прамати» была посвящена древней богине Гее (Рис. 5.27). «Хотя ... Гея известна нам из древнегреческих источников, культ ее сформировался гораздо раньше: еще до Греции, до Египта, до Вавилона ... Когда греки начали возводить храмы своих новейших богов – Зевса, Аполлона и Гермеса – чаще всего под их сияющими громадами были похоронены более ранние святилища, служившие для поклонения множеству богинь земли... В “Теогонии” Гесиода сказано: “Сначала



Рис. 5.27
И. Яблочкина. «Прамати», 2015 г.

был Хаос, потом была Земля полногрудая”. Земля обычно ... имеет женский облик, ... в этом случае она должна быть “полногрудой” и с вместительным чревом; плодовитость – это ключевое понятие в применении к Гее, так как она родила больше детей, чем кто-либо. Из ее чрева вышли все последующие поколения, включая титанов, олимпийцев и их потомков. Ее тело и есть природа. Ее тело покрыто татуировками городов и полей, дорог и каналов...Ее дети – гении и злодеи...Через ее глубины тянется из ее глубин до наших дней и дальше...», – говорила художница о своей работе.

Попыткой окунуться в атмосферу языческой Руси стал арт-объект «Энергия

жизни», созданный Ириной Елатомцевой. Работа имела форму спирали, которая, по мнению студентки, символизировала течение жизни человека. Это было подчеркнуто цветовой гаммой – постепенным «угасанием» яркости оттенков красного, разрежением структуры нитей. Образ спирали в работе И. Елатомцевой был связан и с изображением солнца как источника жизненной энергии, а также с языческой богиней жизни и плодородия Макошью. Макошь прядет нить судьбы, и нити, намотанные студенткой на спиральный каркас арт-объекта, символизировали события, ждущие человека на его жизненном пути.

Многие произведения «fiber art» были созданы по мотивам основных сюжетов Священного Писания. Художниками изображались сотворение мира, рай и изгнание из него, апокалипсис и др. Среди объемно-пространственных произведений второй половины XX в. можно отметить арт-объект Ягоды Буич «Падший ангел» (1967 г.), представлявший собой объемно-пространственную форму, вытканную из темного сизаля. В этой работе нет прямых параллелей с образом ангела, однако, тяжелая каплевидная форма этого объекта, его «рваная» структура позволяют почувствовать страшную силу падения с небес на землю (Рис. 5.28).

Библейский мотив можно видеть в одноименном «текстильном барельефе» Натальи Мурадовой и Тимура Сажина (Рис. 5.29, а). Работа, созданная этими художниками, представляла собой коллаж из классического гобелена с вытканной цитатой из Священного Писания, и силуэтов рук, выполненных из стекла. Текст, гласил: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно...»⁴⁰⁵.

⁴⁰⁵ Первая российская триеннале современного гобелена в «Царицыно»: каталог выставки. М.: Издатель А. Воробьев, 2012 С. 200. (Цит. по 2-ое послание к Коринфянам Святого Апостола Павла, глава 13, стих 11, 12, 13)



Рис. 5.28 Я. Буич. «Падший ангел», 1967 г.

Дипломный проект студентки СПГХПА им. А. Л. Штиглица Ольги Богдановой «Легенда о рыбе» (2011 г.) представлял собой пространственную декоративную композицию, состоявшую из четырех панно, составлявших в пространстве образ рыбы и трех тканей-сетей, в которые эта рыба была поймана (Рис. 5.29, в). Основной идеей композиции О. Богданова выбрала тему орнаментальной символики. Рыба была представлена в ее работе как символ христианства.

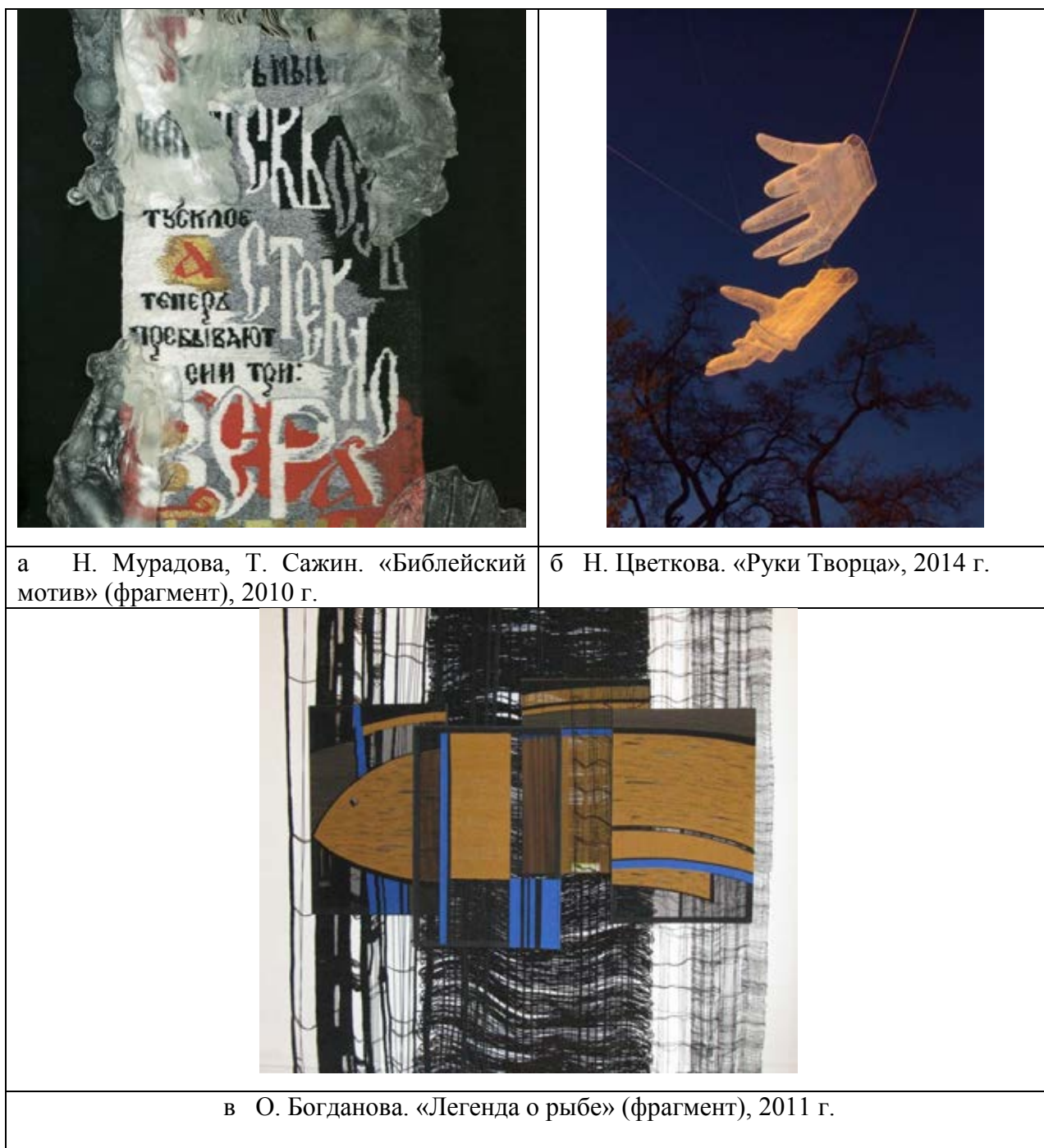


Рис. 5.29 Религиозно-философские идеи в искусстве «fiber art».

Идее сотворения мира была посвящена авторская инсталляция «Руки Творца» (Рис. 5.29, б). Работа состояла из двух арт-объектов, сделанных из тканой строительной проволоки, натянутой на металлический каркас. В одном из вариантов этой работы между «Руками» располагался миниатюрный арт-объект «Секунда до рождения». Многие люди, живущие на Земле, задумываются о происхождении своей планеты. В настоящее время существует гипотеза, что Земля образовалась из солнечной туманности, из большого облака звездной пыли и газа

около 4,54 миллиарда лет назад. В этом облаке звездной пыли находились частицы протоплазмы, которые, собравшись вместе, образовали Землю. В работе «Секунда до рождения» был запечатлен этот фантастический момент. Арт-объект состоял из металлического куба, в котором находился плетеный металлический шар, символизирувавший солнечную туманность. Внутри шара были закреплены бусины, которые представляли собой «фрагменты протоплазмы». Когда куб располагался между «Руками Творца», благодаря разнице масштабов – «Руки» имели высоту 170 см, а куб с «солнечной туманностью» 19 см по каждой из сторон, – создавалась иллюзия, что сотворение мира происходит в настоящий момент, частицы протоплазмы вот-вот соединятся и произойдет рождение Земли. В 2021 г. «Руки Творца» были представлены в рамках IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно», где стали частью авторской инсталляции «День третий. Первозданный». «Первозданный цветок» также был выполнен из тканой проволоки, натянутой на металлический каркас.

Еще один авторский миниатюрный арт-объект «Большой взрыв» был посвящен одноименной теории образования Вселенной. Большой взрыв послужил своеобразной точкой отсчета, с которой началась жизнь. В момент Большого взрыва Вселенная была бесконечно мала, затем начался процесс ее расширения. Текстиль, процесс создания ткани во многих культурах ассоциировался с сотворением мира, и, на наш взгляд, момент начала Вселенной может быть запечатлен именно с использованием художественных средств «fiber art».

Замечательная латышская художница Эдит Паулс-Вигнере в 1978 г. создала пространственную инсталляцию «Вселенная», в которой выразила собственное понимание идеи мироздания. Композиция этой работы состояла из трех частей – «Лазурь», «Мужчина и женщина» и «Земля». «Лазурь» была выткана в технике гобеленового ткачества и висела на стене, служа фоном инсталляции. Сложная растяжка синего цвета – от теплого бирюзового в нижней части до черно-фиолетового со скоплениями звезд в верхней – наводили на мысли о далеком необъятном космосе. На полу располагалась «Земля» – круглое фактурное панно,

решенное в сложных бежево-коричневых оттенках. Наконец, в пространстве, как бы объединяя Землю и космос, располагалась третья часть композиции – панно «Мужчина и женщина». Панно было выткано в форме традиционной рубашки, на которой под кроной гигантского дерева, ассоциировавшегося с деревом жизни или деревом познания добра и зла, находились мужчина и женщина. Человеческие фигуры были смещены к верхней части композиции, возникало впечатление, что люди почти парят в облаках, а под ними раскинулась земля с травами и птицами. Колористическое решение центрального панно содержало цвета из «Лазури» (бирюзовое небо) и «Земли» (охристо-коричневый колорит нижней части композиции). Мужчина и женщина, вытканые Э. Паулс-Вигнере, ассоциировались с библейскими персонажами Адамом и Евой, и вся инсталляция своей монументальностью подчеркивала вневременной контекст представленного сюжета.

В 1989 г. в рамках Четырнадцатой Лозаннской Биеннале была показана инсталляция Кэрол Шоу-Саттон «Наши кости сделаны из звездной пыли». Эта работа представляла собой гигантскую петлю, выполненную в технике плетения из лозы. Находясь в затемненном пространстве, освещенная направленным светом, она производила впечатление подвижной космической туманности (Рис. 5.30).

Тема космического происхождения человека была выражена в текстильном арт-объекте «Протопланетарная ДНК» Марийо Йаджи (Япония), представленном в рамках Пятнадцатой Лозаннской Биеннале в 1992 г. Устремленный вверх фрагмент гигантского каната как бы символизировал космическую «нить жизни» (Рис. 4.30).

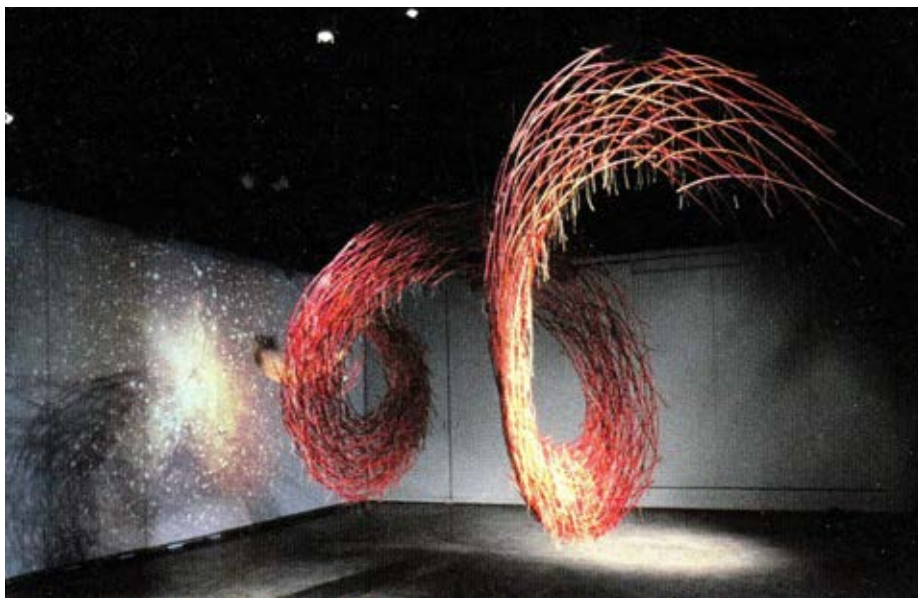


Рис. 5.30 К. Шоу-Саттон «Наши кости сделаны из звездной пыли», 1987-1989 гг.

Задаваясь философским вопросом, что первично в человеке – душа или тело, студентка СПГХПА им. А. Л. Штиглица А. Кабирова при выполнении дипломной работы обратилась в теме происхождения человека, его корней, создав инсталляцию «ДНК». Работы была выполнена в технике двухслойного ткачества, благодаря чему одна сторона работы выглядела светлой, а вторая – темной. Сама форма объекта ассоциировалась у дипломницы с деревом жизни, корни которого уходили к далеким предкам человека: «Современная культура, к сожалению, все больше отрывает человека от его корней. Достоверно известна информация только о ближайших кровных родственниках. Это приводит к потерянности и дезориентации. Осознавая себя, как личность, имеющую высшее духовное происхождение, человек расширяет возможности самореализации и они становятся практически безграничными», – писала дипломница в концепции своей работы. Интересно, что во время представления инсталляции А. Кабировой проходил перформанс. На тканый арт-объект проецировалось видео – руки дипломницы, ткущей свою работу. Этот процесс можно воспринимать как символическое создание «ткани бытия». Вторая частью перформанса стал танец, в котором пластически демонстрировался отрыв человека от собственных корней и, в итоге, возвращение к самому себе.

Религиозно-философские вопросы решает в своих объемно-пространственных работах белорусская художница Христина Высоцкая. Можно отметить ее текстильную скульптуру «Сотворение Евы», где абстрактными средствами показано чудо перехода жизненной энергии от одной фигуры к другой. Работа «Древо познания» также основана на сюжете книги Бытия, где сказано, что древо познания было посажено Богом вместе с деревом жизни в Эдемском саду (Рис. 5.31, а). Вкушение плода с этого дерева привело к изгнанию людей из рая. Арт-объект Х. Высоцкой представлял собой объемную конструкцию с использованием металлического каркаса, техники ткачества и обкрутки.

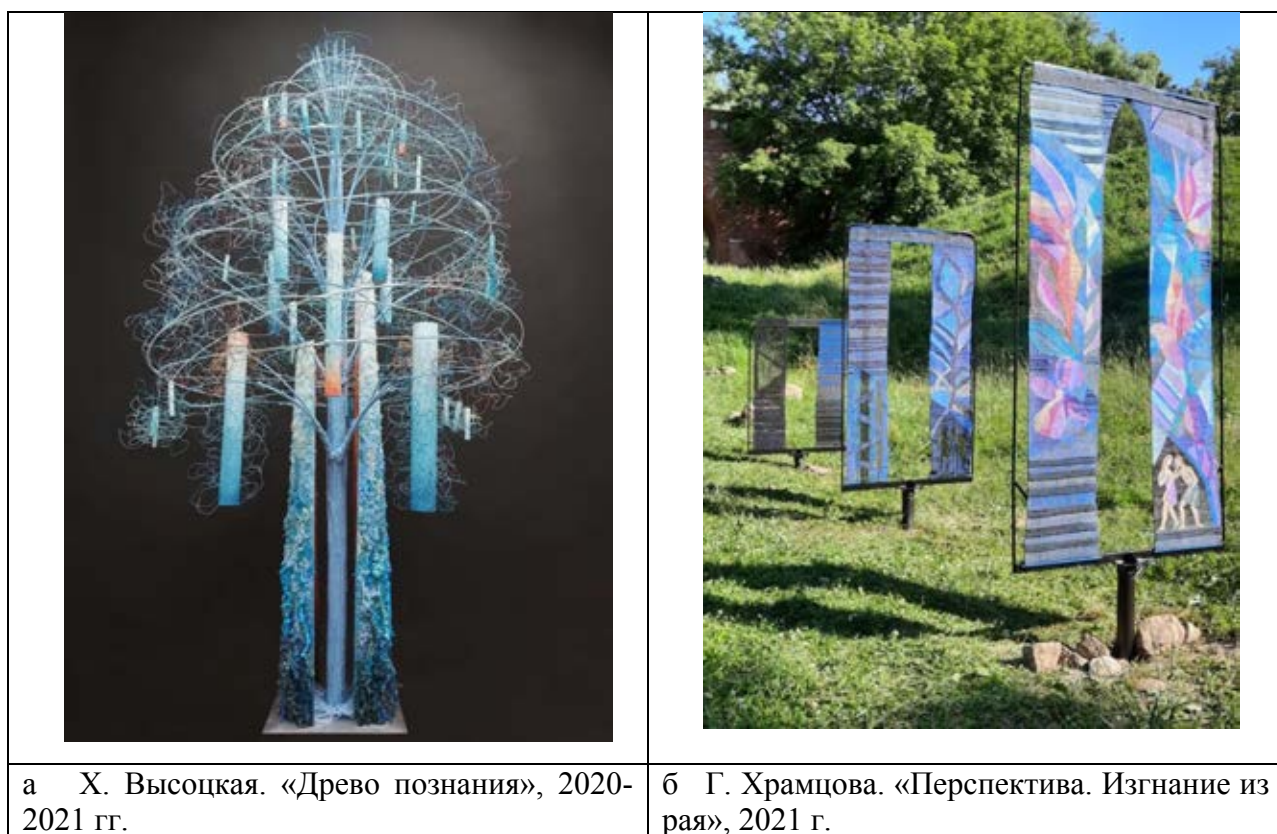


Рис. 5.31 Библейские мотивы в искусстве «fiber art».

Драматическому событию в жизни человечества – изгнанию из рая – посвящена инсталляция Галины Храмцовой «Перспектива. Изгнание из рая», представленная в рамках IV Триеннале в «Царицыно» (Рис. 5.31, б). «Суть работы заключается в идее единства экологии природы и человека. Первый прямоугольник – максимально изобразителен, он символизирует цветение

райского сада. Но человек уже начинает свой исход из идеального мира. Второй прямоугольник – витраж, стекла в котором “потухли”, человека нет, только зияющие пустоты на месте силуэтов фигур. Третий прямоугольник – лаконичный, неизобразительный. Это – будущее человека в отрыве от природы, мир хай-тека, стерильный и мертвый», – написала художница в аннотации к своей работе. На наш взгляд, работа Г. Храмцовой тематически перекликается с работой Микеланжело Пистолетто «Третий рай» (см. 4.2). Главное отличие, что в инсталляции М. Пистолетто есть попытка увязать идеальный мир «первого рая» с современной высокотехнологичной реальностью, найти альтернативу в виде «третьего рая», а в работе Г. Храмцовой можно видеть направленное движение от живого мира природы к мертвому миру хай-тека.

Поискам потерянного рая была посвящена выставка 2019 г. «Эдемский сад», организованная Европейской Текстильной Сетью в замке Нойхауз в Австрии. Интересной интерпретацией идеи рая стала инсталляция «Филигрань» Эдит Меснье (Франция). Работа представляла собой серию дисков, расположенных в пространстве выставочного зала. Эти диски были заполнены разнообразным полупрозрачными полотнами, выполненными в технике спрэнг из рыболовной лески и металлических нитей. Создавалось ощущение, что внутри каждого диска происходит движение воздушных масс или потоков воды. «Если Вы будете поворачивать диски, у Вас создастся ощущение изображений, иллюзорных пятен, созданных эффектами отражения и прозрачности и эти непредсказуемые переплетения заставит Вас мечтать», – говорила художница о своей работе⁴⁰⁶.

Теме апокалипсиса была посвящена инсталляция «Начало света», созданная автором в сотрудничестве с Татьяной Лаптевой (Рис. 5.32). Эта работа была представлена в 2012 г. в Санкт-Петербурге и располагалась на потолке Креативного пространства «Ткачи». Инсталляция состояла из нескольких слоев, первый из которых символизировал хаос. Он был создан из закрепленных на потолке темных волн из полиэтилена и хлопковой ткани. Этот слой полностью

⁴⁰⁶ Garden of Eden : exhibition catalog... P. 63.

закрывал потолок и символизировал небытие, формируя общий черный фон инсталляции, бесконечный неизведанный космос. Благодаря разным материалам, использованным для создания фона, черный цвет выглядел неоднородным, живым и подвижным.



Рис. 5.32 Н. Цветкова, Т. Лаптева. Инсталляция «Начало света», 2012 г.

Из хаоса возникали руки, выполненные из металлической проволоки. Руки как бы тянулись к зрителям, это символические «руки помощи». Они проходили через «световые волны», сотканые из разрезанного полиэтилена полотна, в ребрах которых располагались синие светодиодные ленты. Был создан эффект «перетекания» света по этим волнам. Частью инсталляции стали человеческие лица, созданные из вытканых полиэтиленовых полотен, подвешенных на разном уровне. В ребрах полотен располагались светодиодные ленты белого цвета.

Увидеть изображение человека можно было только в том случае, если поднять голову и посмотреть вверх. Изображения людей как-бы появлялись из небытия и хаоса, они символизировали новых людей нового времени. Конец света становился началом новой жизни, нового времени, нового света. Куратор выставки К. Юркова писала: «Наподобие фресок на потолке Сикстинской капеллы авторы создают футуристическую реплику верхнего мира под потолком бывшего цеха ткацкой мануфактуры... Это начало нового в эпоху возврата к древним пророчествам и торжества средневекового мистицизма. Это диалектический жест – в год условного конца света призвать людей мегаполиса, привычно смотрящих себе под ноги, в пространство «нового святилища» и заставить устремить свои взоры вверх, туда, где из хаоса берет начало свет. Свет тех, кто появится после нас – формации других людей нового мышления и нового облика»⁴⁰⁷ Инсталляция «Начало света» стала попыткой изобразить момент рождения нового постапокалиптического мира.

Религиозно-философские идеи находят отражение в творчестве художников «fiber art». Рассмотрев подобные произведения, можно отметить следующее:

- во второй половине XX – начала XXI вв. в искусстве «fiber art» темы, касающиеся религиозно-философских вопросов, таких как сотворение мира, происхождение человека, апокалипсис и т.д. являлись актуальными;
- библейские легенды были основными сюжетами традиционного шпалерного ткачества, они находят художественное выражение в современных арт-объектах и инсталляциях.

Выводы по главе 5:

- тема экологии, ставшая популярной в творчестве художников периода «пластического взрыва» второй половины XX в., остается актуальной в современном искусстве «fiber art»;
- в качестве основных направлений работ, которые можно отнести к «экологическим» следует выделить поиск гармонии между человеком и

⁴⁰⁷ Юркова К. Проект «Начало света» Наталии Цветковой и Татьяны Лаптевой в выставочном центре креативного пространства «Ткачи». 23 августа-30 сентября 2012 : буклет выставки. СПб, 2021. С. 2.

природой, изображение стихийных сил природы, отражение негативного влияния деятельности человека на природу;

- одним из наиболее популярных способов выражения экологической идеи в творчестве художников «fiber art» является концепция «recycle» – вторичное использование материалов;

- работы современного «fiber art» затрагивают такие социально-политические темы, как феминизм, одиночество человека, интернет-зависимость, домашнее насилие, терроризм, нелегальная миграция;

- произведения современного искусства волокна затрагивают такие религиозно-философские вопросы как сотворение мира, происхождение человека и др.

6 ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ «FIBER ART» ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Изменения, которые произошли в текстиле, ...внутренняя эволюция его композиционного и колористического решения во многом вызваны сложением выразительных характеристик современной среды...

Л. Монахова⁴⁰⁸.

Искусство объемно-пространственного текстиля в российской художественной практике второй половины XX в. исследовано мало. Отдельные художественные эксперименты 1970-1980 х гг. описаны в статьях журнала «Декоративное искусство СССР».

1990-е гг. можно считать периодом творческой активности российских авторов. В это время происходили международные выставки, симпозиумы, конференции, позволившие отечественным художникам стать частью международного движения искусства «fiber art».

После некоторого периода «затишья» начала 2000-х гг., искусство «fiber art» в России снова вызывает интерес художников и зрителей.

6.1 Объемно-пространственные текстильные формы в творчестве российских художников второй половины XX в.

В российском художественном текстиле второй половины XX в. отмечается связь создаваемых монументальных произведений с архитектурным пространством. Существует множество примеров размещения гобеленов в общественных интерьерах. Отмечается, что «рождение монументального текстиля как нового жанра... декоративно-прикладного искусства» было обусловлено «общим стремлением к пластическому усложнению среды»⁴⁰⁹.

Во второй половине XX в. российские художники-текстильщики получили возможность познакомиться с общемировыми художественными тенденциями в области «fiber art». Несмотря на то, что многие продолжали работать в традициях

⁴⁰⁸ Монахова Л. В диалоге с архитектурой. // Декоративное искусство СССР. 1985. № 11 (336). С. 17.

⁴⁰⁹ Там же.

классического гобеленового ткачества, следует отметить, что в этот период начали появляться экспериментальные объемно-пространственные текстильные формы.

В области фактурного ткачества и создания «текстильных барельефов» активно работал петербургский художник Б. Г. Мигаль. Его уникальная текстильная техника выражает его неповторимый творческий почерк.

Борис Георгиевич Мигаль закончил ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в 1970 г. Профессор кафедры художественного текстиля В. А. Самошкин отмечал, что «яркая одаренность Бориса Мигалья проявилась еще в студенческие годы. Вспоминается один эпизод из жизни курса, на котором учился Борис. Во время занятий по ручному ткачеству курс посетила комиссар Музея Художественного текстиля из польского города Лодзь.

Студенты показали ей почти законченные работы (первые тематические гобелены для жилого интерьера). Она лестно отозвалась о них и добавила, что одна работа даже достойна быть представленной в ее музее. Этой работой оказался гобелен Бориса»⁴¹⁰. Как отмечалось выше, Триеннале в Лодзи – один из наиболее успешных международных текстильных проектов, существующий до настоящего времени.



Рис. 6.1
Б. Мигаль. «Борющийся Вьетнам», 1970 г.

Борис Георгиевич Мигаль в своих работах активно применял различные техники фактурного ткачества – ворс, настилы, диагональные переплетения (различные виды саржи), совмещал ткачество и вышивку. Уже в своей дипломной работе «Борющийся Вьетнам» Б. Мигаль, использовал эти приемы (Рис. 6.1).

⁴¹⁰ Михайлова Л. В., Цветкова Н. Н. Борис Георгиевич Мигаль - учитель, коллега и друг. / Учитель – ученик. Биографические портреты преподавателей ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица : монография. СПб: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. С. 81-82.

Произведение решено в трех цветах – оттенках белого, черного и охристо-коричневого. Подобный цветовой минимализм делает гобелен «Борющийся Вьетнам» «текстильным барельефом». Рассматривая фактуру поверхности тканого полотна этой работы, можно видеть, как по-разному направленные нити неодинаково отражают свет и в буквальном смысле «лепят» форму человеческих тел, изображенных в гобелене.

Тот же цветовой минимализм и структурно-графические приемы можно видеть в ранних работах Б. Г. Мигаля – его серии «Четыре времени года», которая была создана в 1972-1973 гг. и «открыла» для современников новое имя в искусстве ленинградского текстиля. «Все аспекты этой работы свидетельствуют о серьезности творческих принципов мастера. Здесь показателен и выбор темы – масштабной, эпической, и лаконизм цветовой гаммы при тональном многообразии, богатство фактуры, своеобразный демократизм материала. Художник способен обыграть любой материал – простейшая соломка благородно серебрится, бумажный шпагат образует изящнейшие легчайшие петли, придающие поверхности ковра воздушность и мерцание. Эта серия из четырех небольших ковров – новое свидетельство обретаемой ленинградскими ковровщиками зрелости», – так описывала эту работу в статье «Ленинградский текстиль» искусствовед Р. Коваль⁴¹¹.

Как отмечалось выше, вторая половина XX в. (1960-1980-е гг.) стала периодом многочисленных пластических экспериментов в художественном текстиле. Работы Б. Г. Мигаля стали частью этого процесса, они принимали участие в международных выставках и конкурсах, получали высокие оценки жюри. Его гобелен «День Октября в моем городе» был представлен на выставке Квадриеннале прикладного искусства социалистических стран в г. Эрфурт, ГДР и отмечен Почетным дипломом международного жюри и Премией министра культуры ГДР. Работа «День Октября в моем городе» представляла собой четырехчастную композицию, сотканную из нитей белого, черного и красного цветов. Степень

⁴¹¹ Коваль Р. М. Ленинградский текстиль. // Декоративное искусство СССР. 1974. №9 (202). С. 18.

художественной стилизации, которую можно видеть в изображении моста, домов, Ростральной колонны, позволяет сосредоточиться на экспрессии красного цвета и почувствовать атмосферу революционного праздника с его многотысячной демонстрацией и красными знаменами.

В 1982 г. художник еще раз принял участие в Квадриеннале в Эрфурте, представив структурные гобелены «Мост» и «Пашня» и получив Первую премию.

Работы Б. Г. Мигалья принимали участие в Триеннале в г. Лодзь (Польша), где также были высоко оценены: – в 1978 г. работа «Ленинградские рубежи» была отмечена Почетным дипломом и медалью Союза польских художников; в 1981 г. – был награжден гобелен «Пашня» (Рис. 6.2), а в 1985 г. – приз получило его произведение «Небо мира». Триптих «Ленинградские рубежи» также был отмечен Первой премией и дипломом Первой степени МК СССР, ЦК ВЛКСМ, СХ СССР.



Рис. 6.2
Б. Мигаль. «Пашня», 1981 г.

Известный исследователь искусства текстиля XX в. Т. Стриженова в статье «Созвучие времени» писала о работах Бориса Мигалья: «Умение “мыслить в материале”, постоянное стремление к новизне декоративной формы делают каждое новое его произведение оригинальным и запоминающимся. С этой точки зрения, пожалуй, наиболее интересна работа Б. Мигалья “Пашня” (1980). По своей художественной структуре она как будто очень близка к триптиху “Ленинградские рубежи” – здесь преобладает та же отвлеченная ритмика. Однако в теме пашни она логически и обоснованно “работает” на образ. Изображение воспринимается как реальное, до иллюзорности напоминающее фрагмент

вспаханного поля. Различные техники рельефного ткачества позволяют почти осязаемо ощутить каждый пласт бархатисто-коричневой земли, почувствовать мощь современной техники, превратившей это бескрайнее поле в упорядоченные ритмические полосы, уходящие до горизонта, до самого неба. И вновь художник поднимает тему до символа, до монументальной торжественности звучания. “Я всегда стремлюсь выявить масштабность того, “о чем пою”, – говорит Б. Мигаль. – Если уж мост, то Мост между небом, землей и водой – места, где сходятся стихии; если Магистраль, то лучом рассекающая пополам землю; Пашня – так Вселенская, человеком распаханно все – и земля, и небо”⁴¹². В работах «Пашня» и «Ленинградские рубежи» можно видеть игру ритмов и текстур при общем лаконизме цветового решения.

Хочется отметить работу Б. Мигалья «Небо мира». Она как бы состоит из нескольких расположенных в пространстве слоев, наложенных друг на друга. Несмотря на то, что эта работа представляет собой «текстильный барельеф», она, в то же время, является

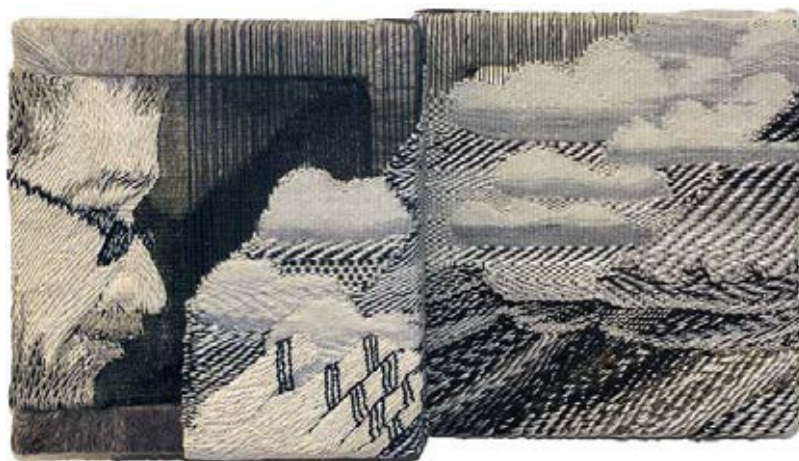


Рис. 6.3
Б. Мигаль. «Автопортрет», 1986 г.

имитацией объемно-пространственной текстильной композиции. Пространственное расположение элементов общей композиции можно видеть и в диптихе «Автопортрет», состоящем из двух квадратных модулей, расположенных один за другим (Рис. 6.3).

Пространственная развеска применялась для экспонирования гобеленового триптиха «Мирный космос» (1983 г.) Л. А. Соколовой (Москва), находящегося в Музее первого полета в г. Гагарин Смоленской области, а также в текстильной

⁴¹² Стриженова Т. К. Созвучие времени // Советское декоративное искусство. 1984. № 7 (320). С. 113.



Рис. 6.4
М. Б. Ганько, Н. З. Еремеева,
И. М. Рахимова
«Паруса», 1975 г.

композиции «Паруса», созданной М. Б. Ганько, Н. З. Еремеевой и И. М. Рахимовой для интерьеров ресторана и бара Речного вокзала в Ленинграде (1975 г.) (Рис. 6.4).

Интересным представляется текстильное панно «Ленинград» (1980 г.), выполненное художницами С. А. Бусыгиной и М. Ф. Корниловой в смешанной технике ручного ткачества и макраме (Рис. 6.5). Эта работа, практически монохромная, выполненная из натуральных волокон – льна и джута – покорила своими стру

ктурными эффектами. В текстильном панно изображены узнаваемые памятники – Адмиралтейство, элементы решетки Летнего сада; композиционным центром является парусный корабль – вневременной символ Ленинграда/Петербурга. Техника макраме в этом произведении органично дополняет гладкое и фактурное ручное ткачество, создавая интересные ритмы и пространственные эффекты. Применение обкрутки позволило симитировать тонкие переплетения корабельных снастей, прутья решеток, подчеркнуть упругость невских волн. Это произведение стало частью интерьера кинотеатра «Ленинград».



Рис. 6.5
С. А. Бусыгина, М. Ф. Корнилова.
«Ленинград» (фрагмент), 1980 г.

Опираясь на классификацию объемно-пространственного текстиля, предложенную А. Кензи, работы Б. Г. Мигаля и Л. А. Соколовой, С. А. Бусыгиной и М. Ф. Корниловой следует относить к объемно-пространственному текстилю, висящему на стене, в то время как композиция «Паруса» может считаться примером текстильной инсталляции.

В области создания трехмерных текстильных арт-объектов и инсталляций в 1990-х гг. много работала петербургская художница Ирина Яблочкина. Среди объемно-пространственных текстильных работ, созданных этой художницей, можно отметить композицию «Борщ. Специи» (1993 г.) (Рис. 6.6 а). Арт-объекты, вошедшие в состав этого произведения, были выполнены в технике коллажа и сочетали шитье, аппликацию, плетение из полосок ткани. Трехмерные антропоморфные текстильные скульптуры, составившие композицию, ассоциировались с образами народного искусства, например, чучелами Масленицы. Ассоциация усиливалась тем, что над стоящими антропоморфными фигурами было подвешено орнаментальное текстильное «красное солнце».

Интересна пространственная инсталляция И. Яблочкиной «Текстильный конструктор» (1994 г.). Эта пространственная форма ассоциировалась с витражами готических соборов или парусами корабля, сшитыми из лоскутов цветной ткани. Фрагменты ткани не соприкасались друг с другом, были видны крупные стежки, которые их соединяли, все это создавало ощущение легкости и праздника.

Подобная техника применялась художницей при создании инсталляции «Ловушка для вздохов» (1998 г.). Композиция состояла из расположенных на полу пирамид, состоявших из сшитых цветных текстильных осколков, внутри которых были «заперты» воздушные шары. Шары были привязаны к верхней части пирамид, и если ловушку открыть, они вылетали и парили в воздухе (Рис. 6.6 в, г).



Рис. 6.6 Объемно-пространственные композиции И. Яблочкиной.

Созданная И. Яблочкиной «Неолитическая Барби» (1995 г.) демонстрирует юмористическое отношение автора к канонам красоты (Рис. 6.6 б). Выполненная в технике лоскутного шитья антропоморфная скульптура, как и знаменитая кукла Барби, обладала утрированными женственными формами, однако, в отличие от символа женственности, навязанного поп-культурой 1990-х, не отличалась красотой. «Неолитическая Барби», на наш взгляд, стилистически перекликается с более поздней работой художницы «Прамати», в основу которой положен образ Палеолитической Венеры (Рис. 5.27).

В области создания объемно-пространственных текстильных инсталляций в 1990-х гг. работал известный исследователь современного художественного текстиля, заслуженный художник В. Д. Уваров. Очень интересной представляется его инсталляция «Жажда свободы» (1997 г.) (Рис. 6.7). Идея свободы стала популярной среди российских художников конца XX в., что неудивительно в свете политических событий, происходивших в стране в этот сложный исторический период. Инсталляция «Жажда свободы» выполнена из дерева, шелковых и льняных нитей. По словам самого В. Д. Уварова, это – «прямая ассоциация со струнами, потому что согласно авторской концепции: “мир звучит, как струна”... Четкие прямоугольники деревянных форм олицетворяют строгие и жесткие своды правил и законов современных общественных структур. Посреди деревянных форм в центральной части инсталляции расположен объект, ... созданный из ажурных переплетений нитей



Рис. 6.7

В. Уваров. «Жажда свободы», 1997 г.

льна. Напоминающий сжатую сферу он мягкий, как комочек нежного сердца, и страдает, как рыба, попавшая в сети, или как птица в клетке. Как всякое живое существо он жаждет свободы, хочет взмыть вверх, испытать счастье полета»⁴¹³.

В 1990-х гг. на волне внимания к текстильному искусству и новым формам художественного выражения в этой области в Санкт-Петербурге был организован Международный Текстильный симпозиум «Белые ночи» (1993, 1995, 1997, 1999 гг.). Симпозиум «Белые ночи» проводился при поддержке Ассоциации «Текстиль-Дизайн», основанной в 1992 г. Он стал «окном в Россию» для западных участников, а многих российских специалистов привел в Европейскую

⁴¹³ Уваров В. Д. Указ. соч. С. 197.

Текстильную Сеть. Важной частью Симпозиума стали выставки современных текстильных художников из разных стран (Российский Этнографический музей, 1993 г.), а также российских авторов (Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 1997, 1999 гг.)

В 1995-м году в Санкт-Петербурге прошел второй международный симпозиум «Белые ночи». Во время симпозиума была организована выставка художественного и промышленного текстиля, создана новая научно-практическая программа «Лен – шелк Севера», состоялась конференция. Симпозиум «Белые ночи» стал частью Европейской программы «Великий шелковый путь». Как отмечала один из организаторов этого проекта Н. М. Калашникова, «симпозиум “Белые ночи”... затрагивает важнейшие аспекты строительства общеевропейского дома – культурное наследие, образование, науку, искусство. Совет Европы рассматривает эту международную встречу как прекрасную возможность для привлечения российских специалистов к развитию общеевропейских культурных инициатив»⁴¹⁴.

В рамках симпозиумов проводились конференции с показом слайдов, а также мастер-классы, благодаря которым художники-текстильщики Санкт-Петербурга получили возможность ознакомиться с такими техниками, как изготовление ручной бумаги, различными видами валяния войлока, узнать новые способы крашения натуральными красителями. Симпозиум 1999-го г. отличался от трех предыдущих тем, что на нем большое внимание было уделено художественному текстилю Санкт-Петербурга, и тематическая выставка, проходившая в стенах Музея прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии, содержала работы текстильщиков – выпускников Академии (Рис. 6.8).

⁴¹⁴ Шелковый путь. Льяная дорога. Зеркало цивилизации. Интервью М. Феневои с Н.М. Калашниковой. // Петербургская афиша. Спектакли, концерты, выставки. Репертуар с 1 по 15 июня 1995 г., № 11 (62).



Рис. 6.8 Симпозиум «Белые ночи», Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 1999 г.

Говоря о российских выставках «fiber art» XXI в., следует отметить, что мощный импульс, заданный проектом 1990-х гг. Международным Текстильным симпозиумом «Белые ночи», безусловно, способствовал расширению творческого кругозора художников. На выставках начали появляться работы, выходящие за рамки традиционного понимания термина «искусство художественного текстиля».

Рассмотрев объемно-пространственные текстильные формы в творчестве российских художников второй половины XX в., можно сделать следующие выводы:

- общемировые тенденции создания объемно-пространственных текстильных объектов нашли творческое выражение в работах российских художников 1970-1990-х гг.;

- российские художники часто обращались к различным техникам структурного гобелена, непревзойденным мастером в этой области был Б. Г. Мигаль, создавший работы, которые можно назвать «текстильными барельефами»;

- в творчестве отечественных художников помимо техники ткачества применялись техники плетения, в частности макраме;

- 1990-е гг. стали временем активных контактов российских авторов с зарубежными коллегами, в частности с представителями Европейской Текстильной Сети (ETN);

- в 1990-е гг. в Санкт-Петербурге проходил Международный Текстильный симпозиум «Белые ночи», способствовавший расширению творческих горизонтов российских художников «fiber art» и включению их работ в международные выставки данного направления.

6.2 Выставочная практика «fiber art» в России в 2000-х гг.

Начало 2000-х гг. стало «временем покоя» после многочисленных событий в области искусства волокна, имевших место в России в 1990-х гг. На наш взгляд, среди наиболее значимых проектов 2000-х гг. следует отметить Российские триеннале современного гобелена, проходившие в музее-заповеднике «Царицыно». Ольга Докучаева, куратор этого проекта отмечала: «Весь постсоветский период художники были предоставлены сами себе – никаких крупных событий в мире художественного текстиля и гобелена в России не происходило. “Царицыно” стал первым музеем, который предпринял попытку стимулировать художественный процесс и создать среду, которая бы позволила обмениваться идеями и опытом»⁴¹⁵.

В настоящее время состоялись четыре триеннале – в 2011, 2014, 2018 и 2021 гг. Первые три выставки были организованы в Хлебном доме музея-заповедника «Царицыно». Выставка 2021 г. разместилась не только в привычном экспозиционном пространстве, но и в залах Большого Царицынского дворца, а также в парке.

Первая выставка, организованная в 2011 г., называлась «Квадратный метр – свое пространство». Хотя в названии триеннале было слово «гобелен», а

⁴¹⁵ IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена. История Триеннале : [сайт]. URL: <https://tsaritsyno-museum.ru/events/exhibitions/p/iv-textile-and-tapestry-triennial/> (дата обращения: 08.08.2021).

вступительная статья к каталогу выставки содержала следующие слова: «девиз ... – “Квадратный метр – свое пространство” – призван акцентировать внимание участников и зрителей ... на способности художника ... выразить свой взгляд на человека, мир и его проблемы в рамках камерной формы, ... «квадратного метра», которым принято измерять вытканную поверхность изделия»⁴¹⁶, что предполагало создание плоских произведений, тем не менее, к участию в выставке допускались и объемно-пространственные работы. Среди призовых номинаций триеннале был «лучший арт-объект».

Несмотря на то, что триеннале в «Царицыно» было названо российской выставкой, следует отметить, что уже в первом проекте принимали участие художники, жившие на постсоветском пространстве – представители Беларуси, Украины, Казахстана, стран Прибалтики. Среди интересных объемно-пространственных произведений, представленных на триеннале 2011 г., следует отметить инсталляцию Федора Львовского «Гимн цветам», которая имела высоту около двух метров и состояла из текстильных и металлических частей, напоминавших лепестки гигантских растений.



Рис. 6.9
А. Козорез. «Иллюзорная урбанистика», 2011 г.

Арт-объект «Иллюзорная урбанистика», созданный Анной Козорез, напоминал песочные часы (Рис. 6.9). Эта работа состояла из двух металлических кругов диаметром 40 см, расположенных в верхней и нижней частях объекта. Между кругами были натянуты нити синего, голубого и коричневого цветов. Эти нити играли роль основы, по которой в технике гладкого гобеленового ткачества были вытканы здания. Дома в нижней части арт-объекта как бы становились нитями, нити спирально закручивались, снова становясь домами, но уже

⁴¹⁶ Первая российская триеннале современного гобелена... : каталог выставки. С. 4.

перевернутыми, в верхней части композиции. Становилось непонятно, где реальный город, а где иллюзорный.

Александр Гораздин создал трехмерный трансформируемый арт-объект «Отдельные части происходящего в квадратном метре», который складывался и раскладывался. В рамках I триеннале в «Царицыно» были также представлены авторские объемно-пространственные работы – арт-объект «Ракушка» и инсталляция «Зимний лес», сотканные в технике полого ткачества.

На I триеннале было много работ, в которые включались необычные предметы и материалы. Например, частью гобелена Тараса Погорелого «Скорпион» были ржавые металлические детали. Марина Нечепорук в серии гобеленов «Прогулки по Царицыно с мелодией любви» вплела в работы фотографии и листы нотной бумаги. Композиция «Классика» Жидруне Крюкайте (Литва) состояла из 25 металлических крышек от бутылок, внутри которых располагались миниатюрные гобелены (Рис. 6.10). Крышки составляли квадрат, размером 14,5 x 14,5 см, линейный рисунок, вытканый на мини гобеленах, складывался в два квадрата, размер которых уменьшался при движении к центру.

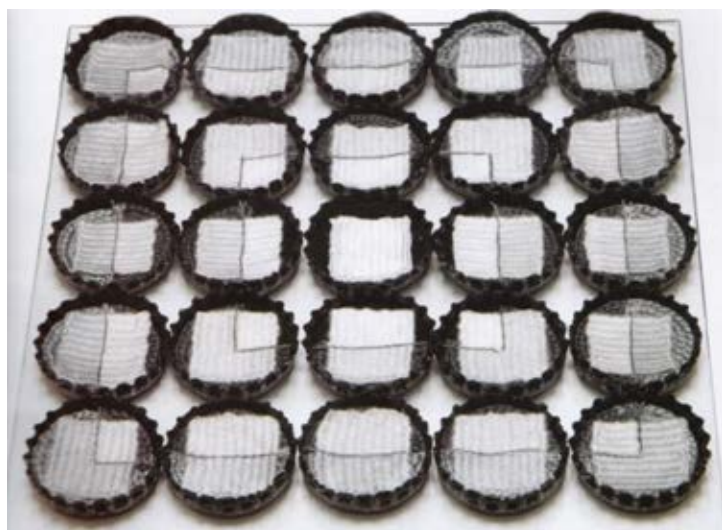


Рис. 6.10 Ж. Крюкайте. «Классика», 2011 г.

II триеннале в «Царицыно» состоялась в 2014 г. Ее девизом стала фраза «Сохраняя традиции – раздвигая границы». Среди объемно-пространственных работ, ставших частью выставки, хотелось бы отметить арт-объект «Солярис», автором которого стала белорусская художница Христина Высоцкая. Для этой работы она

применяла разные материалы – шерсть, акрил, люрекс, использовала технологии ткачества и обкрутки. Подобно кинематографическому Солярису, работа Х. Высоцкой завораживала зрителя своей загадочной энергией, как бы закручивая его в свои спиральные формы.

На выставке II триеннале в «Царицыно» была показана авторская инсталляция «Всемирная сеть». Эта работа была создана в 2013 г. и впервые представлена в Санкт Петербурге в галерее Лофт проект «Этажи».

Среди так называемых «текстильных барельефов», представленных на II триеннале в музее-заповеднике «Царицыно», хотелось бы отметить работы «Новая архаика» Евгении Андриюковой и «Иллюзия» Елены Алехиной. Триптих «Новая архаика» был соткан из темного полиэтилена, каждая часть состояла как бы из нескольких слоев, что в сочетании с участками гладкого и фактурного ткачества создавало эффект глубины.



Рис. 6.11

Х. Высоцкая. Арт-объект «Древо семьи», 2015 г., (фрагмент).

Панно «Иллюзия» было создано в необычной технике – на вбитые параллельными рядами гвозди натягивались нити и создавался интересный пространственный эффект. Эта работа напоминала произведения оп-арта.

Темой III Российской триеннале современного гобелена в «Царицыно», состоявшейся в 2018 г., стала «Вердюра XXI в.». Прежде, чем разработать условия проведения триеннале, организаторы провели конференцию, где приглашенным художникам и искусствоведам предлагалось высказать свое мнение по поводу темы и сформулировать требования к работам. Важным вопросом конференции, вызвавшим активную дискуссию, стала возможность участия в триеннале экспериментальных произведений. Было высказано предложение, экспонировать на выставке только традиционные гобелены, исключив арт-объекты и инсталляции. Несмотря на то, что эта идея не была поддержана большинством участников конференции, на выставке 2018 г. было

представлено очень мало работ, которые можно отнести к объемно-пространственному текстилю. Примером трехмерного арт-объекта стала текстильная скульптура «Древо семьи» Христины Высоцкой (Рис. 6.11). Работа отличалась сложным техническим исполнением – сочетанием двухстороннего ручного ткачества с элементами обкрутки – однако, отличалась легкостью, лаконичностью, художественным вкусом.

В рамках III триеннале в «Царицыно» состоялась авторская персональная выставка «Эффект бабочки», где были представлены объемно-пространственные работы: одноименная инсталляция, арт-объекты «Ракушка», «Цветок пустыни», текстильный барельеф «Марсианская бабочка. Пейзаж», а также классические гобелены.

Частью III триеннале стал Международный проект текстильной миниатюры «Остров сокровищ», размещенный на отдельной выставочной площадке – в «Галерее “На Каширке”». Среди представленных работ было много объемных текстильных скульптур и миниатюрных «текстильных барельефов». Выставка была организована по инициативе творческого объединения петербургских художников «Гильдия Текстильщиков». Впервые миниатюрные текстильные объекты, созданные для выставки «Остров сокровищ», были продемонстрированы в 2017 г. в Санкт-Петербурге в Музее «Русский Левша». Особенностью данного проекта стало то, что художники, помимо непосредственно работ, должны были представить их концепцию, которая объясняла, что именно является сокровищем для каждого участника.

Идеей многих миниатюрных произведений стали сокровища, которые дарит человеку природа. Это могли быть необычные виды животных – арт-объекты «Актинии» Дины Баумане (Латвия), «Морской слизень» Линдси Маршалл (Великобритания); или птицы, живущие на соседнем дереве, – мини-инсталляция «Первый пошел» Натальи Бельтюковой. Арт-объект «Бесконечность метаморфоз

природы» Татьяны Власовой «дает возможность человеку лучше осознать свое мироощущение и свое место в окружающем мире»⁴¹⁷.

Истинное богатство человека – семья. Эта тема развивалась в серии тканых миниатюрных портретов Аллы Давыдовой и триптихе «Семья» Веры Лихачевой, а также в текстильных скульптурах Полины Гузеевой «Мать» и «Полет». В арт-объекте «Мать» идея любви выражена через образ птицы, на хвосте которой разместилась стайка птенцов. Работа «Полет», явно навеянная творчеством Марка Шагала, изображала жениха и невесту, летящих на петухе.



Рис. 6.12
З. Ленденская-Большакова. «Остров в облаках», 2017 г.

Некоторые художники пытались найти сокровища в дальних странах – работы «Дороги», «Остров в облаках» Зои Ленденской-Большаковой (Рис. 6.12), «На пути к острову» Светланы Кудрявцевой, «По проселочным дорогам» Анны Вилковой. Другие хранили все свои секреты в карманах – «Карманные секреты» Анны Векслер.

Что считать истинным сокровищем? Возможно, память, которую символизировала разбитая фарфоровая «Чашка № 5 Магдалены Клецинской (Польша), отреставрированная при помощи нитей (Рис. 6.13). А может быть, это возможность по-новому взглянуть на мир – арт-объект «Молодые глаза, старые очки»

Ливы Капрале (Латвия) или подумать о самом сокровенном «Зеленое колечко. Заветное желание» Ольги Орешко. Проект «Остров сокровищ» заставлял задуматься о том, каковы истинные и ложные ценности человеческой жизни. Многие представленные на выставке работы, несмотря на миниатюрные размеры, поднимали серьезные вопросы.

⁴¹⁷ Остров сокровищ. Международная выставка мини-текстиля в музее «Русский Левша»: каталог выставки. СПб, 2017. С. 17



Рис. 6.13
М. Клещинская. Арт-объект «Чашка № 5», 2017 г.

В 2018 г. в Санкт-Петербурге по инициативе автора прошел Международный Фестиваль «Открытие», организованный Агентством «Аппарель-текстиль» в Креативном пространстве «Ткачи». Задачей фестиваля стало развитие искусства «fiber art» в России, развитие контактов между отечественными и иностранными

художниками. Большинство работ, показанных участниками фестиваля, представляли собой плоский текстиль (гобелены, панно), однако, были и объемно-пространственные произведения. Свои арт-объекты, входящие в серию «Объятия», представила Мария Ортега Галвез (Испания). На созданных художницей полупрозрачных текстильных скульптурах из металлической проволоки располагалось рельефное изображение как бы обнимающих их человеческих рук. Эти работы, несомненно, выглядели необычно и привлекали внимание зрителей.

Среди российских участников, представивших трехмерные объекты, хотелось бы отметить гигантскую работу Валерии Лошак «Валенок», выполненную в технике войлоковаления. Интересными были «текстильные барельефы» «Алая мандала» (Рис. 6.14) и «Bubble



Рис. 6.14
Ю. Третьякова. «Алая мандала», 2017 г.

Structure», автором которых является Юлия Третьякова. Работы Юлии были выполнены в красном цвете из разнообразных синтетических материалов и на фоне традиционных гобеленов и батиков выглядели новым словом в искусстве российского текстиля. В качестве почетного гостя Фестиваль посетила Лала де Диос, которая в тот момент являлась президентом Европейской Текстильной Сети (ETN). Она приняла участие в конференции, побеседовала с российскими художниками, работающими в области художественного текстиля, пригласила их активнее участвовать в международных выставках «fiber art». Результатом общения стало вступление «Гильдии Текстильщиков» Санкт-Петербурга в члены Европейской Текстильной Сети.

Интересным проектом, реализованным «Гильдией Текстильщиков» стал текстильный кэмп «Связующая нить», прошедший в д. Кайкино Волосовского р-на Ленинградской области в августе-сентябре 2019 г. Здесь хотелось бы отметить работы, которые были представлены на улице. Арт-объект «Ветер надежды» Светланы Изгиевой напоминал некий волшебный цветок, лепестки которого были сделаны из синтетических лент, закрепленных на металлическом каркасе. Инсталляция «Галлюцинации» Марии Ермолаевой состояла из сплетенных из лески и силикона объектов, высотой более двух метров, напоминавших инопланетные растения, непонятно как очутившиеся в земном лесу.

Следует отметить, что текстильный кэмп «Связующая нить» – это не первый российский опыт экспонирования текстильных произведений вне пространства выставочных залов. В 2014 – 2017 гг. авторские текстильные инсталляции участвовали в проектах «Императорские сады России» (Михайловский сад, Санкт-Петербург), «Ночь музеев» (ЦПКиО им. С. М. Кирова, Санкт-Петербург). В 2018 г. «Гильдия Текстильщиков» организовала выставку «Текстиль на ветвях» (ЦПКиО им. С. М. Кирова, Санкт-Петербург). Все эти проекты стали закономерным продолжением общемировых художественных процессов в области «fiber art», и текстильный кэмп «Связующая нить» является важным звеном в общей цепочке событий современного российского искусства текстиля.

Еще одним крупным международным проектом «fiber art», реализованном Санкт-Петербургской «Гильдией Текстильщиков», стала II Международная триеннале текстильной миниатюры «Город», состоявшаяся в выставочном зале Иоанновского рavelина Петропавловской крепости весной 2020 г. В рамках этой выставки было представлено много интересных объемно-пространственных композиций.

Неудивительно, что для многих художников тема «Город» предполагала обращение к символам родного Петербурга. Художница Елена Павлова-Потанина показала миниатюрную инсталляцию «Метафизика Петербурга», представлявшую собой грудку камней, сквозь которые пророс молодой дубок. В описании проекта художница отмечала, что имя Петр означает камень и вспоминала исторический указ Петра I «О привозе диких камней», необходимых для благоустройства города. Образ дуба тоже был выбран неслучайно – крепкую древесину предполагалось использовать для строительства кораблей⁴¹⁸.

Светлана Изгиева представила на выставке созданные из войлока архитектурные символы Санкт-Петербурга, которые можно считать отражениями различных исторических периодов: Петропавловская крепость – арт-объект «В начале славных дел», Исаакиевский собор – «Расцвет империи» и небоскреб «Лахта-центр» – текстильная скульптура «Символ будущего».

Авторский арт-объект «Отражение» был посвящен мистической ауре Петербурга. На гранях металлического куба были вышиты лестница, арка, колонна, отражение окна. Если перевернуть арт-объект, грани поменяются местами, настоящая и отраженная реальность тоже изменятся.

Специально для выставки «Город» студентами четвертого курса кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица в рамках учебного процесса были созданы объемно-пространственные текстильные миниатюры, многие из которых были вдохновлены достопримечательностями Санкт-Петербурга (Рис. 6.15).

⁴¹⁸ II Международная Триеннале мини-текстиля «Остров сокровищ. Город»: каталог выставки. СПб., 2020. С. 115.

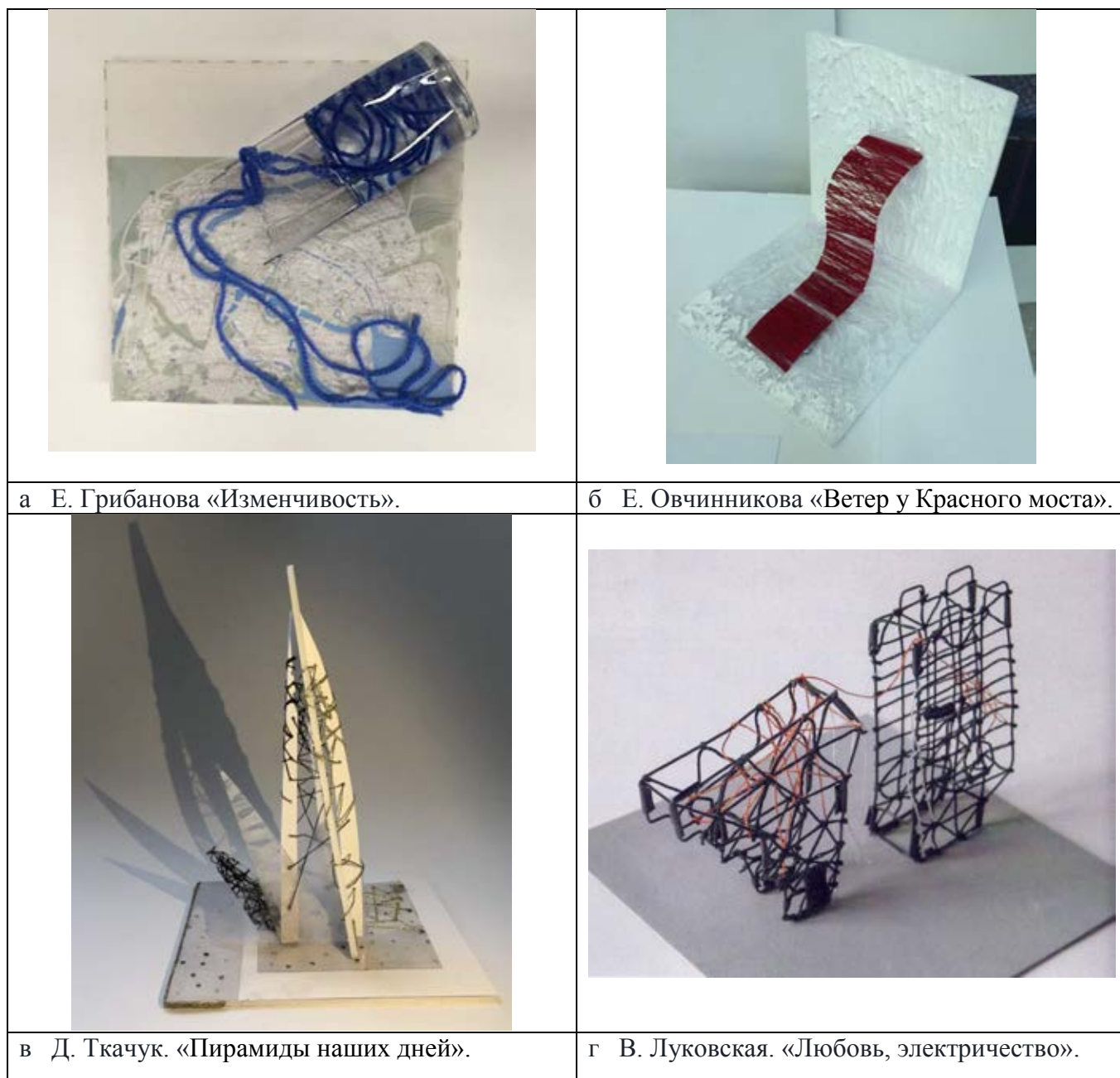


Рис. 6.15 Миниатюрные объекты «fiber art», созданные студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица для выставки «Город», 2019 г.

Работа «Изменчивость» Елизаветы Грибановой представляла собой карту города, на которую из разбитого стакана «проливалась» голубая нитка-вода, меняющая привычный ландшафт (Рис. 6.15 а). Миниатюрная инсталляция Екатерины Овчинниковой «Ветер у Красного моста» была посвящена петербургской погоде, ветру, который буквально «сдувает» мост (Рис. 6.15 б). Работа Дарьи Ткачук «Пирамиды наших дней», созданная из пенокартона и пластика, – еще одно изображение современного небоскреба «Лахта-Центр» (Рис.

6.15 в). Виктория Луковская в мини инсталляции «Любовь, электричество» создала образы очеловеченных домов, влюбленных дуг в друга (Рис. 6.15 г).

Для многих художников выставки «Город» тема оказалась тесно связана с экологией. Например, арт-объект «Дом» Маши Карда (Израиль), о котором сама художница говорила: «Сухое мертвое дерево, как бы выросшее на крыше многоквартирного дома-муравейника свидетельствует об уничтожении природы современным человеком»⁴¹⁹. Экологическим проблемам были посвящены серия работ «Камень на камне» Ливи Леппик (Эстония), «Каменные джунгли» Натальи Коньковой (Беларусь), «Городские цветы» Ольги Лысенковой (Россия). Арт-объект «Вниз по течению» Анны Райзанен (Финляндия) символизировал канализационные стоки: «Все, что имеет или не имеет ценность, смывается в канализацию. Вы никогда не знаете, что проглотила инфраструктура... Экологическая катастрофа угрожает всем»⁴²⁰, – написала художница о своем произведении (Рис. 6.16).



Рис. 6.16
А. Райзанен. «Вниз по течению»,
2019 г.

Интересны работы, посвященные футуристическому образу города будущего (Рис. 6.17). «Амонитовый город» Катерины Алексеевой (Россия) представлял собой огибающую древесный ствол форму – символ единения с природой (Рис. 6.17 а). Аналогичная идея гармоничного сосуществования города и природы выражена этой художницей в работе «Пробуждение», которая, по ее словам, представляла собой «схему развития комфортной среды обитания

⁴¹⁹ Цветкова Н. Н. Тема «Город» в произведениях текстильной миниатюры (по материалам II международной триеннале мини текстиля) : сб. науч. ст. / Образ, знак и символ сувенира. Материалы VI Всероссийской национальной научно-практической конференции ; под. ред. Ю. В. Гусаровой. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Шлиглица, 2020. С. 419.

⁴²⁰ II Международная Триеннале мини-текстиля... : каталог выставки. С. 124.

человека, где в хрупкую природную среду встраивается плотная городская застройка, и вместе они гармонично сосуществуют и развиваются»⁴²¹.

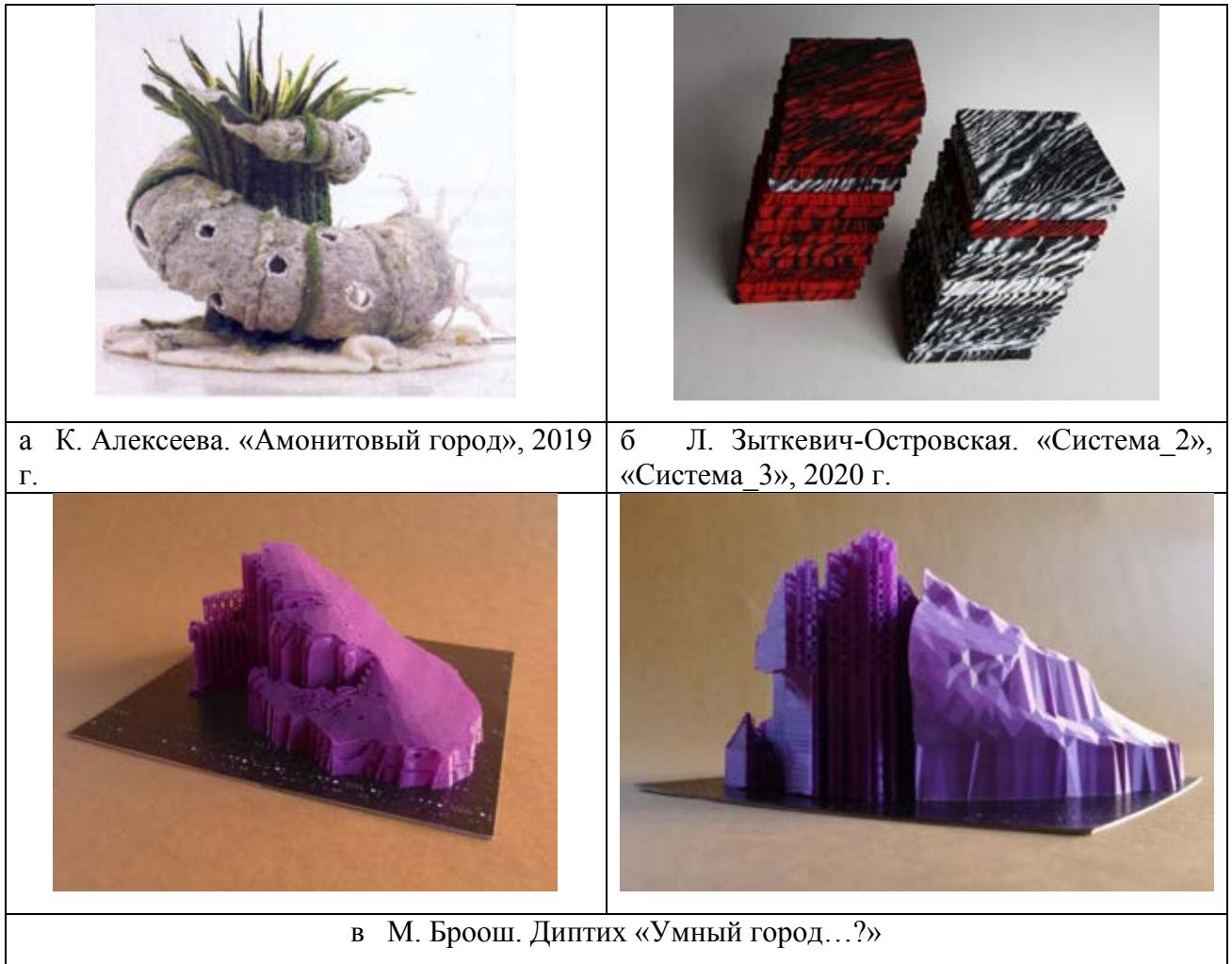


Рис. 6.17 Футуристический образ города в объектах текстильной миниатюры.

Арт-объекты «Система_2» и «Система_3» Людвиги Зыткевич-Островской (Польша) – это фантазия художницы на тему «города будущего», где изображены модульные жилые дома, и город представлен в виде постоянно развивающейся мегаструктуры (Рис. 6.17 б). Диптих «Умный город...?» Мирослава Броош (Словакия), созданный в технике 3D печати, вызывал ассоциации не земным мегаполисом, а с инопланетным поселением (Рис. 6.17 в).

В 2021 г. состоялось несколько крупных выставок современного «fiber art» в разных городах России. В мае в Иваново состоялся фестиваль «Первая фабрика

⁴²¹ II Международная Триеннале мини-текстиля... : каталог выставки. С. 12.

авангарда», частью которого стала выставка художественного текстиля «Светлый путь» (Рис. 6.18).



Рис. 6.18 Выставка «Светлый путь», Иваново, 2021 г.

Название выставки было обыграно ее дизайном. Зрители, попадая в выставочный зал Музейно-выставочного центра, видели созданный из белой сетки «коридор», внутри которого пролегал тот самый «светлый путь» – белый дощатый настил, в конце которого находилась темная комната, отделенная черным занавесом. В центре этой комнаты была представлена авторская инсталляция «Зимний лес». По обе стороны от настила располагалась инсталляция Ильмиры Болотян «Материальный труд» (см. 5.2). В нишах выставочного зала были представлены произведения «fiber art».

Среди авторов, чьи работы экспонировались в рамках выставки «Светлый путь», следует отметить Леонида Тишкова. Его текстильная инсталляция «Детское место (дитя)» (1993 г.) представляла собой связанный крючком круглый коврик, символизировавший плаценту (детское место), от которого шли кровеносные сосуды к ребенку, лежавшему на ночной рубашке матери художника (Рис. 6.19). «Сам плод или ребенок сделан из нитей скомканной шерсти...

Достаточно прикоснуться к нему, и разрушится форма, и нет уже того подобия, что напоминает нам жизнь, так она беззащитна и хрупка. Одно неловкое движение – и нет человека...»⁴²².

Выставка «Светлый путь» продемонстрировала интегрированность «fiber art» в область современного искусства.



«Мы обратились к концептуальным художникам,

Рис. 6.19

Л. Тишков. «Детское место (дитя)», 1993 г.

которые работают с тканью как с

объектом»⁴²³, – отмечал куратор этого проекта Сергей Соловьев.

В начале июня 2021 г. во Владимире в центре современного искусства «Флигель» открылась выставка «fiber art» «Закулисье». Центром экспозиции стали вязаная «Ракета» и «Клубки Вселенной» Леонида Тишкова. Эти работы были созданы художником из разрезанных вещей, принадлежавших его близким. «На своей ракете художник отправляется в путешествие-воспоминание, связав воедино судьбы всех, кто ему дорог»⁴²⁴. Частью выставки стали объемно пространственные объекты: композиция «Место» Лены Липатовой, представлявшая собой желтые фетровые колонны; Файбер-мобиль, созданный художниками Art03студии Натальей Гец, Наталией и Сергеем Мирончевыми и Сергеем Сичкаренко; авторский арт-объект «Череп Единорога».

В июле 2021 г. открылась IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно»⁴²⁵. Особенностью этой выставки, ставшей юбилейной, (проект отметил свое десятилетие), стало то, что работы художников впервые были представлены не только в выставочных залах

⁴²² Леонид Тишков. Детское место (дитя) [Электронный ресурс] : Art in progress 15.05.2012. URL: http://leonidtishkov.blogspot.com/2012/05/blog-post_3451.html (дата обращения: 10.08.2021).

⁴²³ Ведерникова Я., Тютин С., телекомпания «Барс». «Светлый путь» «Первой фабрики авангарда» [Электронный ресурс] : IvanovoNews Все новости региона. 21.05.2021. URL: <https://www.ivanovonews.ru/reports/1088074/> (дата обращения: 10.08.2021).

⁴²⁴ Лебединская Е. Вязаная ракета и другие экспонаты в доме, который превратился в большую инсталляцию. [Электронный ресурс] : КлючMedia. 08.06.2021. URL: <https://kluch.media/materials/vyazanaya-raketa-i-drugie-ekspnaty-v-dome-kotoryu-prevratilsya-v-bolshuyu-installyatsiyu/> (дата обращения: 09.08.2021).

⁴²⁵ В 2021 г. название проекта изменилось – Цветкова Н. Н.

музея, но и в парке. Кроме того, была расширена география участников: ранее свои работы показывали художники России и постсоветского пространства, в 2021 г., несмотря на закрытые границы, помимо художников Беларуси, Казахстана, Прибалтики, свои работы предоставили Влодзимеж Цыган (Польша), Тамми Маннамарина, Райя Йокинен (Финляндия), Краг Сорен (Норвегия). Таким образом, проект, который, называясь российским, фактически, с самого начала был международным, включая художников бывшего СССР, в 2021 г. еще больше расширился.

Среди интересных работ, представленных в рамках IV триеннале в «Царицыно», хотелось бы отметить арт-объекты белорусских художниц Христины Высоцкой и Натальи Коньковой. Серия «Внутри и снаружи» Христины Высоцкой состояла из трех текстильных скульптур (Рис. 6.20). Работа была посвящена идее единения внутреннего и внешнего мира человека. Первая часть триптиха называлась «Глубоко внутри», она символизировала внутренний мир. Согласно концепции автора: «Внутри каждого из нас таятся накопленные в процессе жизненного пути страхи, тревоги, мысли, чувства, секреты, болезни... В



Рис. 6.20
Х. Высоцкая. «Внутри и снаружи», 2021 г.

то же время, с внешней стороны человек как белый лист, практически ничем не выдает свой внутренний мир... Нужно заглянуть очень глубоко, чтобы добраться до сути». Эту суть художница выразила, применив в объекте доминантный желтый цвет как символ знаний и разума. Следующая часть триптиха называлась

«Широко снаружи». В ней был запечатлен образ бесконечной Вселенной, попытке человека выйти за пределы своих возможностей. Доминантный синий цвет объекта символизировал мудрость, божественное начало и духовное совершенство. Третья часть триптиха – арт-объект «Высоко к гармонии» посвящен принятию человеком себя, построению гармоничных отношений с мирозданием. Зеленый цвет, использованный в этой работе, символизировал единение с природой и саму жизнь.

Арт-объект «Плеск радуги» Натальи Коньковой представлял собой составленную из полукруглых текстильных арок объемную форму (Рис. 6.21). Каждая арка декорировалась разноцветными нитями, использовалась техника обкрутки. Нити наматывались неплотно, был виден их ритм, кроме того, художница использовала разные цвета. Благодаря такому приему, создавалось ощущение, что сквозь радугу проходят солнечные лучи, заставляя цвет вибрировать.



Рис. 6.21
Н. Конькова. «Плеск радуги», 2020 г.

Многие участники триеннале представили свои «текстильные барельефы». Работа «Грачи прилетели» Екатерины Громцевой была выполнена в технике двухслойного ткачества – верхний слой, символизировавший снег, который как бы «таял», стекая вниз и обнажая землю. Ольга Орешко, обычно работающая в технике традиционного гобеленового ткачества, представила серию миниатюр «Дальние миры» (Рис. 6.22). В ее объектах применялась металлическая сетка, а также шнуры (техника обкрутки), за счет использования которых художнице удалось создать объем. Работы Ольги вызывали ассоциации с траекториями движения космических объектов – комет, планет, туманностей.



Рис. 6.22 О. Орешко. «Дальние миры», 2021 г.

Авторский триптих «Окаменелости» (Рис. 6.23), представленный в залах музея-заповедника «Царицыно», также относился к «текстильным барельефам». Работа была посвящена древним существам, окаменевшие отпечатки которых встречаются на камнях. Древняя рыба латимерия была изображена на центральной части триптиха, боковые части – отпечатки морских лилий. Работы были выполнены в технике фактурного ткачества, для создания эффекта объема применялась проволока и использовалась технология обкрутки.



Рис. 6.23 Н. Цветкова. Триптих «Окаменелости», 2020-2021 гг.

Пожалуй, наиболее экспериментальной работой, представленной в рамках IV триеннале в «Царицыно», стал перформанс «Пиццикато» Платона Инфанте. В этом произведении, благодаря использованию видео технологий, создавалась иллюзия падения сквозь натянутые нити некой детали, по форме напоминавшей элемент популярной игры «Тетрис». При падении деталь цеплялась за нити, и возникали звуки, напоминавшие звон струн музыкального инструмента.

Что касается работ, представленных в парке музея-заповедника «Царицыно», то здесь следует отметить пространственную инсталляцию «Призраки прошлого» петербургской художницы Ирины Яблочкиной, которая была размещена в Павильоне «Нерастанкино». Три панно, созданные художницей, включали изображения людей в одежде конца XIX в., стоявших на фоне деревьев. Изображения делались в технике цифровой печати, поверх были нашиты старые фотографии и ленты, выходящие в пространство и скрученные в клубки.

В павильоне «Миловида» была размещена инсталляция «Точка сбора» Александры Островской. Она состояла из четырех расположенных в пространстве панно, выполненных в технике вышивки по сетке. На панно были изображены орнаменты и полупрозрачная нимфа, словно ожившая статуя. Инсталляция «Перекасти-поле» Юлии Несис состояла из двадцати круглых тканых объектов, разбросанных по большой территории (Рис. 6.24). Перекасти-поле, по мнению художницы, это символ современного человека, одинокого, беспечного, не привязанного к какому-либо месту⁴²⁶.

⁴²⁶ Матисс на заборной сетке, сотворение мира из пластика и прогулка в параллельных мирах. IV Текстильная триеннале в «Царицыно». [Электронный ресурс] : The village. URL: https://www.the-village.ru/weekend/art/triennale-tekstilnogo-iskusstva-v-tsaritsyne-fotoreportazh?from=infinite_scroll (дата обращения: 12.08.2021).



6.24 Ю. Несис. Инсталляция «Перекати-поле», 2021 г.

В рамках IV триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно» была организована ретроспективная выставка «Эволюция взгляда» замечательной художницы «fiber art» Эдит Паулс-Вигнере (Латвия). Ее объемно-пространственные композиции «Вселенная», «Кофейная кантата», «Путевые заметки», а также фактурные гобелены, созданные во второй половине XX в. остаются актуальными и в настоящее время.

Текстильная инсталляция «Кофейная кантата» (1976 г.) отличалась тонкостью цветового и фактурного решения. Тонкое ткачество гладкого панно, где поверхность решалась белым по белому с минимальным добавлением коричневого цвета, контрастировало с фактурными насыщенно-кофейными полотнами. Одно из коричневых полотен имело ворсовую поверхность, другое было соткано с применением узлов. Вынесенные в пространство фактурные нити, свисавшие с потолка, ассоциировались с кофейными зернами.

Инсталляция «Путевые заметки» (1976 г.), созданная художницей по воспоминаниям поездки на Кубу, также развивалась в пространстве. Она состояла из фактурного гобелена, висевшего на стене и лежавшего на полу перед ним

круглого ворсового коврика, над которым были подвешены объемные текстильные арт-объекты, напоминавшие плоды тропического дерева.

Очень интересен по своей фактуре триптих «Время» (1972 г.) (Рис. 6.25), где поверхность гобеленов была декорирована воронкообразными формами, как бы затягивавшими зрителя в глубину прошлого. Помимо работ второй половины XX в. Э. Паулс-Вигнере были представлены современные произведения, в частности, целая серия объемных объектов, посвященных национальному головному убору.



Рис. 6.25

Э. Паулс-Вигнере. Триптих «Время», 1972 г.

Искусство текстиля XXI в. впитало опыт художественных выставок второй половины XX в. Современные художники-

текстильщики свободно обращаются с материалами и техниками, создавая двухмерные и трехмерные работы. Проанализировав выставочную деятельность в области искусства волокна, которая велась в период 2000 – 2021 гг. в России можно отметить следующее:

- после «времени затишья» начала 2000-х гг. в период с 2011 по 2021 гг. искусство «fiber art» вновь вызывает интерес художников и кураторов;
- в Санкт-Петербурге работает организация «Гильдия Текстильщиков», продвигающая искусство «fiber art» в России и на международной арене;
- Российская триеннале текстильного искусства и современного гобелена в ГМЗ «Царицыно», отметив свое десятилетие, остается крупнейшим проектом «fiber art» в России, представляя работы ведущих отечественных художников, текстильщиков постсоветского пространства, а с 2021 г. и представителей стран дальнего зарубежья.

6.3 Работы «fiber art» студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА имени А. Л. Штиглица (2001-2021 гг.)

В 1999 г. на кафедре художественного текстиля СПГХПА имени А. Л. Штиглица начала работать мастерская ткачества на ручных ремизных ткацких станках, созданная при активном авторском участии. Целью работы стали эксперименты в области искусства «fiber art» и создание объектов объемно-пространственного текстиля в рамках учебного процесса.

Первым дипломным проектом, выполненном в технике ручного ремизного ткачества, стала инсталляция «Время», созданная Ириной Соболевой в 2001 г. (Рис. 6.26). Работа состояла из пяти частей, каждая из которых выражала различные ипостаси такого понятия как «время». Части инсталляции представляли собой тканые полотна, каждое из которых имело собственное название: «Время», «Точка», «Скорость», «Пространство» и «Движение». По замыслу художницы «основные массы полотен – это постепенные или резкие переходы из одного состояния времени в другое, что должно создавать впечатление постоянно движущегося объекта, стремящегося к невидимой точке». Эта идея была реализована путем сочетания плотных и разряженных текстильных структур. В концепции своего дипломного проекта Ирина Креер отмечала, что ее полотна можно использовать при выступлении актеров пластического театра, таким образом, они могли бы стать частью хэппенинга.

В дипломной работе Марии Писановой «Испанское Романсеро» (2004 г.), посвященной творчеству Антонио Гауди, техника ремизного ткачества сочеталась с росписью горячим батиком (Рис. 6.27). Работа представляла собой пространственную инсталляцию, состоявшую из трех флизелиновых полотен, в которые были органично включены тканые фрагменты, и шести вееров, два из которых были вытканы на ручном ремизном ткацком станке. Четыре веера были расписаны в технике горячего батика. Стилистика расписных и тканых вееров напоминала мозаики из цветного стекла и разбитых изразцовых плиток, так называемые «тренкадис», которые любил использовать А. Гауди. Тканые веера –

красный и черный локальны по цвету и контрастируют с яркими, многоцветными батиками, выражая пламенную красоту Испании.



Рис. 6.26 И. Соболева. «Время», 2001 г.



Рис. 6.27 М. Писанова. «Испанское Романсеро», 2004 г.

В 2005 г. Ксения Благовестная в качестве дипломной работы выполнила тканое панно «Куршская коса», которое можно считать «текстильным барельефом» (Рис. 6.28). Дипломница использовала технику ручного ткачества в сочетании с обкруткой. Обвивая белыми нитями пластичные стебли камышей, и

затем, переплетая их между собой в процессе ткачества, Ксения Благовестная сумела создать неповторимый рельеф, который, вместе с лаконичным цветовым решением, вызывал ассоциации с суровой и холодной поверхностью Балтийского моря.

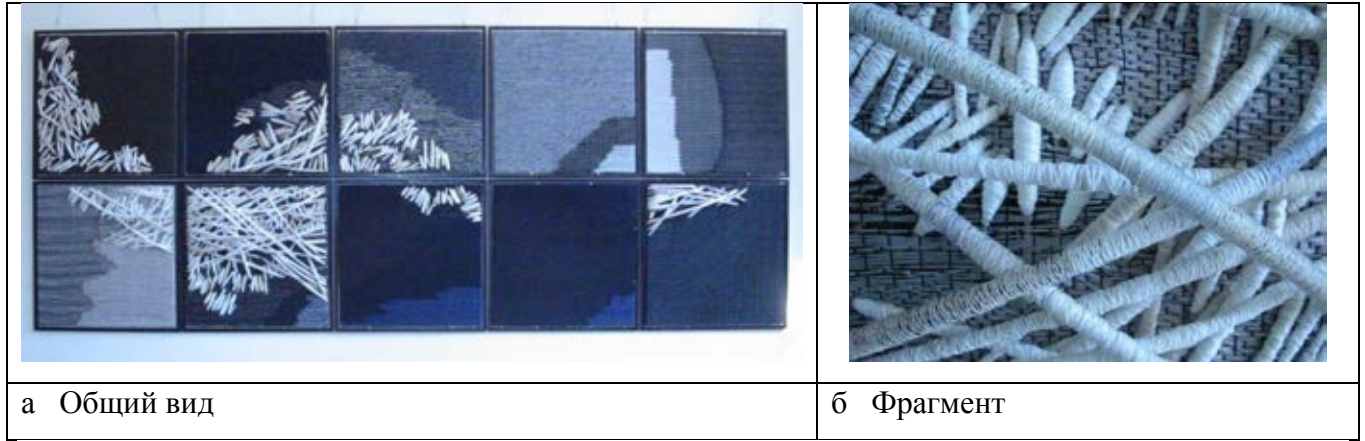


Рис. 6.28 К Благовестная. «Куриская коса», 2005 г.

В 2005 г. было принято решение сделать совместную выставку авторских и студенческих экспериментальных работ, выполненных в технике ручного ремизного ткачества. Такая выставка была организована в залах Санкт-Петербургского Союза дизайнеров. Она получила название «Тканые структуры» в рамках общей темы «Мастер и подмастерье» и проходила с 11 по 22 апреля 2005 г. (Рис. 6.29).



Рис. 6.29 Выставка «Тканые структуры», 2005 г.

Целью выставки было показать, что на ремизных ткацких станках можно работать не только в традиционном ключе, создавая утилитарные вещи, такие как шарфы, коврики или материю для одежды, но и более оригинальные и современные объемно-пространственные произведения. В начале учебного года студенты четвертого курса кафедры художественного текстиля получили задание создать работу на основе собственных наблюдений, ассоциаций и попытаться выразить свою идею средствами ручного ремизного ткачества, абстрагировавшись от идеи традиционной ткани. Формируя выставку в Союзе дизайнеров, хотелось подчеркнуть наличие во всех работах концепции. В результате совместных обсуждений было решено подобрать к каждому текстильному произведению эпиграф, наиболее точно отражающий авторскую идею. Поэтому рядом с названием работ появилось небольшое стихотворение (большинство из них – японские трех- и пятистишия).

Современный художественный текстиль предлагает уникальный потенциал материалов и возможностей для игры света и тени, для сопоставления матовых и прозрачных поверхностей.

На противопоставлении матовых и прозрачных поверхностей была построена авторская коллекция декоративных тканей «Ожидающий зиму». На выставке «Тканые структуры» были представлены три ткани из этой серии: «Следы зимы», «Горная река», «Лед и снег», расположенные в пространстве. В этих работах воплотились различные зимние впечатления. Так, в ткани «Следы зимы» с помощью белых пушистых хлопковых нитей выразилось впечатление от ранней зимы, когда первый снег ложится на сухие травинки, пригибая их своей тяжестью. Фон был соткан из льна и синтетического текстильного материала – монопнити. Сочетание льна с монопнитью делало поверхность ткани скользкой и подвижной, что еще более усиливало контраст между фоном и мягкой фактурой снега. Ткань «Горная река» почти вся прозрачна, фон был соткан с использованием монопнити, символизировавшей прозрачную воду. На отдельных участках в поверхность включались нити фактурной вискозы, «сжимавшие» «воду», подобно первому тонкому льду. Работа «Лед и снег» была построена на

контрасте прозрачной «ледяной» поверхности (монокит) и пушистого снега (фактурная вискоза с применением техники ворсового ткачества).

Интересно выразилась идея противопоставления поверхностей в работах студентки четвертого курса Татьяны Афанасовой. Ее панно были ассоциативно связаны со структурой коры дерева. Плотное ткачество с деликатной фактурой в виде незатканых нитей основы создавали иллюзию живой природной поверхности. Совершенно иначе идея контраста фактур была выражена Натальей Елизаровой. В своей работе «Тени на камнях» она сочетала традиционное ткачество с искусственным мехом. Это сделало «текстильный барельеф» Н. Елизаровой очень необычным.

Еще одна авторская инсталляция, представленная на выставке «Тканые структуры», называлась «Пространство дождя». Она состояла из пяти тканей: «Солнечный дождь», «Моросящий дождь», «Ливень», «Ноябрьский дождь» и «Зимний Дождь». Тема дождя является «родной» для жителей Санкт-Петербурга. Дождь – это то, что можно видеть в нашем городе почти каждый день, но, в то же время, он всегда разный. Дождь каждого времени года имеет свой неповторимый характер, и в инсталляции «Пространство дождя» была сделана попытка выразить эту идею.

Ткань «Солнечный дождь» была посвящена впечатлению от летнего дождя, когда через облака проглядывает солнце, и кажется, что каждая капля дождя отражает солнечный свет. Работа была соткана из полиэстера, хлопковых и металлических нитей, что позволило объединить в ней мягкость солнечных лучей, прозрачность дождя и игру солнечного света в дождевых каплях. В ткани «Моросящий дождь» была предпринята попытка показать некоторую переходную субстанцию между дождем и туманом. Этот вид дождя обычно окутывает все пространство как паутинка или сеть и стирает границы зданий, деревьев и людей. Каждая вещь становится нереальной, возникает эффект акварельной живописи. В работе «Ливень» изображались большие серебряные капли, с которых этот вид дождя обычно начинается и дождевые потоки, приходящие им на смену. В ткани «Ноябрьский дождь» была выражена идея дождя, приходящего глубокой осенью,

когда не понятно, что это – все еще дождь или уже снег. Но постепенно снег все более и более усиливается. И скоро можно видеть уже только мягкую стену влажного снега. Это начинается «Зимний Дождь».

Тема дождя и снега оказалась актуальной и для студентов. На выставке была представлена очень нежная и лаконичная работа «Снегопад» Анны Шульгиной. Представленная в пространстве выставочного зала, данная ткань, действительно, создавала иллюзию падающих снежных хлопьев. В «тканом барельефе» «Утро» Антона Леухина был представлен совершенно другой снег – утренний весенний, чуть припорошивший лепестки цветов, как говорилось в поэтическом эпитафье к этой работе.

Многие из представленных на выставке работ были посвящены теме моря. Фрагмент дипломной работы «Куршская коса» Ксении Благовестной символизировал воды холодной Балтики. Иное море – теплое, загадочное – было представлено в авторской инсталляции «Остров в океане». В работе «Тишина» Ольги Боровских можно было видеть пенный прибой, изменчивый и непостоянный.

Работа «Зной» Марии Стрижовой представляла собой иллюзию движения залитых солнцем песков пустыни. Ее «текстильные барельефы» располагались на разном уровне и были соединены свободно свисающими нитями основы.

Выставка «Тканые структуры» была призвана показать оригинальность, современность и огромный творческий потенциал работ, выполненных в технике ткачества на ручных ремизных ткацких станках. Участницы выставки «Тканые структуры» Татьяна Афанасова и Наталья Елизарова выбрали технику ручного ремизного ткачества для создания своих дипломных работ в 2007 г.

Пространственная инсталляция «Ритмы леса» Татьяны Афанасовой, состоявшая из пяти полотен, была выполнена с использованием сложной техники двухслойного ткачества. Все полотна были вытканы на ручном ткацком станке с использованием монопнити, льна, вискозы и шерсти. Выбранный дипломницей художественный язык абстрактных форм и цветовых пятен передавал обобщенный образ леса. Особое внимание уделялось контрасту тонких и толстых

нитей, использовался эффект неплотного ткачества, что позволило создать текстильные структуры, ассоциативно перекликавшиеся с природными формами, напоминавшие стволы деревьев.

Объемно-пространственная композиция «Застывшие волны» Натальи Елизаровой состояла из трех частей, объединенных образом волны. Фон представлял собой большое квадратное панно, выполненное в технике саржевого переплетения (криволинейная саржа), что позволило текстильным нитям приобрести волнообразное движение. Неплотное ткачество и использование синтетических нитей способствовали тому, что нити как бы волнообразно съезжали к нижней части панно, это способствовало созданию мотива волны визуальными средствами. Вторая часть композиции представляла собой вертикальное полотно, также выполненное в технике саржевого переплетения, но с использованием рельефных фактурных нитей. Эта часть работы вызывала ассоциации с суровым северным лесом, колышущимся под ударами ветра. Сложная серо-зеленая цветовая гамма усиливала этот эффект. Третья часть, расположенная в пространстве на переднем плане, стала самой экспериментальной с точки зрения технологии. Она была выполнена в технике ткачества, затем тканый фрагмент нашивался на основу из органзы. Каждая из нитей основы аккуратно вшивалась в фон, использовались мелкие стежки, которые ассоциировались с брызгами морской воды, когда волна разбивается о берег. Интерпретация образа волны, представленная Натальей Елизаровой, характеризовала ее как глубокого, вдумчивого художника, с особым философским взглядом.

В 2008 г. в качестве дипломных работ были представлены две пространственные текстильные инсталляции – «Био графика» Анны Соболевой и «Мерцание» Елены Долгушиной.

В работе «Мерцание» Елена Долгушина стремилась передать волшебное состояние человеческой души, возникающее при взгляде на освещенную луной водную гладь. Работа состояла из четырех частей: плотного панно на стене, составлявшего фон композиции, а также трех полупрозрачных свободно

подвешенных тканей, сотканных из черной мононити. Эти расположенные в пространстве ткани стилистически близки работе Шихоко Фукумото «Морской пейзаж», где также применялось неплотное ткачество, и нити собирались волнами (Рис. 6.30). Между элементами композиции «Мерцание» можно было ходить, рассматривая ее с разных сторон, т.е. она является текстильным инвайронментом (текстильной средой).



Рис. 6.30 Стилистические параллели в работах Е. Долгушиной и Ш. Фукумото.

Инсталляция «Био графика», созданная Анной Соболевой, состояла из трех частей (Рис. 6.31). Первая часть экспонировалась на стене и была соткана в технике ворсового ткачества. Она символизировала лес, увиденный с высоты птичьего полета. Следующая часть инсталляции располагалась в пространстве и выражала лист дерева с прожилками, словно увеличенный под микроскопом. Третий элемент композиции представлял собой символ живой клетки – кубическую форму, сотканную с применением переплетения, напоминавшего ячейки. Концепцией инсталляции «Био графика» было путешествие от макро мира (лес) к микро миру (живая клетка). Работа Анны Соболевой получила диплом в номинации «Арт-дизайн» Петербургской биеннале дизайна «Модуль».



Рис. 6.31 А. Соболева. «Био графика», 2008 г.

В 2009 г. Регина Насырова выполнила в качестве дипломной работы «текстильный барельеф» «Древо», Полина Шевцова и Ольга Боровских создали пространственные инсталляции.

Работа «Древо» Регины Насыровой была наполнена глубоким философским смыслом. Сотканная в технике фактурного ткачества с использованием бежево-коричневых цветовых оттенков, она позволяла зрителю прочувствовать образ символического «мирового дерева», как бы прораставшего сквозь облака, объединяя небо и землю.

Инсталляция «Исчезновение», созданная Полиной Швецово́й, была создана из нитей белого и серебристого цветов и включала семь полотен. Идея композиции состояла в том, чтобы образ озера как бы проявлялся из тумана, складывался в единое целое при отходе от работы, взгляде со стороны. Инсталляция была посвящена ускользающей, растворяющейся в тумане времени красоте некогда знаменитой «Шуваловской Швейцарии», расположенной в районе Суздальских озер. «Здесь некогда царило беззаботное искреннее веселье, звучала музыка, выступали известные корифеи императорской сцены, знаменитые

певцы и выдающиеся музыканты. Здесь любили проводить время поэты и художники. Волны времени стремительно стирают очертания прежней жизни... Что же остается? Мираж... Мой образ – это хрупкое зыбкое виденье, мечта, сон, иллюзия. Это ощущение невесомости и бесконечности, когда в раннее холодное утро туман стирает грань между берегом и водой», – говорила дипломница о своей работе.

Инсталляция «Цветок папоротника» Ольги Боровских интересна, прежде всего, технологией исполнения – она была соткана на бердечке – инструменте, который обычно применяли для плетения поясов. Работа Ольги Боровских представляла собой пространственную текстильную среду – инвайронмент. Композиция была выполнена в сложной зеленой гамме из современных материалов – вискозы, капрона, монопнити, нарезанной органзы. Ткани, развешанные в пространстве выставочного зала, накладывались друг на друга, таинственно мерцали. Зритель как бы приглашался в таинственный летний лес на поиск мифического цветка папоротника. Рассматривая композицию с различных точек, входя в нее, рассматривая ткани изнутри, можно было открывать все новые и новые эффекты ручного ткачества. В работе Ольги Боровских само ручное ткачество стало тем самым цветком папоротника, который приносит счастье нашедшему его человеку.

Инсталляция «Преломление красного» Анастасии Исаевой, созданная в 2010 г., выбивается из общей картины, прежде всего, своим ярким контрастным цветовым решением (Рис. 6.32). Эта работа была вдохновлена искусством советского конструктивизма 1920-1930-х гг. и стилистически связана с творчеством Малевича, Родченко, Татлина и др. Обилие «революционного» красного цвета в полотнах, сотканных Анастасией, его противопоставление белому напоминали об историческом противостоянии красной и белой армий, черные и серые треугольники вызвали ассоциации со знаменитым плакатом «Клином красным бей белых».

Пространственная

композиция Анны Устреховой «Забытый город» (2011 г.) вызывала мрачные, тревожные чувства. Дипломница отмечала, что вдохновением для ее работы стали «постапокалиптические пейзажи покинутых городов мира»⁴²⁷. Работа располагалась в пространстве, как бы надвигаясь на зрителя своими выступавшими в пространство полотнами.



Рис. 6.32
А. Исаева. «Преломление красного», 2010 г.

Трагический образ мертвого покинутого города был выражен в цветовом решении инсталляции – оттенках черного и серого цветов. А. Устрехова использовала в работе натуральный сизаль, создавший матовую фактуру полотен, и блестящую вискозу серебристых оттенков, передав, таким образом, двойственную атмосферу забытого города – его красоту и трагичность.

Солнечным светом была пронизана инсталляция Евгении Наумовой «Пробуждение» (2013 г.). Основу данного проекта составили тканые полотна с ритмом черных и белых полос, напоминавших игру теней в солнечный день. Развешанные в пространстве выставочного зала, эти вертикальные полотна соединялись горизонтально расположенными «крыльями», которые олицетворяли движение света в пространстве. Они были выполнены в технике коллажа – тканые фрагменты вшивались в белую полупрозрачную ткань, создавая игру белых фактур на белом фоне.

В 2015 г. дипломницей Натальей Савуровой была создана инсталляция «Шум моря», состоявшая из трех объектов: стилизованной морской раковины, вертикальной формы, которая символизировала волну, и ткани (Рис. 6.33). Для создания работы применялись неокрашенные хлопковые шнуры натурального

⁴²⁷ Цветкова Н. Н. Текстильные инсталляции в творчестве студентов... С. 453.

тепло-белого цвета, которые позволили создать интересную фактуру объектов. Отсутствие цвета помогало сосредоточить внимание именно на форме этих «текстильных скульптур».

В этом же 2015 г. другая студентка Алина Кабирова представила в качестве дипломного проекта тканую инсталляцию «Небесный шатер», состоявшую из семи бело-голубых полотен, размещенных в пространстве в виде волн (Рис. 6.34). Композиция работы заставляла вспомнить пространственные инсталляции периода «пластического взрыва», в частности, произведение А. Хаматани «Р-Белая-Арка» (Рис. 3.8 а). Несмотря на стилистические параллели, следует отметить, что инсталляция «Небесный шатер» была абсолютно самостоятельным произведением. Здесь применялась техника икат – окрашивание нитей основы до начала ткачества для получения эффекта мягкой акварельной цветовой растяжки. Работа Алины Кабировой «Небесный шатер» была создана дипломницей при окончании обучения по программе бакалавриата. В 2019 г., заканчивая магистратуру, А. Кабирова также обратилась к технологии ручного ремизного ткачества, представив на защиту инсталляцию «ДНК».



Рис. 6.33
Н. Савурова. «Шум моря», 2015 г.

В 2016 г. Кирой Павловой были созданы два «тканых барельефа» под названием «Экофутуризм». По мнению дипломницы, экофутуризм – это реализация в искусстве представления о будущем. В данном случае, К. Павлова изображала экологическое будущее, в котором используются технологии, сохраняющие природу, а человек не входит в противостояние с законами окружающей среды. Работа К. Павловой была построена на контрасте цветов и материалов – сочетании неокрашенного сизаля и синтетических нитей кислотных оттенков. Благодаря использованию фактуры длинных настилов нитей,



Рис. 6.34

А. Кабирова. «Небесный шатер», 2015 г.

В этом произведении удалось создать эффект объема. Диптих «экофутуризм», несомненно, является актуальной работой, вписывающейся в контекст современного «fiber art». Выше отмечалось, что экологическая тема является одной из наиболее популярных в современном искусстве, в том числе, в искусстве волокна (см. 5.1).

Тема экологии была продолжена в 2017 г. в дипломном проекте Милицы Родич (Сербия) «Молнии Теслы». Студентка училась в СПГХПА им. А. Л. Штиглица по программе магистратуры.

Визуальным образом инсталляции М. Родич стала разветвленная сеть – «Эту форму можно найти как в микро так и макро мире. Существует сеть кровеносных сосудов, корни дерева или его ветви; заросли коралловых водорослей, рябь волн; она есть в космосе в форме различных Галактик; и, наконец, во вспышке молнии. Одна форма, присутствует везде вокруг нас и является частью нашей цивилизации и творчества», – написала студентка в тексте дипломной работы. Взяв за основу дуалистический образ, который мог восприниматься как молния или корни дерева, Милица Родич попыталась связать вместе небо и землю,



Рис. 6.35

Е. Зуева. «На глубине», 2020 г.

мощь и нестабильную силу стихии с прочностью и долговечностью, выразив, таким образом, идею единства противоположностей. Инсталляция «Молнии Теслы» состояла из расположенного на стене «текстильного барельефа» – тканого полотна с закрепленной на нем плетеной формой, напоминавшей молнию, и вынесенных в пространство тканых полых туб, символизировавших деревья. В качестве материалов применялся сизаль с ворсистой структурой, который контрастировал с гладким хлопком. Цветовое решение композиции строилось на использовании натуральных цветов неокрашенных нитей – тепло-белого хлопка и золотистого сизаля. Подобная цветовая гамма ассоциировалась с солнечным светом и вспышкой молнии, кроме того, оттенки светлых цветов, по словам дипломницы, свидетельствовали о ее стремлении двигаться к светлому экологичному будущему.

Дипломной работой 2020 г. стала объемно-пространственная текстильная композиция «На глубине» Елизаветы Зуевой (Рис. 6.35). Елизавета была студенткой, обучавшейся по программе «Театрально-декорационная живопись», и ее работа связана с оформлением спектакля «Свято» (режиссер Сергей Бызгу, спектакль демонстрировался в учебном театре «На Моховой»). В основе концепции проекта текстильной инсталляции «На глубине» лежал образ рыбы, пойманной в сети. Дипломница отмечала, что образ рыбы является многоплановым, ассоциируется с мудростью; сеть считалась символом мистической власти. Рыбы и рыбоподобные существа – объекты сказок, песен и стихов в мифологии различных народов. Спектакль «Свято» основан на сказках, легендах, фольклоре, и Е. Зуевой удалось в своей инсталляции создать символический образ, выражавший народные традиции.

Объемно-пространственные текстильные инсталляции представляются органичными для применения в театральных постановках. Исследуя искусство «пластического взрыва» второй половины XX в., можно видеть примеры, когда художники, работавшие в театре, создавали объемные текстильные скульптуры, отрываясь от стены и выходя в пространство. Здесь, прежде всего, следует отметить югославскую художницу Ягоду Буич, ставшую одним из «пионеров»

искусства волокна в XX в., принимавшую участие в оформлении постановок театров Вены, Загреба, Сплита и др. Логично предположить, что желание вывести свои текстильные скульптуры в пространство, могло родиться у художницы именно благодаря ее экспериментам в пространстве театральных постановок. В. И. Савицкая отмечала, что творчество известной латышской художницы Э. Паулс-Вигнере было близко сценографии, особенно ее композиция «Коррида»: «В “Корриде” художница пытается не только “вовлечь” пространство внутрь таписсерии композиционным построением, перебивкой кулис, живописной игрой цветовых пятен, но и “разворачивает” ее на зрителя как сценическую декорацию»⁴²⁸.

В рамках учебного процесса студентами кафедры художественного текстиля создавались интересные текстильные инсталляции, вдохновленные театральными постановками. Так, взяв за основу спектакль «Волшебная мельница Сампо», поставленный в тетре Терезы Дуровой в Москве по мотивам финского эпоса «Калевала», студентка пятого курса Дарья Максименкова создала арт-объект «Птица» – образ дочери воздуха Ильматар. В работе был использован металлический каркас, покрашенный в черный цвет, на который наматывались шнуры (техника обкрутки). Изучив творчество известной художницы «fiber art» Шейлы Хикс, Д. Максименкова сумела творчески переработать полученные знания и создать интересную оригинальную работу. Аналогичная технология применялась Марией Докучаевой при создании текстильной инсталляции «Ледяные структуры» к спектаклю «Снежная королева», поставленному в Учебном театре на Моховой. Инсталляция состояла из пяти частей – трех плоских форм, напоминавших лучи снежинок и двух светящихся трехмерных арт-объектов, похожих на кристаллы льда. Работа была выполнена в белом цвете и привлекала своей структурой – сложным ритмом переплетений текстильных шнуров.

В 2021 г. в СПГХПА им. А. Л. Штиглица была организована учебно-методическая выставка студентов программы «Театрально-декорационная

⁴²⁸ Савицкая В. И. Указ. соч. С. 59.

живопись», которая называлась «Текстильные инсталляции». Студенты пятого курса работали над проектами оформления спектакля «Собор парижской Богоматери» для постановки в театре «Мастерская» в Санкт-Петербурге.

Среди представленных работ наиболее интересной, на наш взгляд, стала пространственная инсталляция Юлии Чебыкиной, состоявшая из серии арок. Арки символизировали врата, наделенные, по мнению художницы, сакральным смыслом. Инсталляция, показанная на выставке «Текстильные инсталляции», представляла собой макет театральной декорации, выполненный в масштабе 1:22. Для создания работы студентка использовала металлический каркас и применяла технику обкрутки, с также свободно переплетала и натягивала нити. Использовались черный, белый и красный цвета – такое контрастное сочетание прибавляло работе драматизма.

В 2021 в качестве дипломного проекта Татьяной Константиновой был создан арт-объект «Древо жизни» (Рис. 5.26). Дипломница обратилась к орнаментам финно-угорских народов и попыталась создать объемно-пространственное произведение, способное стать частью современного арт-пространства. В процессе работы, Т. Константинова изучала такое явление современного искусства как этнофутуризм, целью которого является переосмысление культурных традиций и развитие этнических форм в современном искусстве.

Как отмечалось выше (см. 5.2), арт-объект «Древо жизни» состоял из 16 модулей, выполненных в технике ручного ткачества, которые собирались в трехмерную композицию и по-разному воспринимались с различных точек. Созданная Т. Константиновой работа, безусловно, является оригинальным объектом современного искусства, который может стать частью художественных и дизайнерских выставок, культурных форумов, различных фестивалей и конференций.

Рассмотрев объемно-пространственные работы, выполненные в мастерской ткачества на ручных ремизных ткацких станках СПГХПА им. А. Л. Штиглица, можно сделать следующие выводы:

- при анализе курсовых и дипломных работ студентов 2001-2021 гг. обучения, видна их заинтересованность в экспериментах, прослеживаются попытки пробовать новые, часто необычные материалы и технологии (обкрутка, применение металлического каркаса, использование синтетических материалов);

- среди работ студентов присутствуют «текстильные барельефы», арт-объекты, инсталляции, элементы перформанса;

- текстильные инсталляции можно использовать при оформлении современных театральных постановок, выставок, фестивалей и др.

Выводы по главе 6:

- в 1970-1990-х гг. российские художники поддерживали эксперименты своих зарубежных коллег – художников «пластического взрыва», работая в области создания «текстильных барельефов», арт-объектов и инсталляций, применяя не только технику классического шпалерного ткачества, но и различные структурные технологии, а также нетрадиционные материалы;

- в 1990-е гг. в Санкт-Петербурге прошли четыре Международных Текстильных симпозиума «Белые ночи», которые можно назвать важнейшими событиями, способствовавшими интеграции российских художников-текстильщиков, в мировое художественное пространство «fiber art»;

- первое десятилетие 2000-х гг. называют «временем затишья», однако, в период с 2011 по 2022 гг. внимание к искусству «fiber art» вновь возрождается, об этом свидетельствуют крупные выставочные проекты, в частности, Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в ГМЗ «Царицыно» и др.;

- на кафедре художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица в период с 2001 по 2021 гг. было выполнено большое количество экспериментальных работ, которые могут быть классифицированы как «текстильные барельефы», арт-объекты, инсталляции; при защите некоторых дипломных работ применялись элементы перформанса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусство текстиля представляет собой многогранную область человеческой деятельности, которая, появившись в глубокой древности, остается актуальной до настоящего времени. В результате проведенного исследования была рассмотрена эволюция искусства текстиля от рационально-утилитарного типа предметного творчества к художественному, выраженная в плоских, объемных, пространственных, формах, а также в процессах. Следует отметить, что в историческом контексте происходило параллельное развитие плоского и объемного текстиля. Для создания двухмерных и трехмерных объектов использовались схожие технологические приемы.

В XX в. изменился традиционный взгляд на текстиль, согласно которому его привычно относили к области ремесла. Начавшись с экспериментов, проводимых в Ткацкой мастерской Баухауза, а также возрождения шпалерного ткачества Ж. Люрса (первая «весна шпалеры»), процесс поиска новых выразительных средств, а также изучение художниками традиционных технологий, считающихся предшественниками ткачества, привел к появлению произведений объемно-пространственного текстиля (вторая «весна шпалеры», «пластический взрыв»).

Периодом «пластического взрыва» называют 1960-1980-е гг. В диссертационном исследовании рассмотрены предпосылки возникновения «пластического взрыва», выявлены основные тенденции развития этого направления в текстильном искусстве. В период «пластического взрыва» были организованы такие выставки, как «Висящие на стене», «Умышленное перепутывание», знаменитые Лозаннские Биеннале и др., где экспонировались работы экспериментального текстиля. В связи с развитием объемно-пространственных текстильных форм, появились новые термины: абаканы, тканые формы, специфические объекты, мягкая скульптура, «fiber art» (искусство волокна). Термин «fiber art» наиболее точно отражает суть художественных экспериментов в области искусства текстиля второй половины XX в. В это время

начали активно применять нетрадиционные материалы, такие как металл, дерево, силикон и др. Фактически, текстиль перестал быть текстилем в традиционном понимании этого слова. В этом смысле термин «fiber art» (искусство волокна) наиболее полно отражает особенности произведений периода «пластического взрыва». Термин «fiber art» остается актуальным в XXI в. В настоящее время большинство международных выставочных проектов, где экспонируется современный художественный текстиль, называются выставкам «fiber art».

Современное искусство волокна продолжает традиции XX в. Среди крупнейших выставок «fiber art» 2000-х гг. следует отметить Биеннале «Из Лозанны в Пекин», ставшую преемником Лозаннских Биеннале, Биеннале Мирового Искусства Текстиля WTA (США), Международную Триеннале Гобелена в г. Лодзь (Польша), проекты Европейской Текстильной Сети ETN.

В диссертации исследованы различные типы объемно-пространственных текстильных форм. Впервые классификация подобных художественных произведений была предложена в 1965 г. А. Кензи, которые выявил объемные текстильные объекты трех типов – висящие на стене, которые можно назвать «текстильными барельефами»; пространственные, которые можно обойти вокруг (арт-объекты); текстильная среда (инвайронмент), в которую можно проникнуть. Текстильная среда включает большое количество разнообразных произведений, поэтому Дж. Л. Ларсен и М. Константин внутри этого типа выделили архитектурный, экспериментальный и костюмный инвайронмент. На наш взгляд, отдельную категорию представляет текстильный инвайронмент, являющийся частью природной или городской среды. В настоящее время создается много работ подобного типа.

В диссертационном исследовании приведена разработанная автором классификация объектов костюмного инвайронмента, предложены следующие типы: нетрадиционный, экологический, конструктивный, связующий, независимый, декоративный, инвайронмент внутреннего мира человека.

Произведения объемно-пространственного текстиля могут быть разделены на «большой текстиль» и текстильную миниатюру. Появившись во второй

половине XX в. как альтернатива крупномасштабным произведениям, текстильная миниатюра в настоящее время является самостоятельным направлением «fiber art».

Исследование особенностей произведений «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. позволило их классифицировать в контексте основных направлений современного искусства. Среди работ «большого текстиля» и текстильной миниатюры были выявлены ассамбляж, обже-труве, поп-арт, микесед-медиа и др.

Изучение технологических аспектов объемно-пространственных текстильных произведений позволяет утверждать, что художниками периода «пластического взрыва», а также современными авторами помимо техник гладкого и фактурного ткачества применялись разнообразные способы плетения, вязания, использовались нетканые материалы.

Изучение объемно-пространственных произведений «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. позволяет утверждать, что темами, наиболее популярными у художников, являются экологическая, социально-политическая и религиозно философская. Экологическая тема в произведениях «fiber art» представлена наиболее широко. Общее настроение подобных работ может варьироваться от идеи гармонии человека и природы до предчувствия экологической катастрофы. Социально-политические проблемы «fiber art» отражены в большом количестве произведений, посвященных теме феминизма. Это связано не только с общемировым распространением этого движения, но и с тем, что текстиль традиционно ассоциировался с женской сферой деятельности. Среди других актуальных проблем, выраженных в текстильных работах второй половины XX – начала XXI вв. можно отметить одиночество, терроризм, нелегальную миграцию, войну и т.д.

Религиозно-философские вопросы в произведениях «fiber art» выражены в работах, посвященных различным концепциям возникновения мира, космоса, человека. Здесь могут быть воплощены различные религиозно-философские концепции – традиционные, личностные, атеистические и т.д.

В Российской практике текстильного искусства второй половины XX – начала XXI вв. проводились художественно-пластические эксперименты в области объемно-пространственного текстиля. Можно отметить «текстильные барельефы» Б. Мигаля, инсталляции и арт-объекты И. Яблочкиной и В. Уварова. Важным проектом, способствовавшим развитию искусства «fiber art», стал Международный Текстильный симпозиум «Белые ночи», проводившийся в Санкт-Петербурге в 1990-х гг.

После некоторого ослабления интереса к текстильному искусству в первом десятилетии 2000-х гг., с 2011 г. можно отметить успешные попытки возрождения этого интереса. Об этом свидетельствуют выставочные проекты, крупнейшим из которых является Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в «Царицыно», где рядом с традиционными гобеленами экспонируются объемно-пространственные произведения «fiber art». Интерес к трехмерным текстильным объектам и инсталляциям можно отметить и в молодежном творчестве. Так, студентами кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штиглица в период с 2001 по 2021 г. было создано большое количество экспериментальных объемно-пространственных произведений «fiber art».

На основании исследования, проведенного в соответствии с целью и задачами диссертации, были сформулированы следующие результаты и выводы:

1. Методика диссертационного исследования, основанная на принципе комплексного изучения произведений объемно-пространственного текстиля XX – XXI вв. позволила сформулировать авторскую концепцию, согласно которой, объемно-пространственные текстильные объекты составляют самостоятельное художественное направление, сформировавшееся в контексте развития феномена «пластического взрыва» второй половины XX в. В процессе исторической эволюции объемно-пространственный текстиль развивался параллельно с плоским, создавая оригинальные формы – узлы, корзины и т.д. Изучение древнейших технологий узловязания, витья, плетения во второй половине XX в. помогло художникам периода «пластического взрыва» «оторваться от стены» и выйти в пространство.

2. Результатом исследования текстиля в объектном поле предметной культуры, стало определение его особенностей в соответствии с типами предметной культуры от рационально-утилитарного до художественного. Материал был систематизирован в схему «Текстиль в объектном поле предметной культуры».

3. Применение диахронного и синхронного методов искусствоведческого анализа позволило выявить основные предпосылки формирования периода «пластического взрыва» в искусстве текстиля второй XX в., обусловленные особенностями культурно-художественной ситуации первой половины XX в.

4. На основании исследования материала крупнейших выставок второй половины XX – начала XXI вв. выявлены особенности эволюции объемно-пространственных текстильных форм от «текстильного барельефа» к арт-объектам и инсталляциям; отмечено появление термина «fiber art» (искусство волокна), который в настоящее время практически заменил термин «текстильное искусство» в международной художественной практике. В результате изучения художественных произведений «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. в научный оборот введен обширный материал по данному направлению, ранее не известный в России.

5. В общепринятую классификацию объемно-пространственных текстильных форм внесены дополнения. В частности, предложено считать инвайронмент, расположенный в природной или городской среде, самостоятельным типом. Кроме того, разработана авторская классификация костюмного инвайронмента. Объекты «fiber art» рассмотрены в контексте основных направлений современного искусства, результаты исследования систематизированы в таблицы. Исследованы технологии создания произведений объемно-пространственного текстиля, составлены схемы узловязания, корзиноплетения, нейлбиндинга и представлены произведения объемно-пространственного текстиля, соответствующие этим схемам.

6. На основании искусствоведческого анализа произведений «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. выявлены основные темы, волнующие художников – экологическая, социально-политическая, религиозно-философская.

7. Исследовано творчество российских художников «fiber art» второй половины XX – начала XXI вв. Введен в научный оборот ранее не публиковавшийся материал, посвященный российским выставочным проектам художественного текстиля. Представлены объемно-пространственные курсовые и дипломные работы студентов кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А. Л. Штигица (2001-2021 гг.), большинство из которых выполнено в технике ткачества на ручных ремизных ткацких станках.

На основе полученных результатов автором диссертации созданы художественные произведения – арт-объекты и инсталляции, принимавшие участие в крупнейших международных выставках 2000-х гг. и отмеченные дипломами и благодарностями.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ И УСЛОВНЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ

ГМЗ – Государственный музей-заповедник

СПГХПА им. А.Л. Штиглица – Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени Александра Людвиговича Штиглица

CITAM – Centre international de la tapisserie ancienne et modern -
Международный Центр Старинных и Современных Гобеленов

ETN – European Textile Network – Европейская Текстильная Сеть

WTA – Woman in Textile Art – Женщины в Текстиле. С 2009 г. – World
Textile Art – Мировое искусство Текстиля

WOW – World of Wearable Art – Мир Носимого Искусства

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Амброз, А. К. Раннеземледельческий культовый символ («Ромб с крючками») / А. К. Амброз // Советская археология. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1965. – №3. – С. 14-27.
2. Андреева, Л. В. Художественная промышленность / Л. В. Андреева, В. Ф. Рожанковский // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1908-1917). Кн. 4. Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство. – М.: Наука, 1980. – С. 385-387.
3. Ахмедова, Э. Две розы рдеют на одном стебле / Э. Ахмедова / Грезы о Востоке – русский авангард и шелка Бухары : монография ; под ред. Е. А. Резвана, – СПб. : Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. 2006. – С. 137-141. [Электронный ресурс]: Электронная библиотека Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. URL: http://www.kunstkamera.ru/lib/rubrikator/06/oriental_dreams (дата обращения: 20.06.2020).
4. Бадер, О. Н. Древние городища на Верхней Волге / О. Н. Бадер // Материалы и исследований по археологии СССР. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – Вып. 13. – С. 90-132.
5. Бадер, О. Н. Культура с «текстильной» керамикой в Северо-Восточной Европе / О. Н. Бадер / Советская археология №3 – М.: Наука, 1966. – С. 32-37.
6. Бардина, Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. / Р. А. Бардина. – М.: Высшая школа, 1986. – 318 с.
7. Баухауз и художественные школы эпохи авангарда : Материалы международной конференции, 17-19 апреля 2019 г. РАХ, НИИ РАХ, МГХПА, МАРХИ, НАД. – М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, МАРХИ, 2019. – 269 с.
8. Белорусские народные ткани в собрании Государственного Художественного Музея БССР. : Каталог. Автор статей – Панышина И. Н., сост. каталога – Степина Т. И. – Минск: Беларусь, 1979. – 200 с., русск. и белорусск. яз.
9. Березина, М. А., Нитевые структуры в современных визуальных искусствах. / М. А. Березина, И. С. Жущиховская // Новые идеи нового века:

материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – Хабаровск: Тихоокеанский государственный университет, 2015. – С. 11-17.

10. Бещева, Н. И. Гобелен в общественных интерьерах России 1970-1990-х годов (на примере творчества мастеров петербургской и московской школ) : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Бещева Нина Игоревна ; Московский Государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова – Москва, 2004. – 420 с.

11. Бирюкова, Н. Ю. Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже / Н. Ю. Бирюкова – Л.: Советский художник, 1965. – 168 с.

12. Бирюкова, Н. Ю. Западноевропейские шпалеры XV-XVIII веков. Путеводитель по выставкам Государственного Эрмитажа / Н. Ю. Бирюкова, А. С. Верховская ; под общ. ред. М. И. Артамонова. – М. : Искусство, 1956. – 36 с.

13. Бирюкова, Н. Ю. Французские шпалеры конца XV-XX века в собрании Эрмитажа. / Н. Ю. Бирюкова. – Л.: Аврора, 1974. – 202 с.

14. Бибикина, В. И. О происхождении мезинского палеолитического орнамента / В. И. Бибикина // Советская археология. – М.-Л.: Изд-во АН СССР 1965. – №1. – С. 3-8.

15. Бобровская, А. А. Текстильный перформанс – взаимодействие искусств. / А. А. Бобровская, В. Д. Уваров / Проблемы современного гуманитарного образования глазами молодежи : сб. науч. тр. – М.: ФГБОУВПО «Московский государственный университет дизайна и технологии». 2014. – С. 308-311.

16. Богуславская, И. Я. О двух произведениях средневекового народного шитья / Русское народное искусство Севера. – Л., 1968. – С. 91-106.

17. Богуславская, И. Я. Русская народная вышивка. / И. Я. Богуславская. – М.: Искусство, 1972. – 151 с.

18. Бочаров, Г. Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. / Г. Н. Бочаров. – М.: Наука, 1969. – 128 с.

19. Брэддок, С. И. Новые ткани : статья в книге / С. И. Брэддок, Ш. Зеллинг / Мода. Век модельеров, 1990-1999. – Кельн: Konemann, 2000. – С. 618-620.
20. Брюсов, А. И. Очерки по истории племен Европейской части СССР в неолитическую эпоху / А. И. Брюсов. – М: Изд-во АН СССР, 1952. – 264 с.
21. Брюсов, А. И. Свайное поселение на р. Модлоне и другие стоянки в Чарозерском районе Вологодской области. / А. И. Брюсов // Материалы и исследования по археологии СССР. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – № 20. – С. 7-76.
22. Брюсов, А. Я. Сетчатая керамика / А. Я. Брюсов // Советская археология. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – № 14. – С. 287-305.
23. Вавжиняк, А. Искусство польского гобелена: сложение традиций, современные тенденции : специальность 17.00.05 «Хореографическое искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Вавжиняк Анджей ; Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское) – Москва, 1986. – 156 с.
24. Валенцова, М. М. Узел в традиционной культуре славян / М. М. Валенцова // Славяноведение – 2011 – № 6 – С. 53-59.
25. Винникова, М. Н. Народное узорное ткачество Беларуси конца XIX-начала XX века. : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Винникова Мария Николаевна ; Национальная академия наук Беларуси, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы – Минск, 2001. – 16 с.
26. Власов, В. Г. Стили в искусстве. Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: словарь. / В. Г. Власов – СПб: Кольна, 1995. – Т. 1. – 672 с.
27. Вторая российская триеннале современного гобелена в «Царицыно» : каталог выставки. – М.: ГМЗ «Царицыно», 2014. – 352 с.
28. Габриэль, Г. Н. Гобелен и интерьер. Кто кого? / Г. Н. Габриэль // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 10. – С. 2-7.

29. Габриэль, Г. Н. Гобелен и интерьер. Ленинградский опыт / Г. Н. Габриэль // Декоративное искусство СССР. – 1977. – № 8. – С. 8-12.
30. Габриэль, Г. Н. Мини- и макси-текстиль / Г. Н. Габриэль // Декоративное искусство СССР. – 1989. – № 10. – С. 46-47.
31. Ганьшина, Г. В. Природные материалы в народных художественных промыслах России. / Г. В. Ганьшина // Современные проблемы сервиса и туризма. – 2012. № 1. – С. 74-83.
32. Гарковик, А. В. Древний текстиль Приморья (по данным археологии). / А. В. Гарковик // Россия и АТР. – Владивосток: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока Дальневосточного отделения Российской академии наук (Владивосток), 2006. – № 3 (53). – С. 48-61.
33. Гафаров, А. Р. Кельтский орнамент. / А. Р. Гафаров // Актуальные вопросы научных исследований : сб. науч. тр. по материалам VI Международной научно-практической конференции. 2016. – Иваново: Издательство : Индивидуальный предприниматель Цветков Алексей Александрович, 2016. – С. 60-62.
34. Глушкова, Т. Н. Археологический текстиль как источник по реконструкции древнего ткачества Западной Сибири : специальность 17.00.06 «Археология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора исторических наук. / Глушкова Тамара Николаевна ; Новосибирск : Институт Археологии и этнографии СО РАН, 2004. – 56 с.
35. Глушкова, Т. Н. Археологические ткани Западной Сибири / Т. Н. Глушкова Сургут: РИО СурГПИ, 2002. – 206 с.
36. Глушкова, Т. Н. Очерки истории по древнему плетению и ткачеству населения Западной Сибири : специальность 17.00.06 «Археология» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. / Глушкова Тамара Николаевна / Глушкова Тамара Николаевна ; Новосибирск : Институт Археологии и этнографии СО РАН, 1993. – 18 с.

37. Глушкова, Т. Н. Текстильные материалы поселения Чертовы Ворота / Т. Н. Глушкова // Очерки первобытной археологии Дальнего Востока. – М.: Наука, 1994. – С. 205-213.
38. Городцов, В. А. Русская доисторическая керамика / В. А. Городцов // Труды 11 Археологического съезда в Киеве. – Киев, 1901. – Т.1. – С. 576-672.
39. Григорьева, Г. А. Забытые традиции. Вязание одной иглой. Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря / Г. А. Григорьева. – Архангельск.: Северо-западный издат. дом, 2002. – 18 с.
40. Де Моран, А. История декоративно-прикладного искусства от древнейших времен до наших дней с приложением статьи Жеральда Гассио-Талабо о дизайне. / А. Де Моран. – М.: Искусство, 1982. – 501 с.
41. Динцес, Л. А. Древние черты в русском народном искусстве / Л. А. Динцес // История культуры Древней Руси. ; под общ. ред. акад. Б. Д. Грекова и проф. М. И. Артамонова. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1951. – Т. 2 – С. 465-491.
42. Докучаев, И. И. Семиотический анализ художественной культуры : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Докучаев Илья Игоревич ; Российский педагогический университет – СПб, 1997. – 18 с.
43. Доливо-Добровольские, В. А. и А. Г. Альбом ткацких узоров. Издание второе. / В. А. и А. Г. Доливо-Добровольские. – СПб, 1912. – 11 с., 41 табл.
44. Доливо-Добровольская, В. А. Руководство къ ручному ткачеству и наставление къ производству ковров. / В. А. Доливо-Добровольская. – С-Петербургъ: Изданіе Департамента Земледѣлія и Сельской промышленности. Владимірская Типо-литографія Л. Мордуховской, 1891. – 47 с.
45. Елкина, А. К. Исторические и теоретические принципы построения плетеного орнамента. / А. К. Елкина // Художественное наследие: хранение, исследование, реставрация: сборник статей. – М.: ВНИИР, 1983. – №8 (38). – С. 56-74.

46. Елкина, И. И. Волосники XVI-XVII вв. из погребений Зачатьевского монастыря в Москве. / И. И. Елкина // Российская археология, 2008. – №2. – С. 142-149.
47. Епишин, А. С. Gesamtkunstwerk Rabe Haus. Проект дома Рабе в Цвенкау как универсальное произведение искусства. / А. С. Епишин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. – № 5 (79) – С. 62-64.
48. Жадова, Л. А. Фернан Леже (Мозаика, витраж, керамика, гобелен) / Л. А. Жадова. – М. : Искусство, 1970. – 142 с.
49. Жарникова, С. В. Золотая нить. / С. В. Жарникова. – Вологда : Изд-во Волог. обл. науч.-метод. центра культуры и повышения квалификации, 2003. – 221 с.
50. Жарникова, С. В. О попытке интерпретации значения некоторых образцов русской народной вышивки архаического типа (по поводу статьи Г. П. Дурасова) / С. В. Жарникова. // Советская этнография. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1983. – №1. – С. 87-94.
51. Жоголь, Л. И. Декоративное искусство в современном интерьере. / Л. И. Жоголь. – Киев : Будівельник, 1986. – 193 с.
52. Жущиховская, И. С. Археологическая керамика как индикатор миграций на юге Дальнего Востока / И. С. Жущиховская // Проблемы археологии и палеоэкологии Северной, Восточной и Центральной Азии : материалы международной конференции «Из века в век», посвящ. 95-летию со дня рождения академика А. П. Окладникова и 50-летию Дальневосточной археологической экспедиции РАН Владивосток, 11—25 сентября 2003 г. – Новосибирск, 2003. – С. 125-127.
53. Земпер, Г. Практическая эстетика. / Г. Земпер. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
54. Иванов, С. В. Народный орнамент как исторический источник / С. В. Иванов // Советская этнография. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1958. – № 2. – С. 3-23.

55. Иванов, С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.) / С. В. Иванов. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963. – 501 с.
56. Индейцы Калифорнии. Каталог коллекций Кунсткамеры / Автор-сост. С. А. Корсун ; отв. ред. Ю. Е. Березкин. – СПб.: МАЭ РАН, 2018. – 344 с.
57. Инка Гарсиласо де ла Вега. История государства Инков / перевод со староиспанского В. А. Кузьмищева ; отв. ред. Ю. В. Кнорозов – Л.: Наука, 1974. – 750 с.
58. Инки: Владыки золота и наследники славы. Энциклопедия Исчезнувшие цивилизации ; пер. с англ. Л. Д. Каневского. – М.: ТЕРРА, 1997. – 168 с.
59. Исаева, Т. И. Архаичные и традиционные технологии в современном дизайне текстиля: монография. / Т. И. Исаева. – СПб. : ФГБОУВПО «СПГУТД», 2012. – 117 с.
60. Исаева, Т. И. Плетение иглой: скромное обаяние архаики / Т. И. Исаева // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 6 международной международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой СПб. : СПГУТД, – СПб.: 2003. – С.79-84.
61. Исаева, Т. И. Техника плетения «sprang» – границы возможного. / Т. И. Исаева // VI Конгресс этнографов и антропологов России. Санкт-Петербург 2005 : тез. докл. – СПб. : Маэ РАН, 2005. – С. 154-155.
62. Исаева, Т. И. Технология плетения «sprang» и проблемы ее идентификации. / Т. И. Исаева // Дизайн. Материалы. Технология. – 2007. – №2 (3) – С. 70-72.
63. Иттен, И. Искусство формы. Мой форкурс в Баухаузе и других школах. / И. Иттен ; пер. с немецк. и предисловие Л. Монаховой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2001. – 136 с.
64. Иттен, И. Искусство цвета. / И. Иттен ; пер. с немецк. и предисловие Л. Монаховой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2001. – 2-е изд. – 96 с.

65. Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
66. Каган, М. С. О прикладном искусстве / М. С. Каган. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 160 с.
67. Казарновская, Г. В. Сувенирная продукция по мотивам слущких поясов. / Г. В. Казарновская, Н. А. Абрамович / Дизайн, технологии и инновации в текстильной и легкой промышленности (инновации-2016) сб. науч. тр. ; под. ред Е. В. Ванкевич. – Витебск : Витебский государственный технологический университет, 2016. – С. 514-516.
68. Калашникова, Н. М. Выставка «Пояс в культуре этноса» (Коллекция поясов из собрания Российского этнографического музея). / Н. М. Калашникова / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 15 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой – СПб.: СПГУТД, 2012. – С. 404-407.
69. Калашникова, Н. М. Интервью Феневоу М. Зеркало цивилизации / Н. М. Калашникова // Петербургская афиша. – 1995. – №11. – С. 1.
70. Кантор Е. На чем строился эффект старинных шпалер / Е. Кантор, О. Негневицкая // Декоративное искусство СССР. – 1986. – № 11. – С. 44-45.
71. Кантор, К. М. Красота и польза / К. М. Кантор. – М. : Искусство, 1967. – 279 с.
72. Каплан, Н. И. Художественные промыслы и ремесла / Н. И Каплан, О. С. Попова, Е. Г. Яковлева ; под ред. М. А. Некрасовой // Советское декоративное искусство. 1945-1975. – Очерки. М.: Искусство, 1989. – 145-180.
73. Карпова, Е. А. Художественный текстиль как часть архитектурного пространства города. / Е. А. Карпова // Архитектон: известия вузов. 2020. – № 2 (70) – С. 1-9.
74. Качаева, М. А. Сокровища русского орнамента. / М. А. Качаева. – М: Изд-во «Белые альвы», 2008. – 205 с.

75. Керимов, В. Э. Формирование и развитие учета по системе кипу. / В. Э. Керимов // Вестник российского экономического университета имени Г. В. Плеханова. – 2013 – № 8 (62). – С. 70-79.
76. Кильчевская, Э. В. От изобразительности к орнаменту / Э. В. Кильчевская. – М. : Наука, 1968. – 207 с.
77. Клее, П. Педагогические эскизы. / П. Клее / пер. с нем. Н. Дружковой ; под ред Л. Монаховой. – М.: Издатель Д. Аронов, 2005. – 71 с.
78. Клетнова, Е. Н. Символика народных украс Смоленского края / Е. Н. Клетнова / Труды Смоленских Гос. Музеев. – Смоленск: Изд-во Государственных музеев и ГУБОНО, 1924. – Вып. I. – С. 111-126.
79. Коваль, Р. Ленинградский текстиль. / Р. Коваль // Декоративное искусство СССР. – 1974. – №9/202. – С. 15-19.
80. Коваль, Р. М. Современная ленинградская шпалера / Р. М. Коваль // Декоративное искусство СССР. – 1971. – № 2. – С. 40-43.
81. Коваль, Р. М. Спор драматизма с декоративностью: о шпалере Аллы Давыдовой «Ночное представление». / Р. М. Коваль // Декоративное искусство. – 1981. – №9. – С.35-37.
82. Кожин, П. М. Плетеные сосуды индейцев Калифорнии / П. М. Кожин // Культура и быт народов Америки. Сборник МАЭ, Вып. XXIV. – Л.: Наука, 1967. – С. 124-139.
83. Колчин, Б. А. Новгородские древности. Деревянные изделия. / Б. А. Колчин. – М.: Наука, 1968. – 182 с.
84. Комарова, С. В. Текстильные инсталляции / С. В. Комарова, Т. И. Исаева // Народы Северо-запада России и Прибалтики XXVIII-XX вв. : каталог выставки ; Министерство культуры РФ ; Российский этнограф. музей – СПб., 2003. – С. 2.
85. Копачев, В. Мини-арт. / В. Копачев // Декоративное искусство. – 1990. – №9. – С.5-6.
86. Королева, Н. С. Современное узорное ткачество. / Н. С. Королева, Л. А. Кожевникова. – М.: Легкая индустрия, 1970. – 112 с.

87. Коршунова, Т. Т. Русские Шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. / Т. Т. Коршунова, И. М. Ясинская. – Л. : Художник РСФСР, 1975. – 270 с.

88. Коськов, М. А. Основные закономерности художественно конструкторской деятельности : специальность 90.00.04 «Эстетика» : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Коськов Михаил Алексеевич ; Ленинградский государственный университет им. А. А. Жданова – Л., 1980. – 195 с.

89. Крамаренко, Л. Г. Гобелены, стекло, керамика. Московские художники – ленинскому юбилею / Л. Г. Крамаренко // Декоративное искусство СССР. – 1970. – №4. – С.25-26.

90. Крамаренко, Л. Г. Декоративное искусство России XX века. К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Крамаренко Людмила Георгиевна ; Московский Государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова – Москва, 2005. – 242 с.

91. Крамаренко, Л. Г. Московский гобелен: эволюция без революции / Л. Г. Крамаренко // Декоративное искусство СССР. – 1990. – №8. – С. 7-10.

92. Крамаренко, Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века. Очерки. / Л. Г. Крамаренко. – М. : МГХПА им. С. Г. Строганова, 2003. – 159 с.

93. Кроуэлл, Р. Введение в теорию узлов / Р. Кроуэлл, Р. Фокс – Череповец : Меркурий-Пресс, 2000. – 348 с.

94. Крюкова И. О природе декоративного искусства / Советское декоративное искусство, 73-74 : сборник статей ; сост. Н. С. Степанян. – М. : Советский художник, 1975. – С. 19-25.

95. Куракова, Н. В. Роль и значение ЛВХПУ им. В. И. Мухиной в истории становления и развития ленинградского авторского гобелена / Н. В. Куракова // Общество. Среда. Развитие. – 2013. – № 1. – С. 155-160.

96. Куракова, Н. В. Художник гобелена Борис Мигаль (1946-1999) / Н. В. Куракова // Наука и образование современной Евразии: традиции и инновации: Материалы Евразийского научного форума, посвященного 300-летию со дня рождения М.В. Ломоносова 24-28 октября 2011 года. Часть вторая. Искусствоведение: сб. науч. ст. / под ред. М. Ю. Спириной. – СПб.: МИЭП, 2011. – С. 79-88.

97. Курилович, А. Н. Белорусское народное ткачество. / А. Н. Курилович ; под ред. доктора ист. наук В. К. Бондарчик. – Минск: Наука и техника, 1981. – 119 с.

98. Лебедева, А. А. Значение пояса и полотенца в русских семейно-бытовых обычаях и обрядах XIX-XX вв. / А. А. Лебедева // Русские: семейный и общественный быт. – М.: Наука, 1989. – С. 8-13.

99. Лебедева, Н. И. Научные труды. / Н. И. Лебедева / Рязанский этнографический вестник ; под. ред. В. Коростылева. – Рязань, 1996. – Т. 2 – 200 с.

100. Лебедева, Н. И. Отчет о летних работах 1924 г. по археологии в окрестностях г. Касимова / Н. И. Лебедева // Вестник рязанских краеведов. – 1925. – №1 – С. 1-3.

101. Лебедева, Н. И. Очередные вопросы изучения прядения и ткачества. / Н. И. Лебедева. – М.: Изд-во Московского кабинета краеведения, 1929. – 20 с.

102. Лебедева, Н. И. Прядение и ткачество восточных славян / Н. И. Лебедева. / Восточнославянский этнографический сборник. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – С. 459-540.

103. Леманн-Гаупт, К. Ф. Успехи изучения древней истории за последние 50 лет. / К. Ф. Леманн-Гаупт // Вестник древней истории. – М.: Наука, 1937. – № 1. – С. 39-65.

104. Лобачевская, О. А. Полесские плетеные чепцы в контексте европейской традиции / О. А. Лобачевская // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 9 международной международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой СПб. : СПГУТД, – СПб.: 2005. – С. 258-264.

105. Лукас, А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. / А. Лукас ; пер. с англ. Б. Н. Савченко, ред. и вступ. статья проф. В. И. Авдиева – М.: Изд-во иностранной литературы, 1958. – 408 с.
106. Лунд-Иверсен, Б. Ткацкие переплетения. / Б. Лунд-Иверсен ; пер. с норвежск. Б. П. Колтунова – М.: Легпромбытиздат, 1987. – 104 с.
107. Лысенко, О. В. Ткань. Ритуал. Человек. Традиции ткачества славян Восточной Европы. / О. В. Лысенко, С. В. Комарова. – СПб: Астур, 1992. – 48 с.
108. Лысенко, О. В. Основные аспекты изучения пояса как этнокультурного феномена. / О. В. Лысенко / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 15 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой. – СПб. : СПГУТД, 2012. – С. 432-436.
109. Малкова, Е. М. Гераклов узел: об одном декоративном мотиве в ювелирном искусстве (на примере золотых диадем). / Е. М. Малкова // Археологический альманах, № 21. Изобразительное искусство в археологическом наследии : сборник статей ; под. ред. А. В. Колесник. – Донецк: ООО «Лебедь», 2010. – С. 373-385.
110. Мантуров В. О. Лекции по теории узлов и их инвариантов / В. О. Мантуров – М. : Едиториал УРСС, 2001. – 204 с.
111. Мантуров, В. О. Теория узлов / В. О. Мантуров – М., Ижевск : РХД, 2005. – 493 с.
112. Маслова, Г. С. Узорное тканье на русском Севере. / Г. С. Маслова / Краткие сообщения Института Этнографии. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – Вып. 11. – С. 10-18.
113. Маслова, Г. С. Народный орнамент Верхневолжских карел. / Г. С. Маслова. – М.: Изд-во АН СССР, 1951. – 141 с.
114. Маслова, Г. С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник. / Г. С. Маслова. – М.: Наука, 1978. – 206 с.
115. Метьюсон, М. Уникальная коллекция калифорнийских корзин Кунсткамеры. / Метьюсон, М. / Индейцы Калифорнии : каталог коллекций

Кунсткамеры ; автор-сост. С. А. Корсун, отв. ред. Ю. Е. Березкин. – СПб. : МАЭ РАН, 2018. – С. 39-56.

116. Миронова, Е. А. Выявленные тождественные элементы орнаментации на керамике археологических культур: Триполье/Кукутени – Яншао – Бан-Чанг – Анасази/Могольон. / Е. А. Миронова // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы V международной научно-практической конференции ; отв. ред. Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов, Н. В. Киреева. – Благовещенск : Благовещенский государственный педагогический университет, 2015. – С. 62-68.

117. Митрягина, Т. А. Особенности бытования пояса и его аксессуаров в разных губерниях России. / Т. А. Митрягина / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 15 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой – СПб. : СПГУТД, 2012. – С. 437-440.

118. Михайлова, Л. В. Борис Георгиевич Мигаль – учитель, коллега и друг. / Л. В. Михайлова, Н. Н. Цветкова / Учитель – ученик. Биографические портреты преподавателей ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица : монография. – СПб. : Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Санкт-петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, 2021. – С. 81-86.

119. Молчанова, Л. А. Материальная культура белорусов. / Л. А. Молчанова. – Минск: Наука и техника, 1968. – 230 с.

120. Моррис, У. Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. / У. Моррис ; перевод, коммент. Р. Усмановой. – М. : Искусство, 1973. – 512 с.

121. Мурина, Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств / Е. Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 191 с.

122. Народное искусство Российской Федерации из собрания Государственного музея этнографии народов СССР. ; авт.-сост. Л. Н. Молотова. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – 204с.

123. Народное искусство. Художественные промыслы СССР. ; авт.-сост. Б. М. Носик. – М.: Планета, 1987. – 240 с.

124. Нахлик, А. Ткани Новгорода. Опыт технологического анализа / А. Нахлик // Материалы и исследования по археологии СССР. № 123. – М.: 1963. – С. 228-313.

125. Окладников, А. П. Далекое прошлое Приморья. Очерки по древней и средневековой истории Приморского края. / А. П. Окладников. – Владивосток: Приморское книжное издательство. 1959. – 286 с.

126. Онуфриенко, Г. Двенадцать Лозаннских Биеннале / Г. Онуфриенко // Декоративное искусство СССР. – 1988. – №9. – С. 4-9.

127. Ошибкина, С. В. К вопросу о раннем неолите Севера Восточной Европы. / Неолит – энеолит Юга и неолит Севера Восточной Европы (новые материалы, исследования, проблемы неолитизации регионов). / С. В. Ошибкина. – СПб. : ИИМК РАН, 2003. – С. 241-254.

128. Павлова, Н. И. Текстильные изделия в погребениях поволжских финнов II тысячелетия н.э. : специальность 07.00.06 «Археология» : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Павлова Нина Андреевна ; Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова – Москва, 2005. – 483 с. Библиогр.: с. 184-223.

129. Палагута И. В. Элементы «технического» орнамента и проблема интерпретации декора керамики Триполья-Кукутени / И. В. Палагута // Археологический альманах. Изобразительное искусство в археологическом наследии. – 2010 – № 21 – С. 24-34.

130. Панова, Д. Т. Волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском кремле. / Д. Т. Панова, Н. П. Сеницына // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология : ежегодник. – 1986. – Л. : Наука, 1987. – С. 338-342.

131. Панова, Д. Т. Волосники из погребений бывшего Вознесенского монастыря в Московском кремле / Д. Т. Панова, Н. П. Сеницына // Памятники

культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1986. – Л., 1987. – С. 338-342.

132. Первая российская триеннале современного гобелена в «Царицыно» : каталог. – М. : Издатель Александр Воробьев, 2012. – 448 с.

133. Перфильев, В. Текстильные ритмы / В. Перфильев // Декоративное искусство СССР. – 1979. – №11. – С. 31-33.

134. Печурина, О. А. Семантика узлов и сети / О. А. Печурина // Дизайн. Материалы. Технология. – 2017. – № 47, т. 3. – С. 72-87.

135. Полосьмак, Н. В. Костюм и текстиль пазырыкцев Алтая IV-III вв. до н.э. / Н. В. Полосьмак, Л. Л. Баркова – Новосибирск: ИнфоМО, 2005. – 217 с.

136. Попова, О. С. Русские художественные промыслы. / О. С. Попова, Н. И. Каплан. – М. : Знание, 1984. – 144с.

137. Попова, О. С. Народные художественные промыслы. / О. С. Попова, Н. С. Королева, Д. А. Чирков и др. ; под общ ред. О. С. Поповой. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1984. – 192 с.

138. Праслов, Н. Д. О керамике эпохи верхнего палеолита в Северной Евразии. / Н. Д. Праслов // Археологические вести. – СПб.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт истории материальной культуры Российской академии наук. 1992. – № 1. – С. 28-39.

139. Предметные формы в системе культуры : монография ; под ред. М. А. Коськова. – СПб. : ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2016. – 508 с.

140. Предохина, О. А. Плетение как современная тенденция дизайна архитектурной среды / О. А. Предохина // Новые идеи нового века. – 2018 – Т.3 – С. 173-178. [Электронный ресурс]. URL: https://pnu.edu.ru/media/nionc/articles-2018/31_2.pdf (дата обращения: 20.11.2022).

141. Придатко, Т. Гобелены и ткани Людмилы Жоголь / Т. Придатко // Декоративное искусство СССР. – 1976. – №12. – С. 38-41.

142. Прокофьев, В. Н. Шесть веков французской шпалеры. / В. Н. Прокофьев. / Об искусстве и искусствознании : статьи разных лет. – М. : Советский художник, 1985. – С. 244-251.

143. Рафаенко, В. Я. Народные художественные промыслы. / В. Я. Рафаенко. – М. : Знание, 1988. – 176 с.

144. Руденко, С. И. Второй Пазырыкский курган. Результаты работ экспедиции Института истории материальной культуры Академии наук СССР в 1947 г. : предварительное сообщение. / С. И. Руденко. – Л. : Изд-во Гос. Эрмитажа. 1948. – 64 с.

145. Руденко, С. И. Древнейшие в мире художественные ковры и ткани из оледенелых курганов Горного Алтая. / С. И. Руденко. – М.: Искусство, 1968. – 131 с.

146. Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура : альбом. ; авт.-сост. Т. Т. Коршунова. – Л. : Художник РСФСР, 1975. – 270 с.

147. Рыбаков, Б. А. Декоративно-прикладное искусство X-XIII веков : иллюстрированный альбом. / Б. А. Рыбаков. // Л. : Аврора, 1971. – 118 с.

148. Рыбаков, Б. А. Древние элементы в русском народном творчестве. / Б. А. Рыбаков. // Советская этнография. – М.-Л. : Изд-во АН СССР, 1948. – №1. – С. 90-106.

149. Рыбаков, Б. А. Ремесло Древней Руси. / Б. А. Рыбаков. – М. : Изд-во АН СССР, 1948. – 793 с.

150. Рыбаков, Б. А. Язычество Древней Руси. / Б. А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 783 с.

151. Рыбаков, Б. А. Язычество древних славян. / Б. А. Рыбаков. – М.: Наука, 1981. – 608 с.

152. Рюмина, И. Гобелен, архитектура, музыка / И. Рюмина // Декоративное искусство СССР. – 1976. – №12. – С. 14-15.

153. Рюмина, И. Литовский опыт / И. Рюмина // Декоративное искусство СССР. – 1971 – №4. – С. 12-14.

154. Рюмина, И. От ткачества к гобелену / И. Рюмина // Декоративное искусство СССР. – 1978. – №3. – С.42-43.

155. Рюмина, И. Текстиль в оформлении кубов / И. Рюмина // Декоративное искусство СССР. – 1971. – №9. – С.13-16.

156.Рюмина, И. Художник и комбинат / И. Рюмина // Декоративное искусство СССР. – 1988. – №6. – С.8-9.

157.Савельева, А. С. Разработка современных дизайн-объектов с применением трикотажа : дис. на соиск уч. ст. канд. технических наук 17.00.06 / А.С. Савельева ; С-Петербург. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна. – СПб., 2017. – 352 с.

158.Савенкова, М. М. «Веревоочный» орнамент на Волхове. / М. М. Савенкова // Родина. – 2009. – №9. – С. 91-93.

159.Савенкова, М. М. Вязаный текстиль средневекового Новгорода. / М. М. Савенкова // Археология и история Пскова и Псковской земли. – 2011. – № 27 (57). – С. 99-110.

160.Савенкова, М. М. Узелковое плетение в магической практике славян. / М. М. Савенкова // Известия Воронежского государственного педагогического университета. – 2014. – №1(262), Гуманитарные науки. – С.229-234.

161.Савицкая, В. И. Апофеоз кризиса. Международная выставка гобелена / В. И. Савицкая // Декоративное искусство СССР. – 1976. – №8. – С. 19-25.

162.Савицкая, В. И. Гобелен – пластика активная / В. И. Савицкая // Декоративное искусство СССР. – 1972. – №4. – С.1-9.

163.Савицкая, В. И. Гобелен и пространство / В. И. Савицкая // Декоративное искусство СССР. – 1975. – №3. – С. 6-9.

164.Савицкая, В. И. Превращения шпалеры. / В. И. Савицкая. – М. : Галарт, 1995. – 87 с.

165.Савицкая, В. И. Фольклор и история в гобелене и керамике. / В. И. Савицкая. // Декоративное искусство. – 1984. – №7. – С. 1-5.

166.Скрягин, Л. Н. Морские узлы. / Л. Н. Скрягин. – М.: Издательство «Транспорт», 1994. – 115 с.

167.Смирнов, В. И. Русское узорное тканье (костромские пояски). / В. И. Смирнов. // Советская этнография. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1939. – №3. – С. 92-106.

168.Смит-Ферри, Ш. Корзины индейцев помо в кунсткамере: взгляд через призму личного опыта. / Ш. Смит-Ферри. / Индейцы Калифорнии : каталог коллекций Кунсткамеры. ; автор-сост. С. А. Корсун, отв. ред. Ю. Е. Березкин – СПб. : МАЭ РАН, 2018. – С. 33-38.

169.Смолицкий, В. Г. Народные художественные промыслы РСФСР. / В. Г. Смолицкий, Д. А. Чирков, Ю. В. Максимов и др. ; под ред. В. Г. Смолицкого. – М. : Высшая школа, 1982. – 216 с.

170.Современный советский гобелен ; автор вступ. статьи и сост. В. И. Савицкая. – М.: Советский художник, 1979. – 216 с.

171.Соколовская, М. М. Знакомьтесь с макраме. / М. М. Соколовская. – М.: Просвещение, 1999. – 132 с.

172.Стерк, Б. Окно в Россию. / Б. Стерк // Петербургская афиша. –1995 – №11. – С. 1.

173.Стриженова, Т. К. Гобелены. / Т. К. Стриженова // Декоративное искусство СССР. – 1981. – №3. – С. 3-7.

174.Стриженова, Т. К. Костюм. / Т. К. Стриженова / Советское декоративное искусство. 1945-1975 : Очерки. – М.: Искусство, 1989. – 54-68.

175.Стриженова, Т. К. Рудольф Хеймрат. Гобелен : альбом. / Т. К. Стриженова. – М.: Советский художник, 1984. – 87 с.

176.Стриженова, Т. К. Созвучие времени / Т. К. Стриженова // Декоративное искусство СССР. – 1984. – № 7 (320). – С. 112-122.

177.Стриженова, Т. К. Текстильные панно и гобелены. / Советское декоративное искусство. 1945-1975 : Очерки. / Т. К. Стриженова. – М.: Искусство, 1989. – С. 73-80.

178.Стриженова, Т. К. Экспрессия гобелена. / Т. К. Стриженова. // Декоративное искусство СССР. – 1976. – №4. – С. 4-5.

179.Супрун, Л. Традиционное и самодеятельное. / Л. Супрун // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 4. – С.38-40.

180.Техника спренга. Плетение на натянутых нитях. [Электронный ресурс]. URL: <http://nat-abushenko.narod.ru/page7.html> (дата обращения: 11.05.2019).

181. Тихомиров, М. Н. Россия в XVI столетии. / М. Н. Тихомиров. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 583 с.

182. Тихонов С. С. О некоторых направлениях этнографо-археологического изучения узлов на верёвках, шнурах и ремешках / С. С. Тихонов // Интеграция археологических и этнографических исследований. – Барнаул ; Омск : Издат. дом «Наука», 2015. – С. 307-310.

183. Тихонов, С. С. Узлы на верёвках как один из «универсальных» феноменов культуры в этнографо-археологических исследованиях / С. С. Тихонов // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки» – 2016 – № 3 (11) – С. 105-115.

184. Тихонов, С. С. Узлы на шнурах и верёвках и вопросы их этнографо-археологического изучения / С. С. Тихонов // Культура русских в археологических исследованиях. – Омск ; Тюмень ; Екатеринбург : Магеллан, 2014. – Т. I. – С. 299-303.

185. Тихонов, С. С. Узлы на шнурах и верёвках как объект археолого-этнографических исследований / С. С. Тихонов // Проблемы археологии, этнографии и антропологии Сибири и сопредельных территорий : материалы итоговой сессии Института археологии и этнографии СО РАН. – Новосибирск, 2013. – Т. XIX. – С. 529-532.

186. Тихонов, С. С. Хронологическая последовательность формирования групп узлов на веревках, шнурах, ремешках / С. С. Тихонов / Интеграция археологических и этнографических исследований: сборник научных трудов ; гл. ред. Н. А. Томилов. – Омск : Изд. дом «Наука», 2018. – С. 195-198.

187. Тканое великолепие. Шпалеры XVI-XVII веков из коллекции Государственного Эрмитажа и Инны Баженовой : каталог выставки ; авт. статей Т. Лехович, Н. Иванов под. ред. Е. Барановой. – СПб. : Государственный Эрмитаж, 2019. – 171 с.

188. Тобоев, А. И. Понятие экологического сознания. / А. И. Тобоев // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2015. – №3 (7) – С. 23-26.

189. Токарев, С. А. Религиозные верования восточнославянских народов XI-X – начала XX в. / С. А. Токарев. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1957. – 164 с.

190. Триеннале современного гобелена в музее «Царицыно» : каталог выставки. – М. : ГМЗ «Царицыно», 2018. – 208 с.

191. Трифонова, Л. В. Декоративно-прикладное искусство Пудожья и Заонежья в собрании музея «Кижы». / Л. В. Трифонова. – Петрозаводск: ФГУК «Государственный историко-архитектурный и этнографический музей-заповедник “Кижы”», 2004. – 96 с.

192. Тянь, Хэ. Система текстильного орнамента в искусстве Китая. Традиции и новации : дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения : 17.00.04. / Хэ Тянь; С-Петербург. гос. художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. – СПб, 2011. – 180 с.

193. Уваров, В. Д. Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса (1960-1990) : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Уваров Виктор Дмитриевич ; Московский Государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова – Москва, 2000. – 414 с.

194. Уваров, В. Д. Авторская таписсерия : монография. / В. Д. Уваров. – М.: ГОУВПО «МГТУ им. А. Н. Косыгина», 2010. – 325 с.

195. Уваров, В. Д. Искусство таписсерии. / В. Д. Уваров // Культурология. – 2001. – №2 (18) – С. 118-126.

196. Уваров, В. Д. Перформанс и костюмная таписсерия как формы художественного выражения в современном мире. / В. Д. Уваров, Л. М. Новикова // Бизнес и дизайн ревю. – 2017. – № 2 (6). Т. 1. – С. 14.

197. Уваров, В. Д. Художественные эксперименты в современной таписсерии. / В. Д. Уваров. – М.: ФГБОУ ВО «РГУ им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2020. – 169 с.

198. Уткин, П. И. Народные художественные промыслы. / П. И. Уткин, Н. С. Королева. – М.: Высшая школа, 1992. – 159 с.

199. Филиппов, Н. А. Орудия рогожного промысла и способ производства работ. / Н. А. Филиппов // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. СПб: Типография Киршбаума, 1897. – Т.4. – С. 96-99.

200. Формозов, А. А. Очерки по первобытному искусству. Наскальные изображения и каменные изваяния эпохи камня и бронзы на территории СССР. / А. А. Формозов. – М.: Наука, 1969. – 253 с.

201. Формозов, А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. / А. А. Формозов. – М.: Наука, 1966. – 125 с.

202. Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна. / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт. 1995. – 424 с.

203. Хопкинс, Р. Искусство завязывать узлы / Р. Хопкинс – М.: Эксмо, 2007. – 256 с.

204. Царева, Е. Г. Архаичные формы узелковых ковровых структур в памятниках материальной культуры народов Северного Кавказа. / Е. Г. Царева // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2012. – № 3. – С. 9-16.

205. Царева, Е. Г. История формирования и распространения ворсовых техник (евразийская традиция). / Е. Г. Царева / Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты Музея антропологии и этнографии РАН в 2014 г. – СПб.: Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2015. – С. 67-81.

206. Царева, Е. Г. Нить как инструмент экологической адаптации человека к биосфере северных пространств Евразии. / Е. Г. Царева / Человек и север: антропология, археология, экология : материалы всероссийской конференции. – Тюмень: Институт проблем освоения Севера СО РАН, 2015. – С. 69-71.

207. Царева, Е. Г. Текстильный бестиарий: роль нити в освоении сапиенсами умеренных и северных широт Евразии. / Е. Г. Царева / Бестиарий III. Зооморфизмы в традиционном универсуме. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. : сб. науч. тр.; под. ред. М. А. Родионова.

– СПб. : Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2014. – С. 5-28.

208.Царева, Е. Г. Текстильный бестиарий IV: читая тканые летописи. / Е. Г. Царева / Бестиарий IV. Земля и небо в традиционном универсуме. – СПб. : Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН, 2017. – С. 5-36.

209.Цветкова, Н. Н. Арт-объекты и природа в искусстве современного текстиля. / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2016. № 3. – С. 200-206.

210.Цветкова, Н. Н. Биеннале «Из Лозанны в Пекин» - крупнейшая международная выставка современного «fiber art». / Н. Н. Цветкова / Коды. Истории в текстиле : материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. (23 мая 2022 г.) : сб. науч. ст. – Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2022. – С. 145-151.

211.Цветкова, Н. Н. Взаимовлияния живописи русского авангарда и искусства текстиля. / Н. Н. Цветкова / Месмахеровские чтения – 2018: материалы международной научно-практической конференции 21-22 марта 2018 г.: сб. науч. ст. ; науч. ред. А. О. Котломанов. – СПб. : СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2018 – С. 244-248.

212.Цветкова, Н. Н. Движение из плоскости в пространство в искусстве текстиля второй половины XX в. (по материалам Лозаннских Биеннале). / Н. Н. Цветкова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. – 2022. – №1. – С. 73-77.

213.Цветкова, Н. Н. До и после конца света. Тема апокалипсиса в искусстве «fiber art». По материалам выставок 2011-2014 гг. / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. –2015. – № 4. – С. 92-99.

214.Цветкова, Н. Н. «Дух искусства безграничен и волокно объединяет мир». По материалам 9 Биеннале «Из Лозанны в Пекин». / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2018. – № 3. – С. 253-260.

215.Цветкова Н. Н. Искусство ручного ткачества. / Н. Н. Цветкова. – СПб: Изд-во «СПБКО», 2014. – 253 с.

216.Цветкова, Н. Н. Искусство текстиля: ручное ткачество. Северо-запад Восточной Европы, XIX-XX вв. : дис. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения : 17.00.04. / Н. Н. Цветкова; С-Петербург. гос. художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица. – СПб, 2002. – 242 с.

217.Цветкова, Н. Н. Текстильное материаловедение : учебное пособие. / Н. Н. Цветкова. – СПб. : Изд-во СПБКО, 2010. – 72 с.

218.Цветкова, Н. Н. Искусство волокна «fiber art» второй половины XX – XXI вв.: особенности развития. / Н. Н. Цветкова // Terra Artis. Искусство и дизайн. – 2021. – №2. – С. 24-35

219.Цветкова, Н. Н. Искусство современного текстиля: технологические и художественные новации. / Н. Н. Цветкова / Вопросы искусствознания и культурологии: по материалам международной научно-практической конференции «Диалог культур. История и современность» Берлин, 25.03.2008 г. : сб. науч. тр. – СПб: Астерион, 2009. – С. 91-98.

220.Цветкова, Н. Н. Искусство текстиля XXI в.: Направления развития. // Общество. Среда. Развитие. СПб: Астерион, 2011. №4 (21) – С. 168-173.

221.Цветкова Н. Н. Искусство текстиля в контексте художественной культуры XX-XXI вв. / Н. Н. Цветкова / Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции Искусство и дизайн: история и практика. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. – С. 255-261.

222.Цветкова, Н. Н. Клетчатый и полосатый текстильный орнамент. Движение из плоскости в пространство. / Н. Н. Цветкова / Мода и дизайн:

исторический опыт – новые технологии : материалы 20 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой. – СПб: СПГУТД, 2017. – С. 305-309.

223.Цветкова, Н. Н. Колористические теории Й. Иттена и П. Клее в произведениях «женской кафедры» Баухауза. / Н. Н. Цветкова / Цвет в пространственных искусствах и дизайне : материалы Всероссийской научно-практической конференции (25 октября 2021 г.) : сб. науч. ст. – СПб : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. – С. 280-286.

224.Цветкова, Н. Н. Костюм как среда. Современные тенденции и типология / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2014. – № 4. – С. 307-313.

225.Цветкова, Н. Н. Мода как искусство – объекты современного костюмного инвайронмента. / Н. Н. Цветкова / Материалы международной научно-практической конференции, посвященной 145-летию ЦУТР барона Штиглица – ЛВХПУ им. В. И. Мухиной – СПГХПА им. А. Л. Штиглица 18–19 марта 2021 г.: сб. науч. ст. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. – С. 182-186.

226.Цветкова, Н. Н. Новые формы современного искусства текстиля. / Н. Н. Цветкова / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 11 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой СПб: СПГУТД, 2008. – С. 223-227.

227.Цветкова, Н. Н. Образ женщины и идеи феминизма в искусстве волокна XX-XXI вв. / Н. Н. Цветкова / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 23 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой – СПб: СПГУТД, 2020. – С. 218-221.

228.Цветкова, Н. Н. Объекты современной текстильной миниатюры. По материалам выставок. 2013–2019 гг. / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская

государственная художественно-промышленная академия имени
С. Г. Строганова. – 2020. – № 2, часть 1. – С. 262-270.

229. Цветкова Н. Н. «От кокона до космоса» – по материалам I Биеннале инновационного текстиля «Изобретая моду». / Н. Н. Цветкова / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 18 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой – СПб: СПГУТД, 2015. – С. 195-198.

230. Цветкова, Н. Н. Перформанс в искусстве «fiber art». История, традиции, современность. / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2017. – № 3. – С. 342-350.

231. Цветкова, Н. Н. Предпосылки «пластического взрыва» в художественном текстиле второй половины XX в. / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2022. – № 1. – С. 322-328.

232. Цветкова, Н. Н. Применение промышленного войлока в объектах «fiber art». / Н. Н. Цветкова // Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – 2022. – № 1 (397). – С. 311-316.

233. Цветкова, Н. Н. Произведения «fiber art» в контексте некоторых направлений современного искусства. / Н. Н. Цветкова / Месмахеровские чтения – 2022 : материалы международной научно-практической конференции 21-22 марта 2022 г. : сб. науч. ст. ; науч. ред. А. И. Бартнев, Г. Е. Прохоренко. – СПб. : СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2022. – С. 178-182.

234. Цветкова, Н. Н. Семантические аспекты ручного ткачества России (конец XIX – начало XX в.) / Н. Н. Цветкова // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». – 2012. – № 11 (91). – С. 180-188.

235. Цветкова, Н. Н. Социально-политические темы в творчестве современных художников «fiber art». / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. –2021. – № 4. – С. 154-160.

236.Цветкова, Н. Н. Стекло и металл в арт-объектах костюмного инвайронмента. / Н. Н. Цветкова / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 22 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой – СПб: СПГУТД, 2019. – С. 376-380.

237.Цветкова, Н. Н. Стилистические особенности текстильного искусства БАУХАУЗА и ВХУТЕМАСА. Влияние абстрактного искусства. / Н. Н. Цветкова / Вестники будущего: БАУХАУЗ и ВХУТЕМАС. К столетию великих дизайнерских объединений : монография ; под науч. ред. Ф. В. Фуртай. – СПб.-М. : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2021. – С. 45-56.

238.Цветкова, Н. Н. Текстильный арт-объект в искусстве художественного текстиля XX – XXI вв. / Н. Н. Цветкова / Актуальные проблемы науки и искусства – 2016 : тезисы докладов VII Международной конференции ; под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2016. – С. 327-328.

239.Цветкова, Н. Н. Текстильные инсталляции в пространстве общественного интерьера XX-XXI вв. / Н. Н. Цветкова / Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии : материалы 24 международной научной конференции ; под ред. Н. М. Калашниковой СПб. : СПГУТД, 2021. – С.405-409.

240.Цветкова, Н. Н.Текстильные инсталляции как часть архитектурного пространства. / Н. Н. Цветкова / Искусство и дизайн: история и практика : материалы V Всероссийской научно-практической конференции ; науч ред. М. Е. Орлова-Шейнер. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. – С. 171-175.

241.Цветкова, Н. Н. Тема «Город» в произведениях текстильной миниатюры (по материалам II международной триеннале мини текстиля) / Н. Н. Цветкова / Образ, знак и символ сувенира : материалы VI Всероссийской национальной научно-практической конференции : сб. науч. ст. ; под. ред. Ю. В. Гусаровой. – СПб.: СПГХПА им. А. Л. Шлиглица, 2020. – С. 415-423.

242.Цветкова, Н. Н. Традиционные текстильные техники в искусстве «пластического взрыва» второй половины XX в. / Н. Н. Цветкова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. – 2021. – №1. – С. 90-94.

243.Цветкова, Н. Н. Художественный текстиль – ремесло или искусство. Развитие «fiber art» во второй половине XX в. / Н. Н. Цветкова // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. – 2018. – №1. – С. 50-53.

244.Цветкова, Н. Н. Эстетизация мусора как выражение концепции «recycle» в современном искусстве «fiber art» (по материалам выставок 2011-2015 гг.) / Н. Н. Цветкова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – 2016. – № 2, часть 2. – С. 219-225.

245.Цветкова, Н. Н. Этнофутуристические объекты художественного текстиля как вид современного сувенира. / Н. Н. Цветкова // Образ, знак и символ сувенира. : материалы научно-практической конференции 18 ноября 2021 г. : сб. науч. ст. ; науч. ред. А. М. Фатеева. – СПб. : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2021. – С.83-87.

246.Чистов, К. В. Актуальные проблемы изучения традиционных обрядов русского Севера. / К. В. Чистов / Фольклор и этнография. – Л., 1974. – С. 9-18.

247.Шауб, И. Ю. Золотая диадема из Артюховского кургана. / И. Ю. Шауб. // Записки Института истории материальной культуры РАН. – 2016. – № 14. – С. 58-68.

248.Шепетис Л. К. Искусство и среда: место искусства в современной эстетической среде / Л. К. Шепетис. – М.: Советский художник, 1978. – 164 с.

249.Шишлина, Н. И. Текстиль эпохи бронзы прикаспийских степей / Н. И. Шишлина // Труды государственного исторического музея. Выпуск 117. Текстиль эпохи бронзы евразийских степей. – М.: 1999. – С.7-57.

250.Шувалова, А. С. Дематериализация арт-объекта концептуального искусства в свидетельствах Люси Липпард / А. С. Шувалова // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. – 2-2013 – № 10. – С. 40-57. ISSN 2227-6165. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dematerializatsiya-art-obekta-kontseptualnogo-iskusstva-v-svidetelstvah-lyusi-lippard/viewer> (дата обращения: 15.05.2019).

251.Щепкина, М. В. Тератологический орнамент. / М. В. Щепкина / Древнерусское искусство. Рукописная книга. – М. : Наука, 1974, сб. 2. – С. 219-239.

252.Эфрусси, Т. А. Баухауз на выставках в СССР. 1924-1932 гг. / Эфрусси, Т. А. Эфрусси // Актуальные проблемы теории и истории искусства. – 2012. – № 2. – С. 472-477.

253.Adams, C. C. The Knot Book: An Elementary Introduction to the Mathematical Theory of Knots / C. C. Adams. – Providence, RI: American Mathematical Society, 2004. – 306 p

254.Adamson, G. The fiber game. / G. Adamson // Textile: The Journal of Cloth and Culture, – 2007. – 5/2. – P. 154-176.

255.Albers, A. Handweaving Today – Textile Work at Black Mountain College. / A. Albers // The Weaver, – (January-February 1941). – Vol 6., No 1. – P. 1-4.

256.Albers, A. Fabrics. / A. Albers // Art and Architecture. – March 1948. – No 65. – P. 33.

257. Albers, A. On Weaving / A. Albers. – London : Studio Vista, 1974. – 204 p.

258.Albers, A. On Weaving: New Expanded Edition. / A. Albers ; with an afterword by N. Fox Weber and contributions by M. Cirauqui T. Smith. – Princeton NJ: Princeton University Press, 2017. – 272 p.

259.Albers, A. Work with Material. / A. Albers // Black Mountain College Bulletin. – 1938. – No. 5 – 4 p. [Электронный ресурс]: Courtesy of Western Regional Archives. URL: <https://black-mountain-research.com/documents/1-no-5-1938-%22working-with-material%22-black-mountain-college-bulletin/#main> (дата обращения: 22.04.2020).

260. Albers and Moholy-Nagy: From the Bauhaus to the New World : exhibition catalogue, Tate Modern, London, 9 March – 4 June 2006. – London. : Tate Publishing, 2006. – 192 p.

261. Alderman, S. Mastering Weaving Structures. / S. Alderman. – London. 2003. – 257 p.

262. Allen, H. L. Weaving Contemporary Rag Rugs: new designs, traditional techniques. / H. L. Allen. – Asheville, North Carolina: Lark Books, 1998. – 128 p.

263. Anger, J. Paul Klee, Anni and Josef Albers, and Robert Rauschenberg: Weaving and the Grid at Black Mountain College. / J. Anger / Klee and America ; Editors: J. Helfenstein. Neue Galerie, Phillips Collection, and Menil Collection, 2006. – P. 240. [Электронный ресурс]: <https://www.researchgate.net>. URL: https://www.researchgate.net/publication/316642014_Paul_Klee_Anni_and_Josef_Albers_and_Robert_Rauschenberg_Weaving_and_the_Grid_at_Black_Mountain_College (дата обращения: 20.08.2020).

264. Anti-Illusion: Procedures/Materials. Whitney Museum of American Art : catalog. – New York: S. D. Scott Printing Co., Inc., 1969. – 68 p.

265. Art & Textiles: Fabric as Material and Concept in Modern Art from Klimt to the Present : exhibition catalog, Kunstmuseum Wolfsburg / edited by Markus Bröderlin. – Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. – 392 p.

266. Ashley, C. W. The Ashley book of knots. / C. W. Ashley. – London-Boston: Faber and Faber Limited, 1993. – 638 p.

267. Auther, E. Classification and its Consequences: The Case of “Fiber Art”. / E. Auther // American Art – Autumn 2002. – Vol. 16, no. 3. – P. 2-9.

268. Auther, E. Fiber Art and the Hierarchy of Art and Craft, 1960-80. / E. Auther // The Journal of Modern Craft – March 2008 – Vol. 1 – Issue 1. – P. 13-34.

269. Auther, E. String Felt Thread. The Hierarchy of Art and Craft in American Art / E. Auther. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. – 248 p.

270. Auther, E. The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg / E. Auther // Oxford Art Journal – 2004 – 27 March. – P. 341-364.

271. Avila, S. T. Beili Liu Poetry in Space. / S. Avila // Surface Design Journal. – Fall 2012. – P. 38-41. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.beililiu.com/VIDEO-1>. (дата обращения: 22.05.2017).

272. Barber, E. J. W. Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean. / E. J. W. Barber. – Princeton : Princeton University Press, 1991. – 504 p.

273. Baizerman, S. California and the Fiber Art Revolution. / S. Baizerman. Lincoln : University of Nebraska – Lincoln, 2004. – P. 192-201. [Электронный ресурс]. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1449&context=tsaconf> (дата обращения: 15.05.2020).

274. Barthes, R. The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music, Art, and Representation / R. Barthes ; translated by Richard Howard. New York : Hill and Wang, 1985. – 312 p

275. Bauhaus, 1919-1928 / edited by H. Bayer, W. Gropius, I. Gropius – New York : Museum of Modern Art, 1938. – 300 p.

276. Bauhaus: A Conceptual Model. / Editor: Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, and Klassik Stiftung Weimar. – Ostfildern.: Hatje Cantz Verlag, 2009. – 376 p.

277. Bauhaus and Bauhaus people : personal opinions and recollections of former Bauhaus members and their contemporaries / edited by E. Neumann – New York : Van Nostrand Reinhold, 1993. – 302 p.

278. Bauhaus Construct. Fashioning Identity, Discourse and Modernism / edited by J. Saletnik, R. Schuldenfrei – Londoy, New York : Routlege, 2009. – 288 p.

279. Bauhaus-Museum Weimar : catalog / T. Fögl, M. Siebenbrodt and others - München, Berlin : Dt. Kunstverl, 2006. – 148 p.

280. Bauhaus Special To what extent is Bauhaus even possible nowadays? / editor Ch. Wagner. // Art Style. Art & Culture International Magazine. – June 2019 – Vol. 2. – Issue 2. – 136 p. – Текст: электронный. – URL: <https://artstyle-editions.org/> (дата обращения: 16.11.2019).

281. Bergdoll, B. Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity / B. Bergdoll, L. Dickerman. – New York : The Museum of Modern Art, 2010. – 344 p.
282. Berger, O. Stoffe im Raum. / O. Berger // ReD. – 1930. – no. 5 – P. 143-145.
283. Best, S. Bauhaus now! : exhibition catalog / S. Best, A. Stephen. – Melbourne: University of Melbourne, 2019. – 56 p. - ISBN 978-0-6482584-5-2. – URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view?tm=1671781181&tld=ru&lang=en&name=Bauhaus-Now-Education-Resource.pdf> (дата обращения: 19.11.2020) – Текст : электронный.
284. 15^e Biennale Internationale De Lausanne Art Textile Contemporain. CITAM et Musée cantonal des beaux-arts : catalog of exhibition. – Lausanne, 1992. – 176 p.
285. Bois, Y. A. Formless: A User's Guide. / Y. A. Bois, R. E. Krauss. – New York : Zone Books, 1997 – 296 p.
286. Bourgeois, L. The Fabric of Construction At Museum of Modern Art New-York. / L. Bourgeois // Craft Horizons. – March/April 1969 – Vol. 29, no 2. – P. 31-35.
287. Billeter, E. “3^{tr} International Tapestry Biennial”. / E. Billeter // Craft Horizons, – July/August 1967. – Vol. 27, no 4 – P. 8-15.
288. Broude, N. Feminism and art history : questioning the litany / N. Broude, M. D. Garrard. – New York : Harper & Row, 1982. – 372 p.
289. Brüderlin, M. L'art abstrait du XX^e siècle, autour de l'arabesque / M. Brüderlin // Perspective. La revue de l'INHA. – 2010 – nr. 1. – P. 171-176.
290. Brüderlin, M. Ornament and Abstraction: The Dialogue between Non-Western, Modern and Contemporary Art : exhibition catalog / M. Brüderlin. – London : Yale University Press, 2021 – 225 p.
291. Brüderlin, M. Zur Ausstellung. Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilien und die Eroberung des Stoff-Raumes / M. Brüderlin ; edited by M. Brüderlin / Kunst & Textil. Stoff als Material und Ideen in der Moderne von Klimt bis heute. – Ostfildern : Hatje Cantz, 2013. – P. 14-45.
292. Cazzola, A. Feminist Fibre Art: Tracing the History of Feminine Subversion / A. Cazzola // Art and Feminism – December 6, 2016 – P. 1-16. URL: https://www.academia.edu/30935410/Feminist_Fibre_Art_Tracing_the_History_of_Feminine_Subversion (дата обращения: 03.04.2020).

293. Childs A. L. *Material Girls: Contemporary Black Women Artists* : exhibition review / A. L. Childs // *The Journal of Modern Craft* – March 2012. – Vol. 5 – Issue 1 – P. 109–114.
294. Colchester, C. *Textiles Today. A Global Survey of Trends and Traditions.* / C. Colchester. – London : Thames & Hudson, 2009. – 208 p.
295. Colchester, C. *The New Textiles. Trends and Traditions.* / C. Colchester. New York : Rizzoli International Publications, Inc., 1991. – 192 p.
296. Collingwood, P. *The Techniques of Tablet Weaving.* / P. Collingwood. New York: Watson-Guption, 1982. – 212 p.
297. Collingwood, P. *The Techniques of Sprang: Plaiting on Stretched Threads.* / P. Collingwood. – London-New York: Faber & Faber-Watson-Guption Publications, 1974. – 292 p.
298. Constantine, M. *Beyond Craft: The Art Fabric.* / M. Constantine, J. L. Larsen. – New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973. – 294 p.
299. Constantine, M. *The Art Fabric: Mainstream.* / M. Constantine, J. L. Larsen. – New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973. – 272 p.
300. Constantine, M. *Wall hangings* / M. Constantine, J. L. Larsen. – New York : The Museum of Modern Art, 1969. – 53 p.
301. *Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea 01 Set/14 Out* Guimarães, Portugal. *Contemporary Textile Art Triennial 1 Sep/14 Oct.* : catalog of exhibition. – Guimarães, 2012. – 147 p.
302. Cotton, G. E. *From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962-1995.* / G. E. Cotton, M. Junet. – Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. – 223 p.
303. Cotton G. E. *The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the “New New Tapestry” Movement in Eastern Europe After World War II* / G. E. Cotton. // *Textile Society of America Symposium Proceedings.* 670. – 2012. – September 19-22. – P. 1-6. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1669&context=tsaconf>
304. Croes, D. R. *Basketry from the Ozette Village archaeological site : a technological, functional, and comparative study: speciality “Anthropology”:*

dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy / Croes Dale Ross ; Washington State University – Washington, 1977 – 470 p.

305. Croes, D. R., Hawes K. Exploring ancient wood and fiber technologies along the northwest coast of North America. / D. R. Croes, K. Hawes // *Journal of Northwest Anthropology* – 2013 – Vol. 47, No. 2. [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/40393267/EXPLORING_ANCIENT_WOOD_AND_FIBER_TECHNOLOGIES_ALONG_THE_NORTHWEST_COAST_OF_NORTH_AMERICA (дата обращения: 21.12.2022).

306. Cygan, W. Materials and Techniques Used by Artists – the Participants of the International Triennial of Tapestry in Łódź. / W. Cygan // *Fibres & Textiles in Eastern Europe*. – 2011 – Vol. 19, No. 1 (84). – P. 94-99.

307. Dearstyne, H. *Inside the Bauhaus* / H. Dearstyne. – New York : Rizzoli, 1986. – 296 p.

308. Emery, I. Review of *On Weaving*, by Anni Albers / I. Emery // *American Anthropologist*. – 1968 – 70 – no. 1. – P. 180-181.

309. Eros. *Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea*. : catalog of exhibition. – Como, 2013. – 159 p.

310. *Extreme Fibers. Textile Icons and the New Edge* : exhibition catalogue. – Muskegon : Muskegon Museum of Art, 2015. – 96 p.

311. *Fiber: Sculpture 1960–present*. / Curator and editor J. Porter/ – Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. – 256 p.

312. Forgács, É. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics* / É. Forgács ; translated by J. Bátki. – Budapest: Central European University Press, 1995. – 237 p.

313. Fox Weber, N. *The Bauhaus group. Six Masters of Modernism* / N. Fox Weber – New York : Alfred A. Knopf, 2009. – 564 p.

314. Friedewald, B. *Bauhaus* / B. Friedewald - Munich ; New York : Prestel, 2009. – 128 p.

315. 9th “From Lausanne to Beijing” International Fiber Art Biennale : catalog of exhibition. – Shenzhen : China Youth Press, 2016. – 256 p.

316.10th “From Lausanne to Beijing” International Fiber Art Biennale : catalog of exhibition. – Beijing : China Architecture & Building Press, 2018. – 177 p.

317.Fry, R. Craftivism: The Role of Feminism in Craft Activism : speciality “Women and Gender Studies” : thesis submitted for the Degree of Master of Arts / Rashel Fry ; Saint Mary’s University – Halifax, 2014. – 168 p.

318.Garden of Eden : catalog of exhibition. – Haslach : Textile Kultur Haslach, 2019. – 182 p.

319.Gaugele, E. Textil und Stil. Alois Riegls Kritik an der Überhöhung der Textilkunst / E. Gaugele / Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik. – Berlin, 2015, – P. 29-49.

320.Gea. Miniarttextile Como XXIV Mostra International di Arte Contemporanea : catalog of exhibition. Como, 2014. – 149 p.

321.Gerschultz J. Mutable form and Materiality Toward a Critical History of New Tapestry Networks / J. Gerschultz // ARTMargins. – 2016 – Vol. 5 – Issue 1. URL: <https://direct.mit.edu/artm/article-abstract/5/1/3/17997/Mutable-Form-and-Materiality-Toward-a-Critical?redirectedFrom=fulltext> (дата обращения: 13.04.2020).

322.Gillow, J. World Textiles. A Visual Guide to Traditional Techniques. / J. Gillow, B. Sentance. – London : Thames & Hudson, 1999. – 240 p.

323.Girard, X. Bauhaus / X. Girard – New York : Assouline, 2003. – 79 p.

324.Graumont, R. Encyclopedia of Knots and Fancy Rope Work / R. Graumont, J. Hensel – Centreville, MD : Cornell Maritime Press, 2000. – 690 p.

325.Greenberg, A. C. Artists and revolution : Dada and the Bauhaus, 1917-1925 / A. C. Greenberg – Ann Arbor, MI. : UMI Out-of-print Books on Demand, 1979. – 282 p.

326.Greenberg, P. Review of On Weaving, by Anni Albers / P. Greenberg. – Art Education – 1968. – 21. – no. 5 – P. 34.

327.Gropius, W. Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses. 1919. [Электронный ресурс]. URL: <http://bauhaus-online.de/atlas/das-bauhaus/idee/manifest> (дата обращения: 17.02.2018).

328. Guereñu de, L. M. Anni Albers and Lilly Reich in Barcelona 1929: Weavings and Exhibition Spaces / L. M. de Guereñu / MoMoWo: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945. – Ljubljana : ZRC Publishing House, 2017. – P. 248-263.

329. Hald, M. Ancient Danish Textiles from Bogs and Burials. A Comparative Study of Costume and Iron Age Textiles. (Publication of the National Museum Archaeological-historical series). / M. Hald. – Aarhus : Aarhus University Press. 1980. – 398 p.

330. Harcourt, R. Textiles of Ancient Peru and Their Techniques. / R. Harcourt. – New York: Dover Publications, 2002. – 320 p.

331. Hardy, K. Prehistoric string theory. How twisted fibres helped to shape the world. / K. Hardy. // *Antiquity*. – June 2008 – Vol. 82, Issue 316. – P. 271-280.

332. Harris, M. E. Josef Albers: Art education at Black Mountain College / M. E. Harris / Josef Albers: A retrospective : exhibition catalogue. – New York : Guggenheim Museum, 1988. – P. 50-57.

333. Hauser-Schäublin B. The Thrill of the Line, the String, and the Frond, or why the Abelam are a non-cloth culture / B. Hauser-Schäublin // *Oceania* – Dec. 1996 – Vol. 67 – No. 2. – P. 81-106.

334. Healy, C. «Through One's own Fingertips»? : Haptic Perception in the Art and Thinking of Josef and Anni Albers. / C. Healy // *Harts & Minds: The Journal of Humanities and Arts*. – 2016. – Vol. 2, No. 3, Issue 7. – 20 p.

335. Hector, S. M. Prehistoric California Indian textile technology: the unseen culture / S. M. Hector // *Proceedings of the Society for California Archaeology*. – 2006 – Vol. 19. – P. 105-110.

336. Higgis, R. Greek and Roman Jewellery. / R. Higgis. – London : Methuen and Co, 1961. – 350 p.

337. History and Science of Knot. / Editors J. C. Turner, P. Van de Griend. – Singapore : World Scientific Publishing Co. Pte. Ltd., 1996. – 448 p.

338. Holstein, J., Abstract Design in American Quilts : exhibition catalog / J. Holstein. – New York : Whitney Museum of American Art, 1971. – 22 p.

339. Jakubowska, A. Magdalena Abakanowicz's «Abakans» and the Feminist Revolution. / A. Jakubowska / *Regarding the Popular: High and Low Culture in the Avant-Garde and Modernism, European Avant-Garde and Modernism Studies*, vol. 2. ; edited by Sascha Bru et al. – Berlin: Walter De Gruyter Inc, 2011. – P. 253-265.

340. Janeiro, J. *Fiber Art Design Book Five*. / J. Janeiro, J. L. Larsen ; edited by A. Batchelder, N. Orban. – Asheville, North Carolina, USA : Lark Books, 1995. – 240 p.

341. Jarry, M. *La Tapisserie: Art du 20e siècle* / M. Jarry. – Fribourg : Office du livre, 1974. – 357 p.

342. Jefferies J. K. *Around the World in 80 Biennials: Considering Curating Lausanne, Hangzhou, Kaunas 395* / J. Jefferies, L. Weinberg ; edited by J. Harris. / *A Companion to Textile Culture*. – Chichester : Wiley-Blackwell, 2020. – P. 395-416. URL: <https://research.gold.ac.uk/id/eprint/18179/> (дата обращения: 14.05.2021).

343. Jolie, R. B. *Exploring Textile Traditions, Gender Shifts, and Social Capital in the American Southwest* / R. B. Jolie // *North American Archaeologist* – 2014 – 35.4. – P. 375-403.

344. Joselit, D. *Notes of Surface: toward a genealogy of flatness* / D. Joselit // *Art History*. – 2000 – Vol. 23. – No 1. – P. 19-34.

345. Judd, D. *Specific Objects*. *Arts Yearbook 8 – 1965*, reprinted in Donald Judd: *Complete Writing 1959-1975*. / D. Judd. – Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975. – 240 p.

346. Harris, M. E. *Josef Albers: Art education at Black Mountain College* / M. E. Harris / *Josef Albers: A retrospective : exhibition catalogue*. – New York : Guggenheim Museum, 1988. – P. 50-57.

347. Healy Ch. *Knotted, Woven, Unraveling: Textile as Structure in the Work of Paul Klee* / Ch. Healy ; edited by B. Dogramaci / *Textile Moderne / Textile Modernism*. – Cologne, Germany: Boehlau Verlag, 2019. – P. 119-130.

348. *III Bienal Internacional Mujeres en el Arte Textil*. / *Third International Biennial “Square Carre Cuadrado”*. / Curated by Tobon P. Ara Gallery / *Women in Textile Art : catalog of exhibition*. – Miami, 2004. – 52 p.

349.IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil “Hombre + Mujer = Creación 2006” / IV International Biennial of Textile Art and Design “Man + Woman = Creation 2006”. Galería Sophia Wanamaker. Women in Textile Art Organization. Centro Cultural Costarricense-Norteamericano. Centro Cultural de España : catalog of exhibition. – San Jose, 2006. – 66 p.

350. Identitāte / Identity. 6th Rīgas Starptautiskā tekstilmākslas un šķiedras mākslas triennāle. / 6th Riga International Textile and Fiber Art Triennial : catalog of exhibition. – Riga : The Latvian Museum of Art, 2018. – 263 p.

351. Inglot, J. The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz: Bodies, Environments, and Myths. / J. Inglot. – Berkely & Los Angeles: University of California Press, 2004. – 154 p.

352. Invito a Tavola. Miniarttextile Como XXV Mostra International di Arte Contemporanea. : catalog of exhibition. – Como, 2015. – 149 p.

353. Itten, J. Design and form: The basic course at the Bauhaus / J. Itten. – New York : Reinhold Publishing Corp., 1975. – 140 p.

354. Itten, J. The foundation course at the Bauhaus / J. Itten ; edited by G. Kepes / Education of vision. – New York : George Braziller Inc., 1965. – P. 104-121.

355. Kennedy, A. Bauhaus / A. Kennedy. – London : Star Fire, 2006 – 384 p.

356. Kentgens-Craig, M. The Bauhaus and America. First contacts 1919-1936. / M. Kentgens-Craig. Cambridge : Massachusetts Institute of Technology, 1999. – 283 p.

357. Kuenzi, A. La nouvelle tapisserie. / A. Kuenzi. Genève : Éditions de Bonvent., 1974. – 100 p.

358. Lausanne Tapestry Biennial. An edited transcription of a discussion on the current state of the event reaction to the eighth exhibition, and direction for the Biennial's future. / Craft Horizons of American Craft Council. – October 1977. – Vol. 37, No 25. – P. 22-27, 61.

359. Lee, R. S. All the Knots You Need: An Illustrated Guide / R. S. Lee – Almonte, Ontario : Algrove Publishing, 1993. – 14 p.

360. Lehmann, U. Weaving as Process and Idea / U. Lehmann ; edited by S. C. Weaver, M. Paris / *Losing the Compass: Textiles at White Cube Mason's Yard*. – London : 2015. – P. 5-15.

361. Lerner, F. Foundations for Design Education: Continuing the Bauhaus Vorkurs Vision / F. Lerner // *Studieins Art Education. A journal of Issues and Research*. – 2005 – 46 (3). – P. 211-226.

362. Lippard, L. R. Eccentric Abstraction. / L. R. Lippard / *Changing essays in art Criticism*. Lucy Lippard. – New York : E.P. Dutton & Co, 1971. – P. 98-111.

363. Lippard, L. R. Eros Presumptive. / L. R. Lippard // *The Hudson Review*. – Spring, 1967. – Vol. 20, No. 1. – P. 91-99.

364. Lippard L. R. Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972; a cross-reference book of information on some esthetic boundaries... / L. R. Lippard. – New York, Praeger, 1973. – 272 p.

365. Lippard, L. R. The dematerialization of Art / L. R. Lippard, J. Chandler ; edited by A. Alberro, B. Stimson / *Conceptual Art: A Critical Anthology*. – London : MIT Press, 1968. – P. 46-50.

366. Living on the Lake in Prehistoric Europe. 150 years of lake-dwelling research / Editor F. Menotti – Abingdon : Routledge, 2004. – 286 p.

367. Locke, L. L. The Ancient Quipu, or Peruvian Knot Record. / L. L. Locke. – New York : The American Museum of Natural History, 1923. – 84 p.

368. Lurcat J. La Tapisserie Française Moderne by Jean Lurçat / J. Lurcat. – Paris : Maeght, 1947. – 108 p.

369. Magdalena Abakanowicz. Museum of Contemporary Art, Chicago. – New York : Abbeville Press, 1982. – 195 p.

370. Mann, C. C. Unraveling Khipu's Secrets. / C. C. Mann // *News Focus*. – 12 August 2005. – Vol. 309. *Science*. – P. 1008-1009. [Электронный ресурс]. URL : <http://www.charlesmann.org/articles/Science-khipu-decipher-08-05.pdf> (дата обращения: 03.04.2019).

371. Mapping the Mind: Uncommon Threads by Lia Cook : exhibition catalog / essay by P. Liberatore – Richmond : Richmond Art Center, 2018. – 40 p

372.Masheck, J. The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness / J. Masheck // Arts Magazine – 1976 – Vol. 51. – no 1. – P. 82-109.

373.Mason, O. T. American Indian Basketry. / O. T. Mason. – New York: Dover Publication, Inc., Reprint 1988. Originally published: Indian basketry. – New York : Doubleday, Page Page & Company, 1904. – 528 p.

374.McCarty, C. Structure and Surface. Contemporary Japanese Textile. The Museum of Modern Art. / C. McCarty, M. McQuaid. – New York : Harry N. Adams, Inc., 1998. – 104 p.

375.Meilach, D. Soft Sculpture and Other Soft Forms / D. Meilach. – New York : Crown Publishers, 1974. – 248 p.

376.Merrill, R. E. Plants Used in Basketry by the California Indians / R. E. Merrill // University of California Publications in American Archaeology and Ethnology. – 20 – 1923. – P. 215-242.

377.Metatextile Identity and History of a Contemporary Art Medium / editor T. Weddigen – Berlin : Dietrich Reimer Verlag GmbH., 2012. – 190 p.

378.Meyer, U. Conceptual Art / U. Meyer – New York : E.P. Dutton, 1972. – 227 p.

379.Michelsen, R. C. Ethnographic Notes on Agave Fiber Cordage / R. C. Michelsen // Pacific Coast Archaeological Society Quarterly – 1974 – № 10 (1) – P. 39-47.

380.Millar, L. Textural Space. The catalog of exhibition. / L. Millar, T. Uchiyama, K. Tsuji, K. Kawashima, T. Kawabe, G. Diebel. – Surrey: The Surrey Institute of Art and Design University College, 2001. – 130 p.

381.MoMoWo: Women Designers, Craftswomen, Architects and Engineers between 1918 and 1945 / editor H. Seražin. – Ljubljana : Založba ZRC, 2017. – 450 p.

382.Naylor G. The Bauhaus. / G. Naylor ; general editor D. Herbert – London : Studio Vista, 1968. – 164 p.

383.Nordland, O. Primitive Scandinavian Textiles in Knotless Netting. Studia Norvegica, no.10. / O. Nordland – Oslo: University Press, 1961. – 154 p.

384. Nordness, L. *Objects: U.S.A. Works by Artist-Craftsmen in Ceramic, Enamel, Glass, Metal, Plastic, Mosaic, Wood and Fiber.* / L. Nordness. – New York: Studio, 1970. – 360 p.

385. Orban, N. *Fiber Art Design Book Six.* / N. Orban. – Asheville, North Carolina, USA : Lark Books, 1999. – 224 p.

386. Ortiz, B. *Contemporary California Indian Basketweavers and the Environment* / B. Ortiz / *Before the Wilderness: Environmental Management by Native Californians* ; Editors T. C. Blackburn, K. Anderson. Menlo Park, California: Ballena Press, 1993. – P. 195-212.

387. Otto, E. A “Schooling of the Senses”: Post-Dada Visual Experiments in the Bauhaus Photomontages of László Moholy-Nagy and Marianne Brandt / E. Otto. – Текст : электронный // *New German Critique* – July 2009 – P. 89-131. – URL: https://www.researchgate.net/publication/249882464_A_Schooling_of_the_Senses_Post-Dada_Visual_Experiments_in_the_Bauhaus_Photomontages_of_Laszlo_Moholy-Nagy_and_Marianne_Brandt (дата обращения: 20.12.2020).

388. Ovadija, M. *Dramaturgy of Sound in Futurist Performance : speciality “Drama”* : dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy / Mladen Ovadija ; Graduate Centre for Study of Drama in the University of Toronto – Toronto, 2009 – 302 p.

389. Parker, R. *Crafty Women and the Hierarchy of the Arts.* / R. Parker, G. Pollock / *Old Mistresses: Women, Art and Ideology.* – New York : Pantheon, 1981. – P. 50-81.

390. Parker, R. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* / R. Parker – London : I.B. Tauris & Co, 1984. – 324 p.

391. Pawson, D. *Handbook of Knots* / D. Pawson – London : Dorling Kindersley Limited, 1998. – 175 p.

392. Peri, D. W. *The Basket is in the Roots, That’s Where It Begins.* / D. W. Peri, S. M. Patterson / *Before the Wilderness: Environmental Management by Native Californians* ; Editors T. C. Blackburn, K. Anderson. Menlo Park, California: Ballena Press, 1993. – P. 175-194.

393. Pevsner, N. *Pioneers of modern design: From William Morris to Walter Gropius* / N. Pevsner. – Harmondsworth, Middlesex : Penguin Books, 1975. – 268 p.
394. Pfrommer, M. *Greek Gold from Hellenistic Egypt*. / M. Pfrommer. – Los Angeles : Getty Pbl., 2001. – 75 p.
395. Phillips, B. *Tapisserie*. / B. Phillips. – London : Phaidon Press Limited, 1994. – 240 p.
396. Pierini, M. *Josef Albers* / M. Pierini – Modena : Galleria Civica di Modena, 2012. – 56 p.
397. *Premio Valcellina Award 2009 : catalog of exhibition*. – Italia : Associazione le Arti Tessili, 2009. – 107 p.
398. Przybysz, J. *Place-based Textiles in Post WWII Poland* / J. Przybysz. // (2018). *Textile Society of America Symposium Proceedings*. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/1100> (дата обращения: 02.03.2019).
399. Quinn, B. *Astrid Krogh Light Tapestries : exhibition catalog* / B. Quinn, A. Krogh – Paris : Galerie Maria Wettergren, 2011. – 32 p.
400. Quinn, B. *Textile Futures. Fashion, Design and Technology*. / B. Quinn. Oxford, New York : Berg, 2010. – 307 p.
401. Raven, A. *Womanhouse*. / A. Raven / *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. / editors: N. Broude, M. D. Garrard, J. K. Brodsky. – New York : Harry. N. Abrams Inc., 1994. – 318 p.
402. Reiss, J. *Pricked: Extreme Embroidery* / J. Reiss // *Textile: The Journal of Cloth and Culture* – 2008 – February, 6 – P. 180-86
403. Richter, H. *Activism, Modernism, and the Avant-Garde* / H. Richter ; edited by S. C. Foster. – Cambridge, London : The MIT Press, 1998. – 329 p.
404. Riegl, A. *Problems of Style. Foundation of the History of Ornament*. / A. Riegl. – Princeton: Princeton University Press, 1993. – 444 p.
405. Robertson, J. *Feminism and Fibre: A History of Art Criticism* / J. Robertson // *Surface Design Journal* – 2001 – 26 January – P. 39-46.
406. Rossbach, E. *Fiber in the Forties*. / E. Rossbach // *American Craft*. – November 1982. – Vol. 42, No 5. – P. 15-19.

407. Rosenfield, K. Janet Echelman Reshaping Urban Airspace World-Wide. / K. Rosenfield [Электронный ресурс] // ArchDaily. URL: <https://www.archdaily.com/219868/janet-echelman-reshaping-urban-airspace-world-wide> (дата обращения: 22.05.2020).

408. Rosenfield, K. Janet Echelman Suspends Massive Aerial Sculpture Over Boston's Greenway. / K. Rosenfield [Электронный ресурс] // ArchDaily. URL: https://www.archdaily.com/627124/janet-echelman-suspends-massive-aerial-sculpture-over-boston-s-greenway?ad_medium=widget&ad_name=recommendation (дата обращения: 28.07.2021).

409. Roy C. Jean Lurcat / C. Roy. – Geneve : Cailler, 1956. – 117 p.

410. Sarfatti Larson M. Behind the Postmodern Façade. Architectural Change in Late Twentieth-Century America / M. Sarfatti Larson – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1995. – 320 p.

411. Schoeser, M. International Textile Design. / M. Schoeser. – London : Laurence King Publishing, 1995. – 191 p.

412. Slivka, R. Hard String. / R. Slivka. // Craft Horizons. – April 1972. – Vol. 32, No 2. – P. 16-22.

413. Slivka, R. The New Tapestry. / R. Slivka. // Craft Horizons. – March/April 1963. – Vol. 23, No 2. – P. 10-19, 48-49.

414. Smith, T. A collective and its individuals: the Bauhaus and its women / T. Smith ; edited by C. Butler, A. Schwartz / Modern Women. Women Artists in the Museum of Modern Art – New York : Museum of Modern Art, 2010. – P. 159-173.

415. Smith, T. Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design / T. Smith. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 2014. – 272 p.

416. Smith, T. Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus Fabric in the Frame of Photography / T. Smith // Grey Room – 2006 – 25 (5) – P. 6-31. – Текст : электронный. – URL: https://www.researchgate.net/publication/249564584_Limits_of_the_Tactile_and_the_Optical_Bauhaus_Fabric_in_the_Frame_of_Photography (дата обращения: 14.11.2019).

417. Stallabrass, J. *Contemporary Art: A Very Short Introduction* / J. Stallabrass. – Oxford: Oxford University Press, 2004. – 156 p.
418. Stavrinaki M. *Dry Time* / M. Stavrinaki // *Bauhaus Imaginista* – 2020 – April 14th – P. 1-12. URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6262/dry-time> generated on april 14th 2020 (дата обращения: 20.10.2020).
419. Stealey, J. *Bringing Fiber to Art and Art to Fiber* / J. Stealey // *Textile Society of America Symposium Proceedings, Paper 892*, 2014. - Текст: электронный. – URL: <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/892> (дата обращения: 16.11.2019).
420. Sterk, B. *The 16th International Lodz Tapestry Triennial, 2019* / B. Sterk // // *Textile Forum*. – 2019. – № 11 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.textile-forum-blog.org/2019/11/the-16th-international-lodz-tapestry-triennial-2019/> (дата обращения: 15.07.2021).
421. Sterk, B. *Wearable-unwearable.* / B. Sterk // *Textile Forum*. – 2005. – №4. – P. 26-31.
422. Stölzl, G. *Weaving at the Bauhaus [1926]* / G. Stölzl ; edited by M. Stalder, Y. Aloni / Gunta Stölzl. *Bauhaus Master*. – Ostfildern, New York, 2009. – P. 85-87.
423. *Textiles. Open Letter. Museum Abteiberg : exhibition catalog* / edited by R. Frank and G. Watson – Berlin : Sternberg Press, 2015. – 312 p.
424. *Textural Space : catalog of exhibition.* – Guildford: The Surrey Institute of Art and Design University College, 2001. – 131 p.
425. *The Bauhaus : masters & students by themselves* / edited by F. Whitford. – London : Conran Octopus, 1992. – 328 p.
426. *The power of feminist art: the American movement of the 1970s, history and impact.* / Editors N. Broude, M. D. Garrard, J. K. Brodsky / – New York: Harry. N. Abrams Inc., 1996. – 318 p.
427. Tilburg van, M. *Rethinking the Carpet Paradigm: Critical Footnotes to a Theory of Flatness* / M. van Tilburg ; edited by T. Weddigen / *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium*. – Emsdetten, Berlin, 2011. – P. 131-142.
428. Tomson W. G. *A history of tapestry from the earliest times until the present day* / W. G. Tomson. – London : East Ardsley, [Eng.] EP Publishing, 1973. – 596 p.

429. To Open Eyes – Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute : exhibition catalog / edited by F. Meschede, I. Below. – Bielefeld: Kerber, 2013. – 231 p.
430. Tsvetkova, N. Textiles in the context of XX-XXI centuries abstract art. / N. Tsvetkova. // Procesos de Artificación Der Atre Textil. – 2020. – №23. – P. 179-192.
431. Tunali T. Contemporary Art and the Post-1989 Art World / T. Tunali // Dandelion: postgraduate journal and arts research – 2017 – Vol. 3 – No 1. – P. 1-15.
432. Verlet, P. La Tapisserie. Histoire et Technique du XIV-e au XX-e Siecle. / P. Verlet, M. Florisoone, A. Hoffmeister, F. Tabard. – Italie. : Edita, 1977. – 231 p.
433. Verlet, P. Great Tapestries : The Web of History from 12th. To the 20th. Century / P. Verlet, M. Florisoone, A. Hoffmeister, F. Tabard. – Lausanne : Edita S.A., 1965. – 278 p.
434. VI Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo Air Mexico 2011. : catalog of exhibition. – Mexico city, 2011. – 148 p.
435. VIII Bienal de Arte Textil Contemporáneo – WTA. Ciudad Sostenible : catalog of exhibition. – Madrid: Volumen Producción, 2019. – 181 p.
436. Vajanto, K. Nålbinding in Prehistoric Burials – Reinterpreting Finnish 11th–14th-century AD Textile Fragments. / K. Vajanto / Sounds Like Theory. XII Nordic Theoretical Archaeology Group Meeting in Oulu 25.–28.4.2012. Monographs of the Archaeological Society of Finland 2 ; editors: J. Ikäheimo, A.-K. Salmi & T. – Äikäs : Archaeological Society of Finland 2. – P. 21-33.
437. Wallace, W. J. A Basket-Weaver's Kit from Death Valley. / W. J. Wallace // The Masterkey – 1954 – 28. P. 216-221. [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/20382046/Prehistoric_California_Indian_Textile_Technology_The_Unseen_Culture (дата обращения: 21.12.2021).
438. Weibel, P. The Allusive Eye. Illusion, Anti-Illusion, Allusion Center for Art and Media (ZKM) in Karlsruhe. / P. Weibel. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Weibel.pdf> (дата обращения: 07.12.2018).
439. Weigert R. A. La tapisserie et le tapis de France / R. A. Weigert. – Paris : Le lys d'or, 1964. – 67 p.

440. Weiss, P. Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years. / P. Weiss. – Princeton : Princeton University Press, 1979. – 268 p.
441. Weltfish, G. The Origin of Art. / G. Weltfish. – Indianapolis New York : The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1953. – 300 p.
442. Weltge-Wortmann, S. Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. / S. Weltge-Wortmann. – London : Thames and Hudson Ltd., 1993. – 208 p.
443. Werner, B. The 14th International Biennial of Tapestry. / B. Werner // American Craft. – October-November 1989. – P. 54-59.
444. West, V. The Tapestry Biennial at Lausanne. / V. West // Craft Horizons. – October 1975. – № 5. – P. 16-19.
445. Westphal, U. The Bauhaus / U. Westphal. – London : Studio Editions, 1991. – 175 p.
446. Whitford, F. Bauhaus / F. Whitford. – London : Thames and Hudson, 1984. – 216 p.
447. Wild, J. P. Textiles in archaeology / J. P. Wild. Aylesbury : Princes Risborough, Aylesbury, Bucks : Shire Publications, 1988. – 68 p.
448. Wills, K. The Close-Knit Circle: American Knitters Today. / K. Wills – Westport, Conn. : Praeger Publishers, 2007. – 145 p.
449. Wingler, H. M. The Bauhaus : Weimar, Dessau, Berlin, Chicago / H. M. Wingler-Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 1976. – 658 p.
450. Wroblevska-Markiewicz, M. The Kontush Belt – An Garment Accessory As a Source of Inspiration for decorative Textiles and Tapestry in the 19th and 20th Centuries / M. Wroblevska-Markiewicz. // Fibres & Textiles in Eastern Europe. –1998. – Volume 6. – № 1(20). – P. 70-74.
451. Zaiden, E. Deliberate Entanglements: The Impact of a Visionary Exhibition. / E. Zaiden / Textile Society of America Symposium Proceeding, 2014. – P. 1-9. [Электронный ресурс]. URL: <http://digitalcommons.unl.edu> (дата обращения: 07.12.2018).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

№ пп	№ в тексте	Название иллюстрации	Источник иллюстрации
1	1.1	Объектное поле предметной культуры.	Предметные формы в системе культуры: монография / под науч. ред. проф. М. А. Коськова; сост., подгот. текста и общ. ред. проф. М.А. Коськова, доц. М.Е. Харитоновой. – СПб: ЛГУ имени А. С. Пушкина, 2016. – С. 26.
2	1.2	Орнамент «таусень» в керамических и текстильных изделиях. а Глиняная печать из Кукутени. б Керамическая тарелка, культура Анасази (Северная Америка). в Схема корзиноплетения индейцев Амазонки.	Таблица составлена автором диссертации. а, б Миронова, Е. А. Выявленные тождественные элементы орнаментации на керамике археологических культур: Триполье/Кукутени – Яншао – Бан-Чанг – Анасази/Могольон. / Е. А. Миронова // Россия и Китай: история и перспективы сотрудничества : материалы V международной научно-практической конференции ; отв. ред. Д. В. Буяров, Д. В. Кузнецов, Н. В. Киреева. – Благовещенск : Благовещенский государственный педагогический университет, 2015. – С. 62-68. – С. 64. в Weltfish, G. The Origin of Art. / G. Weltfish. – Indianapolis New York : The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1953. – P. 73, Pl. XVI, Fig. 1.
3	1.3	Е. В. Липатова. Юбка и жакет с ткаными вставками, 2009 г.	Центральный выставочный зал, Петрозаводск, Республика Карелия, 2009. Всероссийский фестиваль ручного ткачества. Автор фотографии – К.Н. Фролов.
4	1.4	Хуан Миро и Хосе Ройо. «Гобелен Фонда», 1979 г.	Фонд Хуана Миро (кат. La Fundació Joan Miró), Барселона, Испания. Постоянная экспозиция. Автор фотографии – К.Н. Фролов.
5	1.5	Узелковое плетение кипу (фрагмент).	Инки: Владыки золота и наследники славы. Энциклопедия Исчезнувшие цивилизации. / Пер. с англ. Л. Каневского. М: ТЕРРА, 1997. – С. 66.
6	1.6	Настенный рельеф с	Государственный Эрмитаж, Санкт-

		изображением Ашшурнацирапала II в военном походе, 875 – 860 гг. до н.э.	Петербург, 2019. Выставка «Я воздвиг там мой царский дворец...». Памятники ассирийского искусства из коллекции Британского музея. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
7	1.7	А. Ханселла. Макраме «Закат», 2020 г.	Художница сплела макраме на берегу моря на Бали. // Strelka Mag : [сайт]. URL: https://strelkamag.com/ru/news/na-bali-khudozhnica-splela-makrame-na-beregu-morya (дата обращения: 15.05.2020)
8	1.8	Ф. Гроссен. Арт-объект «Дюймовый червь», 1976 г.	Françoise Grossen. Inchworms I and II : [сайт]. URL: http://www.francoisegrossen.com/inchworms/2015/3/24/g31zqa68hmqsgzgbeknl1a0u2y98is (дата обращения: 18.05.2020)/
9	1.9	К. Секимачи. Арт-объект «Amiyose», 1965 г.	Fiber: Sculpture 1960–present. / Curator and editor J. Porter/ – Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. – P. 121.
10	1.10	Г. Гольц. Проект трибуны для Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве, 1923 г.	Хан-Магомедов, С. О. Пионеры советского дизайна. / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт. 1995. – С. 119.
11	1.11	Бейли Лю. Инсталляция «Серия Соблазн», 2013 г.	Вилла Олмо, Комо, Италия, 2013. Выставка «Miniarttextile 2013 “EROS”». Автор фотографии – К. Н. Фролов.
12	1.12	Дж. Эчельман. Инсталляция «Ее секрет – терпение», 2009 г.	Rosenfield, K. Janet Echelman Reshaping Urban Airspace World-Wide. / K. Rosenfield. [Электронный ресурс] // ArchDaily. URL: https://www.archdaily.com/219868/janet-echelman-reshaping-urban-airspace-world-wide (дата обращения: 22.05.2020).
13	1.13	Авторский перформанс «Живой стан», 2019 г.	Креативное пространство «Ткачи», Санкт-Петербург, 2019. Санкт-Петербургская биеннале дизайна «Модульор». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
14	1.14	К. Соньер. Фотография процесса работы из каталога выставки «Анти-иллюзия:	Anti-Illusion: Procedures/Materials. Whitney Museum of American Art : catalog. – New York: S. D. Scott Printing Co., Inc., 1969. – P. 1.

		Процедуры / Материалы», 1969 г.	
15	1.15	Таблица «Текстиль в объектном поле предметной культуры».	Таблица составлена автором диссертации.
16	2.1	А. Альберс. «Узел», бумага, гуашь, 1947 г.	At Tate Modern, an Anni Albers Retrospective [Электронный ресурс] // The New York Times. URL: https://www.nytimes.com/2018/10/08/arts/tate-modern-anni-albers-retrospective.html (дата обращения: 09.11.2020).
17	2.2	К. Малевич. «Скачет красная конница из октябрьской столицы, на защиту советской границы», х/м, 1928- 1932 гг.	Красная конница – Виртуальный Русский музей [Электронный ресурс] // Коллекция Государственного Русского музея. URL: https://rusemuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/zh_9435/index.php (дата обращения: 07.11.2020).
18	2.3	Стилистические связи между живописью П. Клее и работами студенток текстильной мастерской Баухауза. а П. Клее «Пастораль», х/м, 1927 г. б Г. Штольцл «Пять хоров», жаккардовое ткачество, 1928 г. в П. Клее «Лестница», х/м, 1927 г. г Л. Бернер. Дизайн напольного ковра, цв. Бумага, акварель, 1927 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Пастораль (Ритмы), 1927, Пауль Клее (1879-1940) [Электронный ресурс]. URL: https://gallerix.ru/storeroom/1543098160/N/1803465971/ (дата обращения: 07.11.2020). б Weltge-Wortmann, S. Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. / S. Weltge-Wortmann. – London : Thames and Hudson Ltd., 1993. – 208 p. – P. 75. в Пространства Пауля Клее [Электронный ресурс] // New Style. URL: https://newstyle-mag.com/prostranstva-paulya-kllee/ (дата обращения: 09.11.2022). г Weltge-Wortmann, S. Op. cit. – P. 78.
19	2.4	А. Веснин. Эскиз оформления спектакля	Веснин. Декорации к спектаклю «Федра» [Электронный ресурс]. URL:

		«Федра», 1922 г.	https://arthive.net/res/media/img/oy800/article/f9a/393529.jpg (дата обращения: 19.08.2020).
20	2.5	О. Шлеммер. Интерьер дома Э. Рабе в Цвенкау, 1930 г.	Oskar Schlemmer ~ In drieën gedeelde wandvormgeving in het huis van dr. Rabe, Zwenkau ~ 1930-1931 [Электронный ресурс]. URL: https://ru.pinterest.com/pin/555772410267952798/ (дата обращения: 10.11.2020).
21	2.6	М. П. Уотенфул. Настенное панно, 1921 г.	Bauhaus: A Conceptual Model. / Editor: Bauhaus-Archiv Berlin/Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau, and Klassik Stiftung Weimar. – Ostfildern.: Hatje Cantz Verlag, 2009. – P. 81.
22	2.7	Экспрессивный и абстрактно-конструктивный стили в работах студентов текстильной мастерской Баухауза. а Л. Людесдорфф. Гобелен, 1923 г. б М. Битткоу-Кехлер. Настенное панно, 1920 г. в Г. Штольцл, М. Бройер. «Африканский стул», 1921 г. г Г. Штольцл, М. Бройер. Стул, 1921 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Weltge-Wortmann, S. Op. cit. – P. 24. б Ibid. P. 17. в Workshops for Modernity [Электронный ресурс]. // American Craft Council. URL: https://www.craftcouncil.org/post/workshops-modernity (дата обращения: 24.11.2018 г.) г Weltge-Wortmann, S. Op. cit. – P. 25.
23	2.8	Г. Штольцл. Гобелен «Красно-зеленый», 1927-28 гг.	Ibid. – P. 19.
24	2.9	О. Бергер. Коврик, 1930 г.	Ibid. – P. 85.
25	2.10	Стилистические параллели в творчестве Анни и Йозефа Альберс, 1920-е гг. а А. Альберс.	Таблица составлена автором диссертации. а The Josef & Anni Albers Foundation

		Текстильное панно «Черный Белый Желтый», 1926 г.	[Электронный ресурс]. URL: https://albersfoundation.org/art/anni-albers/wallhangings/#slide10 (дата обращения: 08.09.2022).
		б Й. Альберс. «Переплетенный», живопись по стеклу, 1927 г.	б Design Study: Josef Albers & Color Relativity [Электронный ресурс]. URL: https://bagtazo.squarespace.com/blog/2015/11/5/design-study-josef-albers-color-relativity (дата обращения: 08.09.2022).
26	2.11	А. Альберс. Ожерелье, 1940-е гг.	The Josef & Anni Albers Foundation [Электронный ресурс]. URL: https://albersfoundation.org/art/anni-albers/jewelry/#slide9 (дата обращения: 08.09.2022)
27	2.12	Т. Гермонпрейц. Панно «Mandy's Motto», 1975 г.	Weltge-Wortmann, S. Op. cit. – P. 135.
28	2.13	Ф. Леже. Гобелен «Сотворение мира», ок. 1973 г. Обюссон, мастерская «Братья и сестры Табар».	Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва. Выставка «Не живопись». Пикассо, Леже, Дюфи, Матисс, Дени, Дерен. Декоративно-прикладное искусство из коллекции ГМИИ им. А.С. Пушкина. 2021 г. Автор фотографии – К.Н. Фролов.
29	2.14	Фотография, сделанная перед открытием Первой Лозаннской Биеннале 1962 г.	Cotton, G. E. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962-1995. / G. E. Cotton, M. Junet. – Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. – P. 34.
30	2.15	М. Абаканович. Гобелен «Композиция белых форм», 1962 г.	Ibid. – P. 159.
31	2.16	Л. Тауни «Темная река», 1961 г.	Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 25.
32	2.17	Выставка «Gewebe Formen», Цюрих, 1964 г.	Ibid. – P. 26.
33	2.18	Я. Буич «Структурный триптих», 1965 г.	Cotton, G. E. Op. cit. – P. 45.
34	2.19	Э. Жиак. «Колонна поющих цветов», 1964 г.	Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 28.
35	2.20	Стилистические и	Таблица составлена автором диссертации.

		<p>колористические параллели в работах В. Садлей и Ш. Линдгрэн.</p> <p>а В. Садлей. «Белая ночь», 1966 г.</p> <p>б Ш. Линдгрэн. «Эдикула», 1967 г.</p>	<p>а Cotton, G. E. Op. cit. – P. 52.</p> <p>б Ibid. – P. 53.</p>
36	2.21	<p>Способы размещения текстильных скульптур в пространстве.</p> <p>а Ш. Хикс. «Трапеза Кристобаля», 1971 г. (подвешивание к потолку выставочного зала).</p> <p>б Д. Стамста. «Апельсиновый твист», 1970 г. (экспонирование на полу выставочного зала)</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 100.</p> <p>б Ibid. – P. 42-43</p>
37	3.1	<p>Выставка «Перспективы в текстиле», Музей Стеделик, Амстердам, 1969 г. Работы Я. Буич.</p>	<p>Ibid. – P. 170.</p>
38	3.2	<p>Выставка «Висящие на стене». Музей МоМА, Нью-Йорк, 1969 г. Работы Ш. Хикс, С. Вейцман, Ш. Смит и др.</p>	<p>Ibid. – P. 172.</p>
39	3.3.	<p>Работы М. Абаканович</p> <p>а «Желтый Абакан», 1967-1968 гг.</p> <p>б «Красный Абакан», Четвертая Лозаннская Биеннале, 1969 г.</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а Ibid. – P. 91.</p> <p>б Cotton, G. E. Op. cit. – P. 58.</p>
40	3.4	<p>Я. Буич. «Раненый</p>	<p>Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 85.</p>

		голубь», 1968 г.	
41	3.5	Р. Богустова. «Музыка», 1974 г.	Советское декоративное искусство. 1945-1975 : Очерки. – М.: Искусство, 1989. – Цветная вкладка после С. 64.
42	3.6	Й. Онаджи. «Красная перчатка», 1976 г.	Cotton, G. E. Op. cit. – P. 91.
43	3.7	Использование ахроматического цвета в произведениях «fiber art». а Д. Граффен «Метеориты Малларма», 1979 г. б С. Уотсон «Свет облаков», 1979 г. в Н. Кобаяши «Темнота долины», 1979 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Cotton, G. E. Op. cit. – P. 94. б Ibid. – P. 93. в Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 47.
44	3.8	Объемно-пространственные композиции, Десятая Лозаннская Биеннале, 1981 г. а А. Хаматани. «Р-Белая-Арка», 1980 г. б В. Сзекели «Растянутые конструкции», 1980 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Colchester, C. The New Textiles. Trends and Traditions. / C. Colchester. New York : Rizzoli International Publications, Inc., 1991. – P. 159. б Cotton, G. E. Op. cit. – P. 96.
45	3.9	Архитектурные реминисценции, Двенадцатая Лозаннская Биеннале, 1985 г. а С. Глашауссер. «Колонны», 1984 г. б А. Уэллер. «Об архитектуре», 1984 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Cotton, G. E. Op. cit. – P. 104. б Ibid. – P. 105.
46	3.10	Ш. Фукумото. «Знак	Ibid. – P. 109.

		ветра», 1987 г.	
47	3.11	Дж. Соок Со (Корея) «Стальная сетка без названия II», 1988 г.	Ibid. – P. 119.
48	3.12	Ши Хьюи. Инсталляция «Гнездо», 1987 г.	Schoeser, M. International Textile Design. / M. Schoeser. – London : Laurence King Publishing, 1995. – P. 75.
49	3.13	П. Сидарс. Инсталляция «Змеи», 2000 г.	China Fiber Art : [сайт]. URL: http://www.chinafiberart.com/news_detail/newsId=56.html (дата обращения: 19.01.2021).
50	3.14	Зу Вей. «Дерево», 2010 г.	Ibid.
51	3.15	Й. Сакалаускайте Курназ. «Бог одиночества», 2016 г.	Музей Гуан Шан Юэ, Шеньчжень, КНР, 2016. IX Международная биеннале «Из Лозанны в Пекин». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
52	3.16	Работы, созданные в технике плетения из металлической проволоки, Девятая Биеннале «Из Лозанны в Пекин», 2016 г. а Джанг Венфенг. Арт-объект «Паук» из серии «Насекомые», 2016 г. б У. Гербер Сендлер. Инсталляция «Современные кочевники III», 2016 г.	Таблица составлена автором диссертации. а, б Там же. Автор фотографий – Н.Н. Цветкова.
53	3.17	Сао Тенг и Ши Джинг. Инсталляция «связанные», 2016 г.	Там же. Автор фотографии – А.Б. Астапова.
54	3.18	Лиу Ксинг Банг и Лв Ханг «Не в фокусе» (фрагмент), 2016 г.	Там же. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
55	3.19	Н. Цветкова. Инсталляция «Облеченная в свет», 2015 г.	Всероссийский музей декоративного искусства, Москва, 2015. Биеннале инновационного текстиля «Изобретая моду». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
56	3.20	Киянг Ксюефен «Жизнь	Выставочный зал Университета Цинхуа,

		продолжается», 2018 г.	Пекин, КНР, 2018. X Международная биеннале «Из Лозанны в Пекин». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
57	3.21	Зенг Киаолинг. Инсталляция «Память», 2018 г.	Музей Университета Цинхуа, Пекин, КНР, 2018. X Международная биеннале «Из Лозанны в Пекин». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
58	3.22	Ми-Киунг Ли. «Симбиоз», 2020 г.	Symbiosis and Coexistence. Virtual Exhibition Platform [Электронный ресурс]. URL: https://lbfiberart.ad.tsinghua.edu.cn (дата обращения: 19.01.2021).
59	3.23	Ф. Хеннеман «Роза Мебиуса», 2020 г.	Ibid.
60	3.24	Ш. Имайзуми. «Между границами», 2019 г.	Sterk, B. The 16th International Lodz Tapestry Triennial, 2019 : электрон. журн. Textile Forum magazine. 2019. № 11 [Электронный ресурс]. URL: https://www.textile-forum-blog.org/2019/11/the-16th-international-lodz-tapestry-triennial-2019/ (дата обращения: 15.07.2021).
61	3.25	Э. Канда Богданиене. Инсталляция «Рождение», 2006-2017 гг.	Выставочный зал «Арсенал» Латвийского Национального художественного музея, Рига, Латвия, 2018. VI Международная Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
62	3.26	Г. Криаучионите. Инсталляция «Женский портрет», 2015 г.	Там же. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова
63	3.27	И. Годлевскис. Инсталляция «Связи», 2016-2017 гг.	Identitāte / Identity. 6 th Rīgas Starptautiskā tekstilmākslas un šķiedras mākslas triennāle. / 6 th Riga International Textile and Fiber Art Triennial : catalog of exhibition. – Riga : The Latvian Museum of Art, 2018. – P. 65.
64	3.28	С. Ройттнер-Нетинг. «Плиссированный папоротник», 2019 г.	Замок Нойхауз, Австрия, 2019. Выставка «Эдемский сад». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
65	3.29	О. де Амарал. «Шипы Умбры», 2004 г.	IV Bienal Internacional de Arte y Diseño Textil “Hombre + Mujer = Creación 2006” / IV International Biennial of Textile Art and Design “Man + Woman = Creation 2006”. Galería Sophia Wanamaker. Women in Textile Art Organization. Centro Cultural Costarricense-

			Norteamericano. Centro Cultural de España : catalog of exhibition. San Jose, 2006. – P. 12.
66	3.30	Г. Веласкс Гуттиэрес. «Поцелуй», 2002 г.	Галерея «Пинакотека», Музей Диего Риверы Анахуакалли, Мехико-сити, Мексика, 2011. VI Международная Биеннале WTA «Воздух». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
67	3.31	К. Уолкер. Арт-объект «Избыток», 2017 г. а Общий вид б Фрагмент	Таблица составлена автором диссертации. а, б Музей костюма, Мадрид, Испания, 2019. VIII Биеннале Международная WTA «Экогород и текстиль как объединяющая материя». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
68	4.1	Р. Якуби, П. Якуби «Трансильвания IV», 1974 г.	Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 75.
69	4.2	С. Дж. Сиеха. «Процесс интерпретации», 2017 г.	Выставочный зал «Арсенал» Латвийского Национального художественного музея, Рига, Латвия, 2018. VI Международная Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
70	4.3	Выставка «Объекты: США», 1969 г.	Objects: USA installation view, 1969 [Электронный ресурс]. URL: https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/objects-usa-installation-view-258 (дата обращения: 10.11.2018).
71	4.4	Г. Кнодель. Инсталляция «Свободное падение», 1977 г.	Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 160.
72	4.5	Б. Шаукрофт. Инсталляция «Ноги», 1978 г.	Ibid. – P. 161.
73	4.6	Н. Цветкова. Инсталляция «Эффект бабочки», 2016-2017 гг.	Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург, 2021. III Фестиваль паблик арта «Дворы Капеллы». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
74	4.7	Дж. Эчельман. Инсталляция «Она меняется», 2005 г.	Rosenfield, K. Op.cit.

75	4.8	Н. Цветкова. Инсталляция «Руки Творца. Дирижер», 2019 г.	Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга, Санкт-Петербург, 2019. I Фестиваль паблик арта «Дворы Капеллы». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
76	4.9	Нетрадиционный костюмный инвайронмент. а Го Сяотун. «Рождены, чтобы умереть», 2013 г. (кабельные стяжки). б Д. Уолкер «Чудовище внутри красавицы», 2012 г. (дерево, медицинский шприц). в Т. и Н. Мехарри. «Обмен», 2013 г. г Ф. Фентон, Дж. Томас. «Мантилья», 2013 г.	Таблица составлена автором диссертации. а, б, в, г Музей «Эрарта», Санкт-Петербург, 2018. Выставка «ВАУ-мода! World of WearableArt», Автор фотографий – К.Н. Фролов.
77	4.10	М. Шоеттл. «Тайна одежды», 1985 г.	Colchester, С. Op. cit. – P. 155.
78	4.11	А. Квентин-Штоль. «Плацента», 2008 г.	Stylink : [сайт]. URL: http://www.stylink.nl/blogs/trends/16-trends/736-breien (дата обращения: 25.12.2018).
79	4.12	К. Геренц. «Каждый день она – волк», 2009 г.	Premio Valcellina Award 2009 : catalog of exhibition. – Italia : Associazione le Arti Tessili, 2009. – P. 17.
80	4.13	В. Д. Уваров. Классификация произведений таписсерии	Уваров, В. Д. Авторская таписсерия : монография. / В. Д. Уваров. – М.: ГОУВПО «МГТУ им. А. Н. Косыгина», 2010. – С. 182.
81	4.14	Объекты текстильной миниатюры, «мягкая скульптура». а Р. Суиней. «Объятия», 2013 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Eros. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. : catalog of exhibition. – Como, 2013. – P. 76.

		<p>б М. Игараша «Разрушение», 2014 г.</p> <p>в Ф. Луцци «Белая раковина Земли», 2014 г.</p> <p>г. А. Ноеске-Порада «Пирамидальная структура», 2019 г.</p>	<p>б Gea. Miniarttextile Como XXIV Mostra International di Arte Contemporanea : catalog of exhibition. Como, 2014. – P. 45.</p> <p>в Ibid. – P. 56.</p> <p>г VIII Bienal de Arte Textil Contemporáneo – WTA. Ciudad Sostenible : catalog of exhibition. – Madrid: Volumen Producción, 2019. – P. 98.</p>
82	4.15	<p>Объекты текстильной миниатюры, ассамбляж.</p> <p>а Д. Свиержевска. «Море любви», 2013 г.</p> <p>б М. Ормас «Сон Саломеи», 2013 г.</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а Вилла Олмо, Комо, Италия, 2013. Выставка «Miniarttextile 2013 “EROS”». Автор фотографии – К.Н. Фролов.</p> <p>б Eros. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. – P. 66.</p>
83	4.16	<p>Объекты текстильной миниатюры, инсталляция.</p> <p>а А. Копес «Неожиданность», 2013 г.</p> <p>б Т. Албано «Когда же?»</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а Ibid. – P. 57.</p> <p>б Музей костюма, Мадрид, Испания, 2019. VIII Биеннале Международная WTA «Экогород и текстиль как объединяющая материя». Автор фотографии – К.Н. Фролов.</p>
84	4.17	<p>Обже-труве в искусстве «fiber art».</p> <p>а А. Стиернлоф «Эрос», 2013 г.</p> <p>б Л. Браун «Компаньоны леди», 2016 г.</p> <p>в М. Вакисака «Плывущий оазис», 2019 г.</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а Вилла Олмо, Комо, Италия, 2013. Выставка «Miniarttextile 2013 “EROS”». Автор фотографии – К.Н. Фролов.</p> <p>б Выставочный зал «Арсенал» Латвийского Национального художественного музея, Рига, Латвия, 2018. VI Международная Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.</p> <p>в Музей костюма, Мадрид, Испания, 2019. VIII Биеннале Международная WTA «Экогород и текстиль как объединяющая материя». Автор фотографии – К.Н. Фролов.</p>

		г К. Лер. Инсталляция «Устремляясь внутрь», 2004 г.	г Christiane Loehr : [сайт]. URL: http://www.christianeloehr.de/works-installations.html (дата обращения: 16.11.2022).
85	4.18	Танг Менгджи, Йе Йингбо. Инсталляция «Пересечение четверти», 2016 г.	Музей Гуан Шан Юэ, г. Шеньчжень, КНР, 2016. IX Международная биеннале «Из Лозанны в Пекин». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
86	4.19	Поп-арт в искусстве «fiber art». а С. Калдерара. «Яблоко из проводов», 2015 г. б С. Аранго. «Розы Гваделупы» (фрагмент), 2016 г. в Й. Виртанен. «Деньги говорят», 2016 г. г Н. Белчев. «Мумия Микки Мауса», 2012 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Invito a Tavola. Miniarttextile Como XXV Mostra International di Arte Contemporanea. : catalog of exhibition. – Como, 2015. – P. 29. б Королевский Ботанический сад Альфонсо XIII, Мадрид, Испания, 2019. VIII Биеннале Международная WTA «Экогород и текстиль как объединяющая материя». Автор фотографии – К.Н. Фролов. в Выставочный зал «Арсенал» Латвийского Национального художественного музея, Рига, Латвия, 2018. VI Международная Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова. г Каса да Мемория, Гимарайнш, Португалия, 2012. Выставка Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea. Автор фотографии – К.Н. Фролов.
87	4.20	Объекты текстильной миниатюры, миксед-медиа. а К. Манси. «Шелкопряд», 2014 г. б Е. Волпони «Мировой продукт: мяч из спагетти», 2015 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Gea. Miniarttextile Como XXIV Mostra International di Arte Contemporanea. – P. 57. б Invito a Tavola. Miniarttextile Como XXV Mostra International di Arte Contemporanea. – P. 75.
88	4.21	М. Ортега Галвез. Инсталляция «Объятие (жизнь и смерть)», фрагмент, 2016 г.	Выставочный зал «Арсенал» Латвийского Национального художественного музея, Рига, Латвия, 2018. VI Международная Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и

			инновация». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
89	4.22	Христо Явашев (Христо). «Обернутый Рейхстаг. Берлин», 1995 г.	Christo [Электронный ресурс] // The Art Minute. Short lessons in art history. URL: https://www.the-art-minute.com/tag/christo/ (дата обращения: 16.11.2022).
90	4.23	Инсталляции М. Пистолетто. а «Венера тряпичная», 1967 г. б «Третий рай», 2003-2016 гг.	Таблица составлена автором диссертации. а, б Микеланджело Пистолетто (Michelangelo Pistoletto) в Бленхейм [Электронный ресурс] URL: https://blog.vestigio.co.uk/2017/03/30/michelangelo-pistoletto-blenheim-palace (дата обращения: 30.04.2021).
91	4.24	Бейли Лю. Перформанс «Проект Починка», 2011-2020 гг.	Beili Liu. Installations. The Mending Project / 补缮工程 : [сайт]. URL: https://www.beililiu.com/The-Mending-Project (дата обращения: 16.11.2022).
92	4.25	Авторский перформанс «Платье-трансформер», 2008 г.	Автор фотографии – К.Н. Фролов.
93	4.26	М. Абаканович. Инсталляция со шнуром, 1970 г.	Magdalena Abakanowicz. Abakans and Ropes. [сайт]. URL: https://www.abakanowicz.art.pl/abakans/liny-cz-b-1.php.html (дата обращения: 12.10.2022).
94	4.27	Узлы в искусстве «fiber art». а Узел полусцепка. б М. Сачико. «Связанный воздух», 1976 г. в Двойной бриллиантовый узел. г Ф. Гроссен. «Контакт», 1971 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Ashley, C. W. The Ashley book of knots. / C. W. Ashley. – London-Boston: Faber and Faber Limited, 1993. – P. 15, ill. 50. Авторская прорисовка. б Verlet, P. La Tapisserie. Histoire et Technique du XIV-e au XX-e Siecle. / P. Verlet, M. Florisoone, A. Hoffmeister, F Tabard. – Italie. : Edita, 1977. – P. 187. в Ashley, C. W. Op. cit. – P. 122, ill. 694. Авторская прорисовка. г Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 21.

95	4.28	<p>Макраме в искусстве «fiber art».</p> <p>а Схема плетения макраме (berry knot).</p> <p>б А. Муньос. «Красная Макра», 1970 г.</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а [Электронный ресурс]. URL: https://yandex.ru/images/search?source=serp&text=Схема%20плетения%20макраме%20(berry%20knot).&stypе=image&pos=6&rpt=simage&img_url=http%3A%2F%2Fipinimg.com%2Foriginals%2Ffc2%2F99%2F15%2Ffc2991515f8ef4335dd9a5d91ecaе9176.png&lr=2 (дата обращения: 14.07.2021). Авторская прорисовка.</p> <p>б Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 215.</p>
96	4.29	<p>М. Йаджи.</p> <p>«Протопланетарная ДНК-912», 1991 г.</p>	<p>Cotton, G.E. Op. cit. – P. 122.</p>
97	4.30	<p>Корзиноплетение в искусстве «fiber art».</p> <p>а Плетенка (plaiting).</p> <p>б Э. Россбах. «Счастливые дни», 1991 г.</p> <p>в Спиральное плетение, узелковая техника (coiling).</p> <p>г Э. Россбах. «Церемониальная тарелка с лицом», 1965 г.</p> <p>д Твайн, плетение «веревочкой» (twining).</p> <p>е Жоу Ликун и Джианг Тао. «Близко, но все же далеко», 2016 г.</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а Weltfish, G. Op. cit. – P. 196, Pl. LXIII, Fig. 1. Авторская прорисовка.</p> <p>б Ed Rossbach. Happy Days [Электронный ресурс]. // The Metropolitan Museum of Art. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490804 (дата обращения: 18.10.2022).</p> <p>в Weltfish, G. Op. cit. – P. 272, Pl. XC, Fig. 6. Авторская прорисовка.</p> <p>г Ed Rossbach [Электронный ресурс]. // Smithsonian American Art Museum. URL: https://americanart.si.edu/artist/ed-rossbach-4150 (дата обращения: 16.11.2022).</p> <p>д Weltfish, G. Op. cit. – P. 279, Pl. XCVII, Fig. 1a. Авторская прорисовка.</p> <p>е Музей Гуан Шан Юэ, Шеньчжень, КНР, 2016. IX Международная биеннале «Из Лозанны в Пекин». Автор фотографии – А.Б. Астапова.</p>

		<p>ж Прямое плетение (wicker).</p> <p>з Лянг Шанжиан. «Память и след», 2016 г.</p>	<p>ж Weltfish, G. Op. cit. – P. 279, Pl. XCVII, Fig. 3. Авторская прорисовка</p> <p>з Музей Гуан Шан Юэ, Шеньчжень, КНР, 2016. IX Международная биеннале «Из Лозанны в Пекин». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.</p>
98	4.31	<p>Нейлбиндинг в искусстве «fiber art».</p> <p>а Нейлбиндинг (схема).</p> <p>б Б. Шаукрофт. «Белая Форма» (деталь), 1976 г.</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а Вязание иглой [Электронный ресурс]. URL: https://i.pining.com/originals/bb/da/4a/bbda4a5a274a35954a28134e2835be7d.jpg (дата обращения: 21.11.2022).</p> <p>б Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 227.</p>
99	4.32	<p>Э. Нето. «Островная птица», 2012 г.</p>	<p>Ibid. – P. 217.</p>
100	4.33	<p>Д. Коул. «Вязальная машина», 2005 г.</p>	<p>Dave Cole's Knitting Machine is producing a gigantic American flag [Электронный ресурс]. // Public Delivery. URL: https://publicdelivery.org/dave-cole-knitting-machine-mass-moca/ (дата обращения: 21.06.2022).</p>
101	4.34	<p>М. Хойнацка-Гонтарска. «Звук», 1970 г.</p>	<p>Cotton, G.E. Op.cit. – P. 165.</p>
102	4.35	<p>Н. Цветкова. «Инверсия», 2011 г.</p>	<p>Автор фотографии – К.Н. Фролов.</p>
103	4.36	<p>Использование промышленного войлока в произведениях «fiber</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p>

		art». а Р. Моррис. «Без названия», 1967 г. б А. Сасаки. «Сокровища моря», 2019 г.	а Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 148. б Центр современного искусства, Мадрид, Испания, 2019. VIII Биеннале Международная WTA «Экогород и текстиль как объединяющая материя». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
104	5.1	Д. Мосс. Инсталляция «Лес», 1972-1973 гг.	Cotton, G.E. Op.cit. – P. 71.
105	5.2	Инсталляции Н. Кобаяши. а «Космическое кольцо-П91», 1991 г. б «Белый круг», 2000 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 209. б Замок Нойхауз, Австрия. Выставка «Эдемский сад». 2019 г. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
106	5.3	Х. Исобе «Кардиограмма Земли», 2001 г.	Textural Space : catalog of exhibition. – Guildford: The Surrey Institute of Art and Design University College, 2001. – P. 70.
107	5.4	К. Кумай. «Ветер с облака», 2001 г.	Ibid. – P. 93.
108	5.5	Х. Танака. «Опаляемая земля», 1984 г.	Colchester, C. Op.cit. – P. 148.
109	5.6	Дж. Эчельман. Инсталляция «Как будто это было здесь», 2015 г.	Rosenfield, K. Janet Echelman Suspends Massive Aerial Sculpture Over Boston's Greenway. / K. Rosenfield [Электронный ресурс] // ArchDaily. URL: https://www.archdaily.com/627124/janet-echelman-suspends-massive-aerial-sculpture-over-boston-s-greenway?ad_medium=widget&ad_name=recommendation (дата обращения: 28.07.2021).
110	5.7	Использование полиэтилена в современном «fiber art», Биеннале WTA «Воздух». а Л. Ролдан. «Концентрация», 2011 г. б Л. Мадфес. «Красный углерод» (фрагмент),	Таблица составлена автором диссертации. а, б Галерея «Пинакотека», Музей Диего Риверы Анахуакалли, Мехико-сити, Мексика, 2011. VI Международная Биеннале WTA «Воздух».

		2011 г. в Н. Цветкова. «Лист», 2011 г.	Автор фотографии – Н.Н. Цветкова. в Автор фотографии К.Н. Фролов.
111	5.8	Э. Энтон. «Интервенционная сеть вторжения», 2011 г.	Выставочный зал в бывшем здании текстильной фабрики, Оахака, Мексика, 2011. VI Международная Биеннале WTA «Воздух». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
112	5.9	Л. Лорен. Инсталляция «Матрица воды», 2019 г.	Королевский Ботанический сад Альфонсо XIII, Мадрид, Испания, 2019. VIII Биеннале Международная WTA «Экогород и текстиль как объединяющая материя». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
113	5.10	Г. Вермейр. «Оккупация», 2019 г.	Музей костюма, Мадрид, Испания, 2019. VIII Биеннале Международная WTA «Экогород и текстиль как объединяющая материя». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
114	5.11	Работы экологической направленности, представленные на выставке «Miniartextil» 2013 г. а Т. Аракава. «Цветение», 2013 г. б М. Тимонен «Сила природы», 2013 г. в М. Маскарелло. «Корневище», 2013 г. г Н. Цветкова. «Сила жизни», 2013 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Вилла Олмо, Комо, Италия, 2013. Выставка «Miniartextile 2013 “EROS”». Автор фотографии – К.Н. Фролов. б Eros. Miniartextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. : catalog of exhibition. – Como, 2013. – P. 81. в Ibid. – P. 62. г Автор фотографии – К.Н. Фролов.
115	5.12	Ф. Паццоли. «Под покровом», 2012 г.	Gea. Miniartextile Como XXIV Mostra International di Arte Contemporanea : catalog of exhibition. Como, 2014. – P. 127.
115	5.13	Юэ Сонг. Инсталляция «Экология – Информация – Рост», 2020 г.	China Fiber Art : [сайт]. URL: http://www.chinafiberart.com/news_detail/newsId=56.html (дата обращения: 19.01.2021).
117	5.14	А. Танака. «Электрическое платье», 1956 г.	Everything Is Illuminated. Atsuko Tanaka's plugged-in dress has managed to do what most other performance art can't: maintain its power for decades [Электронный ресурс]. URL:

			http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/9937 (дата обращения: 24.01.2019).
118	5.15	М. Крокер. Экстравагантный бюстгальтер «Руки прочь», 1998 г.	Музей «Эрарта», Санкт-Петербург, 2018. Выставка «ВАУ-мода! World of WearableArt». Автор фотографий – К.Н. Фролов.
119	5.16	Стилистические параллели в творчестве Е. Гессе и Ш. Хикс. а Е. Гессе. «Повесьте трубку», 1966 г. б Ш. Хикс. «Выбранная жена занимает его ночи», 1972 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 155. б Sheila Hicks Textile Fiber Art, Textile Artists [Электронный ресурс]. URL: https://i.pinimg.com/originals/03/dc/d1/03dcd1d01aa2321ec120cc3ed796cc8f.jpgs (дата обращения: 16.11.2022).
120	5.17	Ф. Уайлдинг. «Вязаное пространство» («Утробная комната»), 1972 г. а Фотография 1972 г. б Фотография 1995 г. (фрагмент).	Таблица составлена автором диссертации. а Crocheted Environment Faith Wilding [Электронный ресурс]. // Research Journal. URL: https://joineramy.wordpress.com/2016/05/17/crocheted-environment-womb-room-by-faith-wilding/crocheted-environment-faith-wilding/ (дата обращения: 16.11.2022). б Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 111.
121	5.18	К. Ямашита. «Вейла», 2013 г.	Eros. Miniarttextile Como XXIII Mostra International di Arte Contemporanea. : catalog of exhibition. – Como, 2013. – P. 148.
122	5.19	М. Абаканович. «Альтерации» («Изменения»), 1970-е гг. а «Головы» («Шизоидные головы»), 1973-1975 гг. б «Спины», 1976-1980 гг.	Таблица составлена автором диссертации. а Magdalena Abakanowicz. Heads : [сайт]. URL: https://www.abakanowicz.art.pl/heads/-heads.php.html (дата обращения: 12.10.2022). б Magdalena Abakanowicz. Backs : [сайт]. URL: https://www.abakanowicz.art.pl/backs/-

		в «Сидящие фигуры», 1974-1979 гг.	backs.php.html (дата обращения: 12.10.2022). в Magdalena Abakanowicz. Seated Figures : [сайт]. URL: https://www.abakanowicz.art.pl/seated/-seated.php.html (дата обращения: 12.10.2022).
123	5.20	Социальные проблемы в искусстве «fiber art». а Г. Рицманн «Тяжелая жизнь», 2018 г. б Ю. Чебыкина. «Desperatis» («Отчаяние»), 2019 г. в Х. Оллака. «Никто и постоянная инвалидность», 2012 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Музей Университета Цинхуа, Пекин, КНР, 2018. X Международная биеннале «Из Лозанны в Пекин». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова. б Фотография из архива Ю.С. Чебыкиной. в Каса да Мемория, Гимарайнш, Португалия, 2012. Выставка Contextile 2012. Trienal de Arte Textil Contemporanea. Автор фотографии – К.Н. Фролов.
124	5.21	С. Инчираускайте-Криаунявичиене. «Убийство ради мира» (фрагмент), 2016 г.	Выставочный зал «Арсенал» Латвийского Национального художественного музея, Рига, Латвия, 2018. VI Международная Триеннале текстиля и искусства волокна «Традиция и инновация». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова
125	5.22	Х. Высоцкая. «Куб. 100 дней протестов», 2020 г.	Фотография из архива Х.И. Высоцкой.
126	5.23	А. Козаннет. «Столкновение или прибытие», 2017 г.	Identitāte / Identity. 6 th Rīgas Starptautiskā tekstilmākslas un šķiedras mākslas triennāle. / 6 th Riga International Textile and Fiber Art Triennial. – P. 94.
127	5.24	Т. Букаль. Инсталляция «Защитный барьер», 2019 г.	Tanja Boukal. Where flowers bloom...Neufelden (Austria). 17. July - 4. August 2019 : [сайт]. URL: http://www.boukal.at/en/exhibitions/where-flowers-bloom/ (дата обращения: 02.08.2021).
128	5.25	К. Цейслер. «Тотем III», 1978 г.	Totem III by Claire Zeisler [Электронный ресурс]. URL: https://spruceaustin.com/wp-content/uploads/IMG_5750.jpg (дата обращения: 16.11.2022).
129	5.26	Т. Константинова. «Древо жизни», 2021 г.	Фотография из архива Т.Е. Константиновой.

130	5.27	И. Яблочкина. «Праматы», 2015 г.	Фотография из архива И.Ю. Яблочкиной.
131	5.28	Я. Буич. «Падший ангел», 1967 г.	Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 87.
132	5.29	Религиозно-философские идеи в искусстве «fiber art». а Н. Мурадова, Т. Сажин. «Библейский мотив» (фрагмент), 2010 г. б Н. Цветкова. «Руки Творца», 2014 г. в О Богданова. «Легенда о рыбе» (фрагмент), 2011 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Первая российская триеннале современного гобелена в «Царицыно» : каталог. – М. : Издатель Александр Воробьев, 2012. – С. 201. б ЦПКиО им. С. М. Кирова, Санкт-Петербург, Международная акция «Ночь музеев», 2014 г. Автор фотографии – К.Н. Фролов. в Мастерская СПГХПА им. А.Л. Штиглица. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
133	5.30	К. Шоу-Саттон «Наши кости сделаны из звездной пыли», 1987-1989 гг.	Cotton, G.E. Op. cit. – P. 118.
134	5.31	Библейские мотивы в искусстве «fiber art». а Х. Высоцкая. «Древо познания», 2020-2021 гг. б Г. Храмцова. «Перспектива. Изгнание из рая», 2021 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Фотография из архива Х.В. Высоцкой. б Фотография из архива Г.Б. Храмцовой.
135	5.32	Н. Цветкова, Т. Лаптева. Инсталляция «Начало света», 2012 г.	Креативное пространство «Ткачи», Санкт-Петербург. Выставка «Начало света», 2012. Автор фотографии – Н.В Куракова.
136	6.1	Б. Мигаль. «Борющийся Вьетнам», 1970 г.	Основные творческие работы и фотопубликации Бориса Мигалья. // Борис Мигаль. Мемориальный сайт : [сайт]. URL: http://borismigal.ru/blog/2018/03/12/основные-творческие-работы-и-фотопуб/ (дата обращения: 21.11.2022).
137	6.2	Б. Мигаль. «Пашня»,	Основные творческие работы и

		1981 г.	фотопубликации Бориса Мигалья. // Борис Мигаль. Мемориальный сайт : [сайт]. URL: http://borismigal.ru/blog/2018/03/12/основные-творческие-работы-и-фотопуб/ (дата обращения: 21.11.2022).
138	6.3	Б. Мигаль. «Автопортрет», 1986 г.	Основные творческие работы и фотопубликации Бориса Мигалья. // Борис Мигаль. Мемориальный сайт : [сайт]. URL: http://borismigal.ru/blog/2018/03/12/основные-творческие-работы-и-фотопуб/ (дата обращения: 21.11.2022).
139	6.4	М. Б. Ганько, Н. З. Еремеева, И. М. Рахимова «Паруса», 1975 г.	Современный советский гобелен ; автор вступ. статьи и сост. В. И. Савицкая. – М.: Советский художник, 1979. – С. 182.
140	6.5	С. А. Бусыгина, М. Ф. Корнилова. «Ленинград» (фрагмент), 1980 г.	Фотография из архива С. А. Бусыгиной.
141	6.6	Объемно-пространственные композиции композиции И. Яблочкиной. а «Борщ. Специи», 1993 г. б «Неолитическая Барби», 1995 г. в «Ловушка для вздохов», 1998 г. г «Ловушка для вздохов» (фрагмент).	Таблица составлена автором диссертации. а, б, в, г Фотографии из архива И. Ю. Яблочкиной.
142	6.7	В. Уваров. «Жажда свободы», 1997 г.	Фотография из архива В.Д. Уварова.
143	6.8	Симпозиум «Белые ночи», Музей прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 1999 г.	Фотография из архива И.Ю. Яблочкиной.
144	6.9	А. Козорез. «Иллюзорная	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2011. I Российская

		урбанистика», 2011 г.	Триеннале современного гобелена в «Царицыно» «Квадратный метр – свое пространство». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
145	6.10	Ж. Крюкайте. «Классика», 2011 г.	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2011. I Российская Триеннале современного гобелена в «Царицыно» «Квадратный метр – свое пространство». Автор фотографии – К.Н. Фролов.
146	6.11	Х. Высоцкая. Арт-объект «Древо семьи», 2015 г., (фрагмент).	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2018. III Российская Триеннале современного гобелена в «Царицыно» «Вердюра XXI в.» Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
147	6.12	З. Ленденская-Большакова. «Остров в облаках», 2017 г.	Фотография из архива З.А. Ленденской-Большаковой.
148	6.13	М. Клещинская. Арт-объект «Чашка № 5», 2017 г.	Остров сокровищ. Международная выставка мини-текстиля в музее «Русский Левша» : каталог выставки. СПб, 2017. – С. 36.
149	6.14	Ю. Третьякова. «Алая мандала», 2017 г.	Креативное пространство «Ткачи», Санкт-Петербург, 2018. Международный Фестиваль «Открытие». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
150	6.15	Миниатюрные объекты «fiber art», созданные студентами СПГХПА им. А. Л. Штиглица для выставки «Город», 2019 г. а Е. Грибанова «Изменчивость». б Е. Овчинникова «Ветер у Красного моста». в Д. Ткачук. «Пирамиды наших дней». г В. Луковская. «Любовь, электричество».	Таблица составлена автором диссертации. а, б, в, г Учебная мастерская СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербург, 2019. Автор фотографий – Н.Н. Цветкова.
151	6.16	А. Райзанен. «Вниз по течению», 2019 г.	II Международная Триеннале мини-текстиля «Остров сокровищ. Город» : каталог

			выставки. СПб., 2020. – С. 124.
152	6.17	<p>Футуристический образ города в объектах текстильной миниатюры.</p> <p>а К. Алексеева. «Амонитовый город», 2019 г.</p> <p>б Л. Зыткевич-Островская. «Система_2», «Система_3», 2020 г.</p> <p>в М. Брош. Диптих «Умный город...?»</p>	<p>Таблица составлена автором диссертации.</p> <p>а II Международная Триеннале мини-текстиля «Остров сокровищ. Город» : каталог выставки. СПб., 2020. – С. 12.</p> <p>б Там же. – С. 64.</p> <p>в Выставочный зал Иоанновского рavelина Петропавловской крепости, Санкт-Петербург, 2020 г. II Международная триеннале текстильной миниатюры «Город». Автор фотографий – З. Ленденская-Большакова.</p>
153	6.18	Выставка «Светлый путь», Иваново, 2021 г.	Музейно-выставочный центр, Иваново, 2021. Выставка «Светлый путь». Фотография из официального архива выставки.
154	6.19	Л. Тишков. «Детское место (дитя)», 1993 г	Леонид Тишков. Детское место (дитя) [Электронный ресурс]. // Art in progress 15.05.2012. URL: http://leonidtishkov.blogspot.com/2012/05/blog-post_3451.html (дата обращения: 10.08.2021).
155	6.20	Х. Высоцкая. «Внутри и снаружи», 2021 г.	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2021. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
156	6.21	Н. Конькова. «Плеск радуги», 2020 г.	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2021. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
157	6.22	О. Орешко. «Дальние миры», 2021 г.	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2021. IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
158	6.23	Н. Цветкова. Триптих «Окаменелости», 2020-2021 гг.	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2021. IV Триеннале текстильного искусства и современного

			гобелена в музее-заповеднике «Царицыно». Автор фотографии – М.К. Фролова.
159	6.24	Ю. Несис. Инсталляция «Перекасти-поле», 2021 г.	Матисс на заборной сетке, сотворение мира из пластика и прогулка в параллельных мирах. IV Текстильная триеннале в «Царицыно» [Электронный ресурс]. // The village. URL: https://www.the-village.ru/weekend/art/triennale-tekstilnogo-iskusstva-v-tsaritsyne-fotoreportazh?from=infinite_scroll (дата обращения: 12.08.2021).
160	6.25	Э. Паулс-Вигнере. Триптих «Время», 1972 г.	Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2021. «Эволюция взгляда. Художественный текстиль 1960-2010-х годов в зеркале творчества Эдит Паулс-Вигнере»: персональная выставка Э. Паулс-Вигнере в рамках IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
161	6.26	И. Соболева. «Время», 2001 г.	Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербург, 2001. Защита дипломного проекта. Фотография из архива И. Соболевой.
162	6.27	М. Писанова. «Испанское Романсеро», 2004 г.	Рекреация СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербург, 2004. Защита дипломного проекта. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
163	6.28	К Благовестная. «Куршская коса», 2005 г.	Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербург, 2005. Защита дипломного проекта. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
164	6.29	Выставка «Тканые структуры», 2005 г.	Выставочный зал СПб Союза дизайнеров «Мойка-8», Санкт-Петербург, 2005. Выставка «Тканые структуры» в рамках проекта «Мастер и подмастерье». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
165	6.30	Стилистические параллели в работах Е. Долгушиной и Ш. Фукумото. а Е. Долгушина. «Мерцание», 2008 г.	Таблица составлена автором диссертации. а Музей прикладного искусства СПГХПА им. А. Л. Штиглица, Санкт-Петербург, 2008. Защита дипломного проекта.

		б Ш. Фукумото. «Морской пейзаж», 2001 г.	Автор фотографии – Н.Н. Цветкова. б Textural Space. – Р. 54.
166	6.31	А. Соболева. «Био графика», 2008 г.	Там же, 2008. Защита дипломного проекта. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
167	6.32	А. Исаева. «Преломление красного», 2010 г.	Там же, 2010. Защита дипломного проекта. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
168	6.33	Н. Савурова. «Шум моря», 2015 г.	Там же, 2015. Защита дипломного проекта. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
169	6.34	А. Кабирова. «Небесный шатер», 2015 г.	Там же, 2015. Защита дипломного проекта. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.
170	6.35	Е. Зуева. «На глубине», 2020 г.	Фотография из архива Е. Зуевой.
171	7.1	Сумах	О. Негневицкая. Основные приемы ручного ткачества. / В. И. Савицкая. Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. С. 73-86, – С. 80. Авторская прорисовка.
172	7.2	Узел «гиордес».	Там же. С. 81.
173	7.3	Узел «сенне».	Там же. С. 82.
174	7.4	Узел «испанский».	Там же. С. 82.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

В терминологическом представлены наиболее характерные термины, относящиеся к искусству текстиля и искусству волокна, обозначающие различные техники, направления, приспособления, с помощью которых создается художественное произведение.

Термины, понятия и определения расположены в алфавитном порядке. За заглавным словом к иноязычным терминам, вошедшим в русский язык, в скобках дается указание на их происхождение (этимологию), языковую или этническую принадлежность.

Омонимы (т. е. одинаковые по произношению и написанию, но разные по смыслу слова) снабжены цифровым указателем и рассматриваются последовательно.

При составлении терминологического словаря автор пользовался трудами исследователей, занимавшихся изучением текстильного искусства и искусства волокна, Г. С. Масловой, Н. И. Лебедевой, В. А. Доливо-Добровольской, Е. Н. Клетновой, А. Н. Курилович, Б. Лунд-Иверсен, В. И. Неелова, В. И. Савицкой, В. Д. Уварова.

Широко привлекались материалы, опубликованные в словарях В. И. Даля, Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, Л. В. Орленко, В. Г. Власова, материалы Большой Советской Энциклопедии и Новой иллюстрированной Энциклопедии.

Абакан – трехмерный текстильный арт-объект. Название произошло от имени создателя – художницы-текстильщицы Магдалены Абаканович (Польша). Известны произведения М. Абаканович: «Красный Абакан» (1969 г.), «Желтый Абакан» (1967-1968 гг.), «Фиолетовый Абакан» (1969 г) и др. Абаканы выполнялись в технике ручного ткачества, использовались такие материалы как сизаль, пенька.

Абстрактный экспрессионизм (живопись действия) – направление абстрактной живописи 1940-1950-х гг., основанное на спонтанной манере письма. Представители абстрактного экспрессионизма – Джексон Поллок, Марк Ротко, Виллем де Кунинг.

Ажурное ткачество – техника ткачества, с помощью которой создавались ткани, имевшие мелкие или крупные сквозные просветы.

Акционизм – вид современного искусства, возникший в 1960-х гг., где акцент переносился с произведения искусства на процесс его создания. Близкими к акционизму формами искусства являются перформанс (см. «перформанс») и хэппенинг (см. хэппенинг»).

Арт-объект (англ. art object) – художественный объект, объект искусства. Термин «арт-объект» вошел в искусствоведческую практику после выставки 1969 г. «Объекты: США», организованной в Смитсоновском Институте в Нью-Йорке. В искусстве волокна арт-объектами могут называться произведения, которые относятся к трехмерному текстилю (текстильная скульптура). Примерами арт-объектов являются абаканы М. Абаканович (Польша), «Темнота долины» Н. Кобаяши (Япония), «О чем я мечтаю и куда я иду 2» Ив Кинг (Китай).

Ассамбляж (франц. assemblage – соединение) – техника искусства, родственная коллажу, комбинация различных предметов на плоскости. Художники, работавшие в технике ассамбляж – В. Татлин, А. Родченко. В области искусства волокна примером ассамбляжа является работа «Море любви» Джоанны Свиержевска (Польша).

Атлас (араб. atlas – гладкий) –

1. Плотная шелковая, полушерстяная или хлопчатобумажная мягкая ткань атласного переплетения (см. «переплетение атласное») с гладкой блестящей лицевой поверхностью.

2. Сокращенное название атласного переплетения.

Басслис (франц. basse lisse – низкая основа) – шпалеры, выполненные на горизонтальных ткацких станках, где нити основы закреплялись на валы, расположенные параллельно в горизонтальной плоскости.

Бердечко (бердышко) – специальная дощечка, разделенная параллельными щелевидными отверстиями на так называемые «зубья». В середине каждого зуба просверлены круглые дырочки (глазки, см. «глазок»). Через них продевалась часть нитей основы, например, нечетные; четные нити при этом располагались между зубьями. Бердечко применяется для ткачества без ткацкого станка.

Бердо – деталь горизонтального ткацкого станка, в виде гребня, служащая для прибивания нитей утка; бердо имеет зубья, в которые продеваются нити основы.

Биеннале (лат. bis – дважды, annuus – год) – выставка, проводимая один раз в два года. В области текстильного искусства и искусства волокна наиболее известными являются Лозаннские Биеннале (проходили с 1962 по 1995 гг.), Биеннале «Из Лозанны в Пекин» (проходят с 2000 г.).

Большой текстиль – произведения искусства текстиля или искусства волокна, имеющие большие размеры. В отличие от текстильной миниатюры, где максимальный размер объекта строго определен (см. «мини-текстиль») для объектов «большого текстиля» максимальный и минимальный размеры могут устанавливаться организаторами конкретной выставки. Среди наиболее часто устанавливаемых размеров для объектов «большого текстиля» – от 150 до 300 см (высота работы) и от 50 до 200 см (ширина работы).

Бральница – специальная дощечка, имеющая размер 10-12см, применяемая в браном ткачестве, чтобы поднять нити основы необходимые для создания узора.

Браное ткачество – техника ткачества, где по гладкому фону ткани создается рельефный узор, слегка выступающий над поверхностью изделия и

напоминающий вышивку. Название происходит от слов «брать», «выбирать». В процессе работы под отдельные нити основы подкладывают специальный пруток или дощечку, так называемую «бральницу», чтобы выбранные нити основы поднимались отдельно от нитей фона. Браное ткачество может называться ткачеством «на дощечках» или «на прутиках».

Вердюра (франц. *verdure* – зелень, трава, листва) – шпалера с изображением деревьев, птиц, животных. Центром производства шпалер вердюр был г. Ауденарде, где подобные произведения ткались с XVII в. В 2018 г. в Хлебном доме Музея-заповедника «Царицыно» в Москве прошла Третья российская триеннале современного гобелена, темой которой стала «Вердюра XXI в.».

Вертикальный ткацкий станок – тип ткацкого станка, в котором нити основы находятся в вертикальном положении.

Весна шпалеры – возрождение шпалерного ткачества в XX в. (после упадка в XIX в.). Различают первую и вторую «весну шпалеры».

Первая «весна шпалеры» – инициирована французским художником Жаном Люрса в 1930-х гг. Изучив средневековые шпалеры, Ж. Люрса определил основные принципы ручного шпалерного ткачества. Среди последователей Ж. Люрса были художники М. Громер, Ж. Пикар-Леду, М. Сен-Санс. Ж. Люрса стал инициатором и одним из организаторов Лозаннских Биеннале.

Вторая «весна шпалеры» – появление новых объемных текстильных форм в 1960-х гг. Импульсом для развития «второй весны шпалеры» стали Лозаннские Биеннале.

Видео-текстиль –

1. Фильмы, демонстрирующие процесс создания произведения искусства текстиля или искусства волокна – «текстиль во времени»; примером является фильм «Все для любви» Фионы Керквуд (ЮАР), где представлен процесс создания арт-объекта из волос;

2. Фильмы, в которых произведения искусства текстиля или искусства волокна являются частью художественного замысла автора, например, «Момент»

Гао Джинг (Китай), где вокруг ветви, созданной в технике вышивки, порхают бабочки, представляющие собой видео-проекцию.

Вискоза (лат. *viscum* – клей) – искусственное волокно, полученное в начале 1890-х годов американскими исследователями Кроссом, Бивэном и Билдом в результате обработки целлюлозы раствором едкого натра.

Витье – способ создания текстильного изделия, в котором отсутствуют признаки ткачества (см. «признаки ткачества»).

Войлок (тюрк. *oյlуk* — покрывало) – плотный нетканый материал, получаемый в результате процесса валяния шерсти, обычно овечьей или верблюжьей.

Волокно – протяженное тело, гибкое и прочное, с малыми поперечными размерами, имеющее значительную длину и используемое для изготовления пряжи (см. «пряжа»). По своему происхождению волокна делятся на натуральные и химические.

Волокно натуральное – волокно, образующееся в природе без участия человека. К натуральным относят волокна растительного, животного, минерального происхождения.

Волокно натуральное растительного происхождения – волокно, получаемое из стеблей, листьев и др. частей растений, примерами являются лен, хлопок, джут, сизаль и др.

Волокно натуральное животного происхождения – шерсть, шелк.

Волокно натуральное минерального происхождения – асбест – тонковолокнистый минерал, пригодный для создания текстильных изделий, другое название: «горный лен».

Волокно химическое – волокно, созданное человеком с помощью физических и химических процессов. Химические волокна делятся на искусственные и синтетические.

Волокно искусственное – волокно, созданное человеком на базе природных полимеров, примером является вискоза.

Волокно синтетическое – волокно, созданное человеком на базе полимеров, им же синтезированных, например, лавсан, капрон, нейлон.

Вязание – процесс создания изделия или полотна путем переплетения нитей с помощью деревянных или металлических прутков – спиц.

Гезамкунстверк (нем. Gesamtkunstwerk) – совокупное художественное произведение) – термин введен в обращение в середине XIX в. композитором Рихардом Вагнером, который говорил о синтезе искусств. Выражением этого синтеза Вагнер считал драму. Идею синтеза искусств поддерживал В. Кандинский. Его постановка «Желтый звук» (1914 г.) должна была соединить свето-цветовые эффекты с музыкальным сопровождением и пантомимой. Концепция Гезамкунстверка стала одной из основополагающих идей Баухауза.

Гиперреализм (англ. – hyperrealism) – направление современного искусства, в основе которого лежит фотографическое воспроизведение действительности.

Глазок – круглое отверстие в «зубе» бердечка (см. «бердечко»), в которое продеваются нити основы (только четные или только нечетные).

Гобелен (франц. – Gobelins) – вытканый вручную ковер-картина (шпалера); название происходит от шпалер, вытканых на парижской мануфактуре, основанной в 1662 г., и названной по имени красильщиков Гобеленов (Gobelins). В России принято называть гобеленами все современные шпалеры.

Горизонтальный ткацкий станок – тип ткацкого стана, где нити основы находятся в горизонтальном положении.

Городецкая культура – археологическая культура раннего железного века (VII в. до н.э. – V в.), распространенная в бассейнах средней Волги, средней и нижней Оки, рек Мокша и Цна. Название получила по городищу, обнаруженному в 1898 г. В. А. Городцовым у села Городец близ города Спасск-Рязанский. Другое название – культура городищ «рогожной керамики».

Готлисс (франц. *haut lisse* – высокая основа) – шпалеры, выполненные на станках, где основа вертикально натянута на валы, параллельно закрепленные в стойках один над другим.

Грузик – деталь вертикального ткацкого станка с отсутствующим нижним валом, служащая для оттягивания нитей основы вниз.

Дерганье – вид плетения, в котором использовалось несколько петель. Петли одним концом надевались на пальцы обеих рук, другой их конец неподвижно закреплялся. В результате протягивания одной петли через другие получался шнур, орнамент которого зависел от цвета петель и порядка их протягивания. Пояса, выполненные в данной технике, встречаются в разных странах мира. Различают дерганье с использованием четырех и дерганье с использованием пяти петель.

Жаккардовый станок – ткацкий станок, на котором можно создавать сложные крупные текстильные узоры. Особенность станка заключается в том, что здесь каждая нить основы может работать отдельно, в отличие от ремизного ткацкого станка (см. «ремизный станок»), где нити работают группами. Жаккардовый станок изобрел Жозеф Мари Жаккар (Франция) в 1790 г.

Жаккардовое ткачество – создание ткани на жаккардовом ткацком станке.

Живой стан – способ создания ткани, в процессе которого роль ткацкого станка выполняет группа людей. В работе на «живом стане» участвовало одиннадцать женщин. Десять становились друг напротив друга, между их пальцами натягивались нити, одиннадцатая руководила всем процессом. «Живой стан» был впервые описан пензенским краеведом Б. Н. Гвоздевым в начале XX в. С 2005 г. проводится авторский перформанс «Живой стан».

Живопись действия – см. «абстрактный экспрессионизм».

Закладное ткачество – одна из самых древних и трудоемких текстильных техник, где и фон, и узор ткуются отдельными участками, между которыми остаются зазоры.

Заправка основы – процесс наматывания нитей основы на ткацкий станок.

Зев – пространство, образующееся между поднятыми и опущенными нитями основы, в которое прокладывается челнок с утком.

Зерновая кукла («corn dolly») – в языческой традиции антропоморфная фигура, созданная из последнего снопа урожая.

Зуб берда – вертикальная планка, соединяющая верхнюю и нижнюю части берда. Частота зубьев определяет плотность берда.

Икат – текстильная техника, где отдельные нити перевязывали, чтобы не допустить окрашивания: нити разбирались на пучки, и до начала окрашивания на них размечался рисунок, пряжа подвязывалась в тех местах, где необходимо было сохранить первоначальный цвет, и затем прокрашивалась; процесс повторялся отдельно для каждого цвета, от светлых тонов к темным, до тех пор, пока на пряжу не будут перенесены все цвета рисунка. Различается «икат основы», «икат утка», «двойной икат».

Инвайронмент, энвайронмент (англ. environment – среда) – объемно-пространственная композиция, инсталляция, текстильная среда, позволяющая зрителю проникнуть внутрь работы. Исследователи текстильного искусства М. Константин и Д. Л. Ларсен выделяли архитектурный, экспериментальный, костюмный инвайронмент.

Инвайронмент архитектурный – текстильная инсталляция, расположенная в интерьере. Примером является работа «Свободное падение» Г. Кноделя, расположенная в «Ренессанс Центре» г. Детройт (США).

Инвайронмент костюмный – вид текстильной среды, который включает объекты так называемого «носимого искусства» – wearable art (см. «wearable art»). Выделяют следующие виды костюмного инвайронмента: нетрадиционный, экологический, конструктивный, связующий, декоративный, независимый, инвайронмент внутреннего мира человека.

Инвайронмент костюмный внутреннего мира человека – работы, направленные на выявление особенностей психологического состояния того, кто их демонстрирует, например, носимый арт-объект «Чудовище внутри красавицы»

Д. Уокера (США), посвященный женщинам, борющимся с онкологическими заболеваниями.

Инвайронмент костюмный декоративный – предполагает использование изображений частей человеческого тела или внутренних органов, например, арт-объект «Мои ноги» Б. Спонер (Австрия).

Инвайронмент костюмный конструктивный – произведения, где идея автора выражается за счет изменения конструкции традиционных форм одежды, благодаря чему теряется утилитарность, и работы превращаются в объекты искусства, например, «Тайна одежды» М. Шоегг (США).

Инвайронмент костюмный независимый – произведения, похожие на одежду по своей форме, но существующие отдельно от человека в качестве скульптур или панно, например, арт-объект «Гофрированные шаги» Г. Гудлей (Великобритания).

Инвайронмент костюмный нетрадиционный – носимые арт-объекты, созданные из «нетекстильных» материалов: пластика, бумаги, дерева, металла и т.д., например, произведение «Конфиденциальная невеста» Л. Флегго (Италия), выполненное из плексигласа и алюминия.

Инвайронмент костюмный связующий – арт-объекты, соединяющие людей в единое целое и предназначенные для ношения несколькими людьми одновременно, например, «Плацента» А. Квентин-Штоль (Нидерланды).

Инвайронмент костюмный экологический – работы, воплощающие различные образы, связанные с природой, как реальные, так и фантастические, например, арт-объект «Земной шар» К. Барага (Словения).

Инвайронмент экспериментальный – выставочные объемно-пространственные работы, внутрь которых можно проникнуть, например, «Эмбриология» М. Абаканович (Польша), «Наши кости сделаны из звездной пыли» К. Шоу-Саттон (США).

Инсталляция текстильная – объемно-пространственная текстильная композиция, которую можно обойти вокруг и рассмотреть с различных точек.

Картон – выполненный в красках или графическими средствами, в натуральную величину, эскиз, по которому осуществляется ткачество шпалеры.

Килим (тюрко-перс.) – шерстяной безворсовый двусторонний ковер ручной работы, узор которого создается плотным полотняным застилом цветных утков, скрывающих нити основы.

Кипу (кечуа «khipu», исп. «quipu» – «узел», «завязывать узлы», «счет») – техника узелкового плетения, использовавшаяся инками, возможно, для ведения статистического учета.

Ковер – текстильное изделие, выполненное в технике ткачества. Различают безворсовые (гладкие) и ворсовые ковры.

Безворсовые ковры – выполняются в технике гладкого ткачества, нити утка полностью закрывают нити основы. К этому типу ковров относятся килимы (см. «килим»), паласы (см. «палас»), сумах (см. «сумах»); разновидностью безворсовых ковров является шпалера (см. «шпалера»).

Ворсовые ковры – выполняются в технике ворсового ткачества с использованием дополнительного ворсового утка, благодаря чему изделия имеют мохнатую фактуру. Для создания ворсовых ковров применяют ковровые узлы (см. «узел ковровый»)

Ковроткачество – процесс изготовления ковров.

Коклюшка – приспособление для изготовления кружева (см. «кружево»), представляющее собой катушку с ручкой,

Коллаж (франц. coller – приклеивание) – художественный прием, основанный на соединении в одном произведении разнородных элементов, впервые использованный П. Пикассо и Ж. Браком в начале XX в. Коллаж стал популярным приемом в период пластического взрыва, в работах Ш. Хикс, Д. Зачай, Э. Адамс и др. художников.

Концептуальное искусство, Концептуализм (лат. conceptus – мысль, понятие) – направление в искусстве, сформировавшееся в конце 1960 – начале 1970-х гг. в Америке и Европе, представляющее собой «художественный жест», где концепция произведения становится важнее его физического выражения.

Примером концептуализма в искусстве волокна может быть работа «Обернутый рейхстаг. Берлин» Христо Явашева (Болгария/США).

Корзиноплетение – процесс создания корзины – плетеного изделия, служащего для хранения или переноски различных товаров. Корзиноплетение появилось, по мнению археологов, 8,5 тысяч лет назад в Африке и на Ближнем Востоке. На территории юго-запада Америки существовала культура корзинщиков (англ. basket makers), приблизительно 200 г. до н.э. – 400 г. н.э.

Говоря о корзиноплетении, исследователь Г. Велтфиш выделяет несколько типов этого искусства:

- плетенка (plaiting) – переплетение двух идентичных концов под прямым углом;

- намотка (coiling) – плотная спиральная структура, где концы как бы сшиты между собой;

- скручивание (twining) – плотная лучевая структура, зафиксированная путем переплетения мягких элементов вокруг лучей: две пряди движутся вокруг лучей, соединяя их, один находится спереди, другой сзади луча, затем пряди пересекают друг друга, меняясь местами, в итоге образуется вид спирального переплетения, похожего на веревочное;

- плетение (wicker) – похоже на скручивание, здесь также присутствуют лучевая структура, но метод переплетения связующих прядей проще: применяется одна связующая прядь, которая оборачивается вокруг лучей⁴²⁹.

Кромка – полоса, расположенная по краю ткани и отличающаяся от остального поля ткани (обычно более плотная).

Крочет (англ. crochet) – вязание крючком.

Кружево – вид текстильного искусства, где создаваемое изделие имеет ажурную структуру. Различают следующие виды кружева:

- плетеное, выполняется на коклюшках (см. «коклюшка»);
- шитое;
- узелковое;

⁴²⁹ Weltfish G. The Origin of Art. – P. 145-146

- вязаное.

Крутка – мера интенсивности скручивания нитей. Крутка определяется числом кручений и направлением. Число кручений – это количество витков нити, приходящихся на единицу ее длины, равную 1 м. Существует пряжа правой крутки (Z-крутка) и пряжа левой крутки (S-крутка) – это направление крутки.

Кудель – волокно, приготовленное для прядения (см. «прядение»).

Кэсы (кит. – резаный шелк) – техника ткачества в Древнем Китае, аналогичная европейскому шпалерному ткачеству.

Лавсан – синтетическое полиэфирное волокно (см. «волокно синтетическое»), получаемое из продуктов переработки нефти, легкое, упругое, устойчивое к действию кислот и щелочей. Торговое название «лавсан» происходит от сокращенных по начальным буквам слов: Лаборатория высокомолекулярных соединений Академии наук СССР; по составу волокно аналогично терилену (производство Великобритании), дакрону (США), диолену (Германия), тергалю (Франция).

Латекс (англ. latex) – вещество, выделяемое в виде молочка некоторыми каучуконосными растениями: одуванчиком, гевеей и др.; латекс также можно создать на основе синтетических каучуков.

Лен (лат. *linum* – нитка)

1. Растение, из стеблей которого добывают одноименное волокно.
2. Натуральное волокно растительного происхождения (см. «волокно натуральное растительного происхождения»). Льняная нить имеет красивый серебристый цвет и отличается прочностью. Уже в III тыс. до нашей эры лен, наряду с шерстью был основным материалом ткацкого производства.

Майлар (англ. mylar) – пленка, созданная на основе синтетического полиэфирного волокна.

Макраме (франц. *macramé*, возможно от арабск. – «*migramah*», происходящего от «*migramah*», что переводится как «защита»; термин «*migramah*» использовался для обозначения украшенной бахромой шали или традиционного арабского головного убора; в турецком языке, есть термин «*makrama*»,

обозначающее полотенце с бахромой) – техника узелкового плетения, известная с древнейших времен; ее применяли в Древнем Египте, Ассирии, Перу, Китае, Древней Греции. Приемы макраме использовали художники-текстильщики второй половины XX в. Ф. Гроссен, К. Цейслер и др.

Мини-текстиль, Текстильная миниатюра – произведения искусства текстиля или искусства волокна, имеющие размеры не более 20 см по каждой из сторон. Текстильная миниатюра появилась в 1970-х гг. как альтернатива «большому текстилю» (см. «большой текстиль»).

Миксед-медиа (англ. mixed media) – смешанная техника.

Мини-инсталляция – объемно-пространственная композиция, имеющая небольшие размеры; в области текстильной миниатюры (см. «мини-текстиль») размеры инсталляции не должны превышать 20 см по каждой стороне.

Мягкая скульптура, Текстильная скульптура – термин, возникший во второй половине XX в. для обозначения новых трехмерных текстильных форм, например «Красная перчатка» Й. Онаджи (Япония).

Нано текстиль – так называемые «умные ткани», структура и свойства которых определяются изменением их молекулярного строения.

Нейлон, найлон (англ. nylon – соединяет буквы названий городов New York и London) – полиамидное синтетическое волокно, созданное в 1930-х гг. У. Карозерсом. Нейлон внешне похож на шелк, но значительно более прочен, из него изготавливают не только одежду, но и рыболовные сети, канаты и т.д. Слово «найлон» создано искусственно: был объявлен конкурс на красивое название нового волокна, и «найлон» выбрали из 350 предложенных вариантов. В русском языке «найлон» трансформировался в «нейлон». Одним из видов нейлона является капрон.

Нит – нитяные петли, расположенные между двух поперечных планок, служащие для подъема нитей основы через одну.

Нить – гибкое тело, имеющее малые поперечные размеры, значительную длину и полученное из волокон путем их скручивания между собой (см. «прядение»).

Обже-груве (франц. objet trouvé – находка), **Реди-мэйд** (англ. ready made – готовый) – вид современного искусства, где художественное произведение создается из готовых объектов. Название было впервые применено М. Дюшаном в начале XX в.

Обкрутка – техника, используемая в текстильном искусстве и искусстве волокна, художественный прием, где автор обкручивает цветными нитями другие, обычно более толстые нити, проволоку, ветки и т.д. Технику обкрутки активно применяли в своих работах Ш. Хикс и К. Цейслер.

Оп-арт (сокращ. от англ. optical art – оптическое искусство) – художественное направление второй половины XX в., основанное на применении в произведении оптических иллюзий. Основоположником оп-арта считают художника В. Вазарели.

Основа, нити основы – в ткачестве, нити, идущие параллельно друг другу, расположенные вдоль ткани и переплетающиеся с утком (см. «уток»).

Палас (перс. пелас, тат. палас, башк. балаҫ) – двусторонний безворсовый ковер, выполненный в технике полотняного переплетения.

Пенька – грубое лубяное волокно, полученное из стеблей конопли.

Переплетение –

1. Порядок переплетения в ткани нитей основы с нитями утка, в результате которого нить основы может перекрывать нить утка (основное перекрытие), либо нить утка может перекрывать нить основы (уточное перекрытие).

2. Узор, образуемый на поверхности ткани в результате переплетения нитей основы с нитями утка.

Переплетение атласное – вид главных переплетений, в котором нити основы образуют длинные настилы, а нити утка – одиночные перекрытия. Атласное переплетение является изнанкой сатинового.

Переплетение главное – вид переплетения, в котором на каждой нити основы или утка есть только одно перекрытие, отличающееся от других на этой нити. К главным переплетениям относятся полотняное, саржевое и атласное

(сатиновое). Главное переплетение главное может называться простым (см. «переплетение простое»), а также гладким или фундаментальным.

Переплетение петельно-ворсовое – вид сложных переплетений, в результате применения которого на поверхности ткани образуется ворс в виде петель; применяется при изготовлении ковров.

Переплетение полотняное – вид главных переплетений, в котором нечетные нити утка покрывают нечетные нити основы, четные нити утка – четные нити основы. В результате получается двухсторонняя ткань.

Переплетение простое – см. «переплетение главное».

Переплетение саржевое – вид главных переплетений, в котором нити основы и утка образуют удлиненные перекрытия, что дает характерные диагональные полосы в структуре ткани.

Переплетение сатиновое – вид простого переплетения, в котором нити утка образуют длинные настилы, а нити основы – одиночные перекрытия. Сатиновое переплетение является изнанкой атласного.

Переплетение сложное – вид текстильного переплетения, в котором есть несколько систем основных и (или) уточных нитей.

Перформанс (англ. performance – исполнение, свершение) – искусствоведство, в отличие от хэппенинга (см. «хэппенинг»), имеет предварительную программу; публика во время перформанса не вовлекается в процесс, а выступает в качестве зрителей.

Пластический взрыв – термин, применяемый в искусстве текстиля и искусстве волокна, обозначающий период появления и развития трехмерных текстильных форм второй половины XX в., так называемую вторую «весну шпалеры» (см. «весна шпалеры»).

Плетение – способ создания текстильного изделия, в котором отсутствуют оба признака ткачества (см. «признаки ткачества»).

Плетение «на бутылочке» – способ создания текстильного изделия (шнура) путем плетения вокруг горлышка бутылки, вид полутканья (см. «полутканье»).

Плетение «на вилочке» – вид полутканья (см. «полутканье»), когда основа надевается на вилочку, которая затыкается за пояс. При этом способе крайние нити основы выделяются как уточные; нити основы разделяются на две группы – правую и левую. Каждая группа в свою очередь разделяется на два слоя – верхний и нижний. Утки последовательно пропускаются с боков до середины.

Плетение «на колодочке» – вид полутканья (см. «полутканье»), при котором используют деревянную цилиндрическую колодочку, пробку с просверленным отверстием в середине, или катушку; вокруг центрального отверстия втыкают булавки или иголки. На каждую из них петлями накидывают нити, которые пропускают через отверстие и на обратной стороне связывают узлом. Затем новой нитью по очереди на каждую булавку накидывают петлю, а первую петлю снимают с булавки, перекидывая через вновь образованную петлю. Когда пройден один круг, то нижним узлом готовый шнур оттягивают вниз сквозь отверстие.

Плетение «на ноге» – вид полутканья (см. «полутканье»), при котором надевается по одной петле на каждый палец ноги, концы петель соединяются вместе и привязываются к поясу ткача, через каждую нить пропускается уток, прибавляемый рукой.

Плетение «на стене», спрэнг (англ. sprang – пружинить) – вид полутканья (см. «полутканье»), позволяющий создавать эластичные ткани.

Плетение «с гребня» – вид полутканья (см. «полутканье»), аналогичный по принципу плетению «на вилочке», но в данном случае нити основы привязываются к палке или крюку.

Полотно –

1. Текстильное изделие – ткань, трикотаж, нетканое полотно.
2. Полотняное переплетение.
3. Ткань, выработанная полотняным переплетением.

Полутканье – способ создания ткани, в котором есть только один признак из двух признаков ткачества (см. «признаки ткачества»).

Поп-арт – (сокращ. от англ. popular art – популярное искусство) – художественное направление, получившее распространение в Европе и США в конце 1950 – начале 1960-х гг., основанное на применении в производстве образов продуктов потребления. Одним из ярких представителей поп-арта является Э. Уорхол. В искусстве волокна примером поп-арта является работа «Мумия Кока-колы», Н. Белчева (Болгария).

Признаки ткачества – см «ткачество».

«Примитивное» тканье – способ изготовления ткани без ткацкого станка, в котором присутствуют оба признака ткачества (см. «признаки ткачества»).

Прядение – способ получения нити из шерстяных или растительных волокон путем их спирального скручивания между собой.

Пряжа – нить, состоящая из волокон, соединенных друг с другом.

Прялка – инструмент для осуществления процесса прядения, служащий подставкой для кудели (см. «кудель»). Различаются две основные группы прялок: на одних можно прядь на ходу, другие предназначены для работы сидя.

«Развитое» тканье – способ создания ткани на ткацком станке.

Реди-мэйд – см. «обже труве».

Ремизный станок – ткацкий станок, на котором можно создавать ткань с несложными узорами. Особенность станка заключается в том, что здесь нити основы работают группами, в отличие от жаккардового станка (см. «жаккардовый станок»), в котором каждая нить основы работает отдельно.

Ремизное, многоремизное, многонитное ткачество – создание ткани на ремизном ткацком станке.

Рогожная керамика – керамика, имеющая характерные отпечатки тканей (рогожи), характерная для городецкой культуры (см. «городецкая культура»).

Саржа (итал. sargia, франц. sarge от лат. sericus – шелковый) –

1. Ткань, выработанная саржевым переплетением (см. «переплетение саржевое»).

2. Сокращенное название саржевого переплетения.

Сатин (франц. satin – от старинного названия китайской гавани Цюаньчжоу, откуда вывозили эту ткань.) –

1. Легкая ткань, выработанная сатиновым переплетением (см. «переплетение сатиновое»), имеющая гладкую шелковистую поверхность с преобладанием уточных перекрытий.

2. Сокращенное название сатинового переплетения.

Свастика – орнамент, представляющий собой крест с загнутыми концами, солярный символ.

Сетчатая керамика, Текстильная керамика – керамические изделия, имеющие орнамент, имитирующий отпечатки тканей и рыболовных сетей. Сложилась на основе ямочно-гребенчатой керамики (см. «ямочно-гребенчатая керамика»).

Сетчатой керамики культура – археологическая культура позднего бронзового века (вторая половина II – первая половина I тыс. до н. э.), развивавшаяся на территории среднего Поволжья, Карелии, а также современной Скандинавии, была открыта А. А. Спицыным в начале XX века.

Сизаль, сисаль (по названию мексиканского порта Сисаль) – жесткое, грубое натуральное волокно растительного происхождения (см. «волокно натуральное растительного происхождения»), получаемое из листьев агавы, иногда само растение тоже называют сизаль.

Слуцкие пояса – название узорных разноцветных поясов, вытканых на Слуцкой мануфактуре, образованной в XVIII веке на территории Беларуси и получившей большую известность.

Специфические объекты – термин, которым Д. Джудд в эссе «Специфические объекты» в 1965 г. предлагал называть новые трехмерные текстильные формы периода пластического взрыва.

Спрэнг – см. «плетение на стене».

Сукно – шерстяная или полушерстяная ткань, выработанная полотняным или саржевым переплетением, поверхность которой имеет вид войлока.

Суконная нитка – шерстяная нитка.

Сумах – техника ткачества безворсовых ковров (см. «ковер»), где в процессе создания изделия ткуются фактурные полосы (цепочки, полукосички): при ткачестве уток закрывает две нити основы, обкручивая вторую нить, затем закрывает вторую и третью, обкручивая третью и т.д. Ткачество осуществляется слева направо, затем справа налево, иногда между рядами полукосичек прокладывают ряд нитей утка полотняным переплетением (см. «переплетение полотняное») (Рис. 7.1).

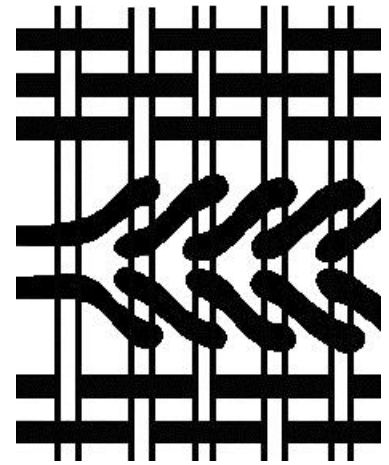


Рис. 7.1 Сумах.

Таписерия (франц. tapisserie – шпалера, гобелен) – современный термин, которым обозначают произведения, выполненные в технике ручного ткачества, как плоские, так и объемные.

Текстиль во времени – см. «видео-текстиль».

Текстильная керамика – см. «сетчатая керамика».

Текстильная миниатюра – см. «мини-текстиль».

Текстильная скульптура, Тканая скульптура – см. «мягкая скульптура».

Текстильная среда – см. «инвайронмент».

Типы предметного творчества – в области текстиля выделяются следующие типы предметного творчества, каждый из которых проявляется в плоскости, объеме, пространстве и процессах:

- рационально-утилитарный;
- рационально-эстетический;
- целостный;
- стилизующий;
- декоративный;
- художественный.

Тканая живопись, тканая фреска – шпалера.

Ткачество «на прутиках» – название браного ткачества (см. «браное ткачество»).

Ткацкий станок, ткацкий стан – инструмент для ткачества (см. «вертикальный ткацкий станок», «горизонтальный ткацкий станок», «жаккардовый станок», «ремизный станок»).

Ткачество «на бердечке» – техника ткачества, где нити основы пропускаются через специальное приспособление – бердечко (см. «бердечко») и крепятся к стене и к поясу ткача. Зев образуется при поднятии и опускании бердечка.

Ткачество «на дощечках» –

1. Техника ткачества, где нити основы пропускаются через квадратные дощечки с четырьмя отверстиями по углам и крепятся к стене и к поясу ткача. Зев создается при движении дощечек по оси в определенном порядке.

2. Способ браного ткачества, где под выбранные нити подкладываются дощечки или прутики (см. «браное ткачество»).

Ткачество «на куколках» – вид комбинированного ткачества, в котором нити утка наматываются на круглые бумажные трубочки – куколочки и применяется техника закладного ткачества (см. «закладное ткачество») в сочетании с ремизным (см. «ремизное ткачество»).

Ткачество «на ниту» – техника ткачества, где нити основы пропускаются через нит (см. «нит») и крепятся к стене и к поясу ткача.

Ткачество – способ получения материи или тесьмы, при котором имеются налицо два признака:

- разделение ниток на две группы – основу и уток;
- механическое чередование зева – нити основы разделяются на две группы, образуя зев, и при каждом чередовании зева нити, находящиеся внизу, поднимаются кверху, а находящиеся наверху уходят вниз.

Трехмерная текстильная форма – объект мягкой скульптуры (см. «мягкая скульптура»).

Триеннале (лат. *tri* – три, *annuus* – год) – выставка, проводимая один раз в три года. В области текстильного искусства и искусства волокна наиболее известной является Международная Триеннале Гобелена и Дизайна в г. Лодзь

(проходит с 1972 г., настоящее название имеет с 1975 г., первоначальное название – Национальная Триеннале Художественного и Индустриального Гобелена).

Узел – простейшая текстильная объемная форма, завитое в петлю и связанное место; место, где связаны концы нити, веревки и т.д.

Узел ковровый – узел, применяемый для создания ковров (см. «ковер»). Существуют следующие виды ковровых узлов:

- узел «гиордес» – традиционный для турецкого ковроткачества, создается путем обкрутки петель наружу ворсовой нитью утка двух нитей основы с последующим выведением концов ворсовой нити под петлей между нитями основы; ворсовый ряд закрепляется несколькими рядами утка полотняным переплетением (Рис. 7.2);

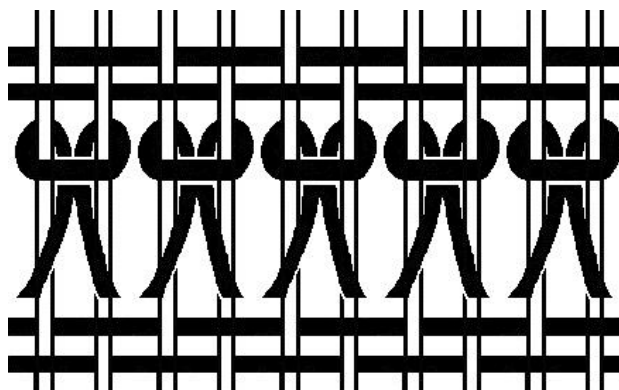


Рис 7.2 Узел «гиордес».

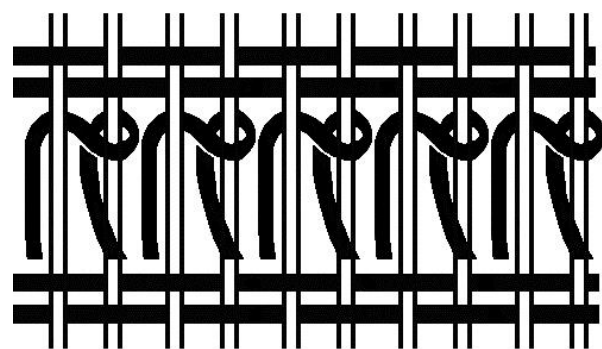


Рис. 7.3 Узел «сенне»..

- узел «сенне» – традиционный для персидского ковроткачества, создается путем обкрутки одной нити основы, один конец ворсового утка выводится снизу обкрученной основы, второй из-под соседней нити основы; ворсовый ряд закрепляется несколькими рядами утка полотняным переплетением (Рис. 7.3);

- узел испанский – вяжется на одной нити основы, в одном варианте нить основы охватывается уточной петлей, концы ворсового утка перекрещиваются; в другом варианте – один конец ворсового утка проходит под нитью основы, затем выводится снизу вверх, охватывает нить основы, уходит под нее, затем выводится вверх; ворсовый ряд закрепляется несколькими рядами утка полотняным переплетением (Рис. 7.4);

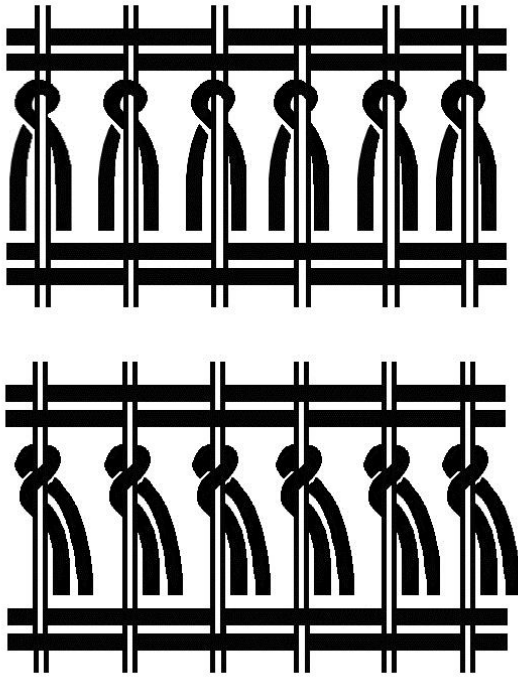


Рис. 7.4. Узел «испанский».

- коптский махровый узел – петли ворсового утка вытягиваются на определенную длину; ворсовый ряд закрепляется несколькими рядами утка полотняным переплетением.

Уток, нить утка – в ткачестве, поперечные нити, расположенные обычно перпендикулярно к продольным нитям основы (см. «основа») и переплетающиеся с ними.

Фактура (лат. *factūra* – обработка, строение) – характер поверхности объекта.

Формалисты волокна (англ. «*fiber formalists*») – термин, употребленный редактором журнала «*Craft Horizons*» Р. Сливка в статье «Трудная строка» по отношению к художникам, работающим в искусстве волокна⁴³⁰.

Форкурс – пропедевтический курс, разработанный художником Й. Иттенем и преподаваемый им в Баухаузе.

Фото-текстиль – фотография текстильного произведения или процесса его создания, вид современного искусства волокна.

Хлопок –

1. Растение, из коробочек которого получают одноименное волокно.
2. Натуральное волокно растительного происхождения (см. «волокно натуральное растительного происхождения»).

Хлопок называют «белым золотом» и «растительной шерстью». Родиной хлопка считается Индия.

Холст – простая грубая ткань, льняная или конопляная.

⁴³⁰ Slivka R. Hard String // *Craft Horizons* 32, no 2 (April 1972). – P. 17.

Хэппенинг (англ. – happening – случай, событие) – искусство-действие, организованное художником, обычно проводится с целью вовлечения зрителя в происходящее.

Целлофан (франц. cellulose от лат. cellula – «клетка» и греч. φᾶνός – светлый) – прозрачный пленочный материал, получаемый из вискозного волокна. Изобретателем целлофана считается Ж. Э. Бранденбергер, текстильный инженер, Швейцария.

Челнок – рабочий инструмент ткацкого станка, прокладывающий уточную (поперечную нить) между нитями основы при выработке ткани.

Шерсть – натуральное волокно животного происхождения (см. «волокно натуральное животного происхождения»).

Шелк (лат. Seres – Китай) – натуральное волокно животного происхождения (см. «волокно натуральное животного происхождения»), добываемое при размотке коконов шелкопряда. Родиной шелка считается Китай.

Шнуровая керамика – название сосудов эпохи бронзы II тыс. до н.э., имеющих характерный орнамент, нанесенный при помощи шнура.

Шпалера (нем. spalier) – настенный безворсовый ковер-картина, вытканый ручным способом, главным образом, из цветных шерстяных, а также шелковых нитей, по картону, созданному художником.

Электронные ткани – ткани, способные к проведению электрических импульсов, что достигается за счет внедрения в структуру материала микроэлектронных компонентов. Электронные ткани способны передавать информацию и обмениваться сигналами с удаленными системами. Первыми предметами одежды, созданными с использованием электронного текстиля, были «умные рубашки» («Smart Shirts»), разработанные американскими исследователями Отдела Электротехники и Вычислительной техники Университета Вирджинии и Технологического института штата Джорджия. Система электронных волокон, которую внедрили в рубашки, была специально разработана, чтобы контролировать сердечный ритм, дыхание и температуру тела

ее владельца и передавать данные к удаленной системе в режиме реального времени для анализа⁴³¹.

Ямочно-гребенчатая керамика – керамика с характерным орнаментом в виде ямок и оттисков гребенчатого штампа, относящаяся к эпохе неолита (IV — III тыс. до н. э.) Ямочно-гребенчатой керамики культура была распространена на северо-востоке Европы.

Ярнбомбинг (англ. yarnbombing – взрыв пряжи) – искусство вязания, применяемое в городской среде, обвязывание пряжей стволов деревьев, мостов, домов. Другие названия – вязаное граффити, а также urban knitting (англ.) – городское вязание. Основателем направления является Магда Сайег, организовавшая в 2005 г. группу «Knitta Please» («Knitta»).

Bio-wear (англ.) – проект является производным от «I-wear» (см. «I-wear»), и представляет собой одежду, разработанную с использованием инновационной технологии тканевой инженерии, где ткань заменяется тонкими слоями эпителия.


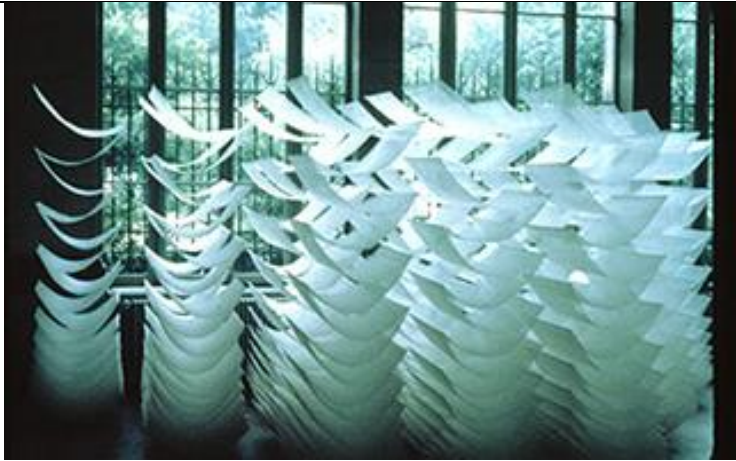
Fiber art (англ.) – искусство волокна.



I-wear (англ.) – проект так называемой «умной одежды», автором которого является Хоакин Фаргас (Аргентина), реализованный в 2008-2009 гг. в лаборатории «Bioarte» Университета Маймонида (Буэнос-Айрес, Аргентина). Проект был впервые представлен в рамках Пятой Международной биеннале WTA в 2009 г. в г. Буэнос-Айрес, Аргентина.

Wearable art (англ.) – искусство, которое можно носить (букв. – носимое искусство).



⁴³¹ Bradley Quinn. Textile Futures. Fashion, Design and Technology. - Oxford-New York.: Berg, 2010. - P.12.; Chloë Colchester. Textiles today of global survey of trends and traditions. - London.: Thames & Hudson, 2007. - P. 42.



ПРИЛОЖЕНИЕ 2
ХУДОЖНИКИ «FIBER ART» XX-XXI ВВ.

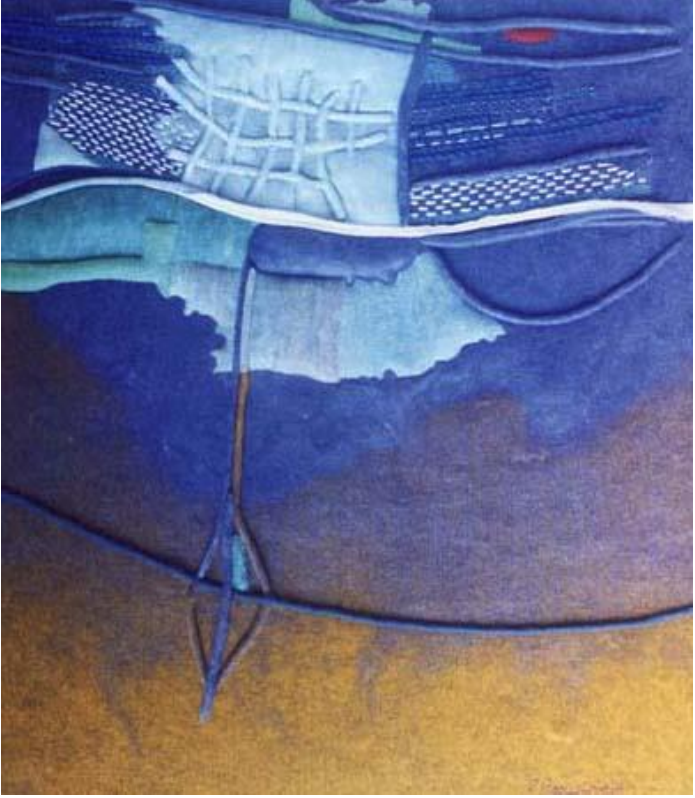

	ФИО, годы жизни, страна	Пример произведения
1.	<p>Абаканович Магдалена Magdalena Abakanowicz 1930-2017 Польша</p>	 <p align="center">«Оранжевый Абакан», 1971.</p> <p>Источник: Большакова З. Магдалена Абаканович и революция искусства текстиля [Электронный ресурс] // Журнал ярмарки мастеров. 14.10.2019. URL: https://www.livemaster.ru/topic/3234452-article-magdalena-abakanovich-i-revolyuutsiya-iskusstva-tekstilya (дата обращения: 27.07.2022).</p>
2.	<p>Агано Мачико Machiko Agano 1953-наст. вр. Япония</p>	 <p align="center">Инсталляция «Без названия», 1982.</p> <p>Источник: Agano Machiko : [сайт]. URL: http://agano-machiko.com (дата обращения: 27.07.2022)</p>



<p>3. Адамс Элис Alice Adams</p> <p>1930-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Янки-Дудл», 1963.</p> <p>Источник: Slivka R. The New Tapestry // Craft Horizons 23. 1963. – № 2 (March/April). – P. 11.</p>
<p>4. Альберс Анни Anni Albers</p> <p>1899-1994</p> <p>Германия / США</p>	 <p>«Два», 1952.</p> <p>Источник: Why was Anni Albers a leading textile artist? [Электронный ресурс]. // Public Delivery. URL: https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2017/12/Anni-Albers-Two-1952-linen-cotton-and-rayon.jpg (дата обращения: 25.07.2022).</p>



<p>5. Ал-Хилали Неда Neda Al-Hilali</p> <p>1938- наст. вр.</p> <p>Чехословакия / США</p>	 <p>«Нар», 1971.</p> <p>Источник: Zaiden E. Deliberate Entanglements: The Impact of a Visionary Exhibition 2014. – P. 4. [Электронный ресурс]. // DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. URL:https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1930&context=tsaconf (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>6. де Амарал Ольга Olga de Amaral</p> <p>1932-наст. вр.</p> <p>Колумбия</p>	 <p>«Тканая стена-решетка № 66», 1970.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. Boston: DelMonico Books Prestel and Institute of Contemporary Art Publ., 2014. – P. 77.</p>



<p>7.</p>	<p>Балев Димитар Dimitar Balev</p> <p>1940-наст. вр.</p> <p>България</p>	 <p>«Менада», 1980.</p> <p>Источник: Димитрова Л. Модерното и постмодерното в творчеството на Марин Върбанов, Васил Овчаров, Владимир Овчаров и Димитър Балев. // Визуалны изследвания. Издание на Факултет по изобразително изкуство при ВТУ «Св.св. Кирил и Методий». – 2019. – №1. – Р. 29.</p>
<p>8.</p>	<p>Бергер Отти Otti Berger</p> <p>1898-1944/45</p> <p>Германия</p>	 <p>«Тастаффель», 1928.</p> <p>Источник: Weltge-Wortmann, S. Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. London : Thames and Hudson Ltd., 1993. – P. 79.</p>



<p>9.</p>	<p>Бечерер Тельма Thelma Becherer</p> <p>1916-2008</p> <p>США</p>	 <p>«Без названия», 1969.</p> <p>Источник: Thelma Becherer. Untitled 1969 [Электронный ресурс]. URL: https://www.flickr.com/photos/vaarwel/5374173712 (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>10.</p>	<p>Биттлеман Делорес Дембас Delores Dembus Bittleman</p> <p>1931-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Вход II», 1964.</p> <p>Источник: Dolores Dembus Bittleman. Wall Hanging: Entrance II. 1964 [Электронный ресурс]. URL: https://ru.pinterest.com/pin/131378514120453466/ (дата обращения: 26.07.2022).</p>



<p>11.</p>	<p>Богустова Рута Ruta Bogustova</p> <p>1935-наст. вр.</p> <p>СССР / Латвия</p>	 <p>«Бриз», 1990.</p> <p>Источник: Brize.1990 [Электронный ресурс]. URL:http://www.gallery.lv/textileart/Bogustova/brize.htm (дата обращения: 30.07.2022).</p>
<p>12.</p>	<p>Боегги Алигьеро Alighiero e Boetti</p> <p>1940-1994</p> <p>Италия</p>	 <p>«Карта», 1989.</p> <p>Источник: Alighiero e Boetti Марра (1989) [Электронный ресурс]. // Museo Guggenheim Bilbao. URL: https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/alighiero-e-boetti (дата обращения: 01.08.2022).</p>



<p>13. Бойс Йозеф Josef Beuys</p> <p>1921-1986</p> <p>Германия</p>	 <p>«Войлочный костюм», 1970.</p> <p>Источник: Joseph Beuys Filzanzug (Felt Suit), 1970 [Электронный ресурс]. // Artsy. URL: https://www.artsy.net/artwork/joseph-beuys-filzanzug-felt-suit (дата обращения: 01.08.2022).</p>
<p>14. Буйч Ягода Jagoda Vučić</p> <p>1930-наст. вр.</p> <p>Югославия / Хорватия</p>	 <p>Инсталляция «Памяти Пьера Паули», 1970-71.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 189.</p>

<p>15.</p> <p>Бюрен Даниэль Daniel Buren</p> <p>1938-наст. вр.</p> <p>Франция</p>	 <p>«Внутри и за рамкой», 1973.</p> <p>Источник: Photo-souvenir: Within and Beyond the Frame, octobre 1973, travail in situ, John Weber Gallery, New York, États-Unis. © Daniel Buren/Adagp, Paris. Détail [Электронный ресурс]. URL:https://www.danielburen.com/images/exhibit/149#lg=1&slide=9 (дата обращения: 01.08.2022).</p>
<p>16.</p> <p>Варбанов Марин Varbanov Marin</p> <p>1932-1989</p> <p>Болгария</p>	 <p>«МВ Окна», 1978.</p> <p>Источник: Marjyn Varbanov, MV Fenêtres (1978) [Электронный ресурс]. // Artsy. URL: https://www.artsy.net/artwork/marjyn-varbanov-mv-fenetres (дата обращения: 29.07.2022).</p>

<p>17.</p> <p>Верстеегде Антоон Antoon Versteegde</p> <p>1953-наст.вр.</p> <p>Нидерланды</p>		 <p>«Флаги, висящие над садами», 1990-91.</p> <p>Источник: Category:Bamboo installations by Antoon Versteegde [Электронный ресурс]. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Bamboo_installations_by_Antoon_Versteegde#/media/File:Antoon_Versteegde_Flags_on_Hanging_Gardens.jpg (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>18.</p> <p>Викунья Сесилия Cecilia Vicuña</p> <p>1948-наст. вр.</p> <p>Чили</p>		 <p>«История красной нити, Афины», 2017.</p> <p>Источник: Cecilia Vicuña [Электронный ресурс]. URL: https://www.documenta14.de/en/artists/13557/cecilia-vicuna (дата обращения: 01.08.2022).</p>

<p>19.</p>	<p>Воханка Йиндржих Jindřich Vohánka</p> <p>1922-наст. вр.</p> <p>Чехословакия / Чехия</p>	 <p>«Камень, а не ткань», 1966.</p> <p>Источник: Pomothy A. Textilní výtvarník Jindřich Vohánka (*1922) a jeho význam pro formování autorské tapiserie v Čechách mezi léty 1955 – 1975. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. – P. 119.</p>
<p>20.</p>	<p>Гессе Ева Eva Hesse</p> <p>1936-1970</p> <p>Германия / США</p>	 <p>«Эннид», 1966.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 37.</p>

<p>21.</p>	<p>Грау-Гаррида Джозеф Josep Grau-Garriga</p> <p>1929-2011</p> <p>Испания</p>	 <p>«Диалог Иллиона», 1986.</p> <p>Источник: Colchester C. The New Textiles. Trends and Traditions. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 1991. – P. 185.</p>
<p>22.</p>	<p>Граффен Даниэль Daniel Graffin</p> <p>1938-1996</p> <p>Франция</p>	 <p>«Скульптура ветра», 1995.</p> <p>Источник: Galleria Dallas. Daniel Graffin : [Электронный ресурс]. // Galleria Dallas. URL: https://galleriadallas.com/programs/artist-collective/daniel-graffin (дата обращения: 01.08.2022).</p>

<p>23. Гроссен Франсуаз Françoise Grossen</p> <p>1943-наст. вр.</p> <p>Швейцария / США</p>	 <p>«Эмбрио», 1987.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 199.</p>
<p>24. Дакуин Пьер Pierre Daquin</p> <p>1936-наст. вр.</p> <p>Франция</p>	 <p>«Моспалис», 1968.</p> <p>Источник: Tapisseries. Pierre Daquin [Электронный ресурс]. URL: http://daquinpierre.com/tapisseries-de-pierre-daquin/ (дата обращения: 30.07.2022).</p>

25. **Жиак Эльзи**
Giuseppe Elsi



1900-1989


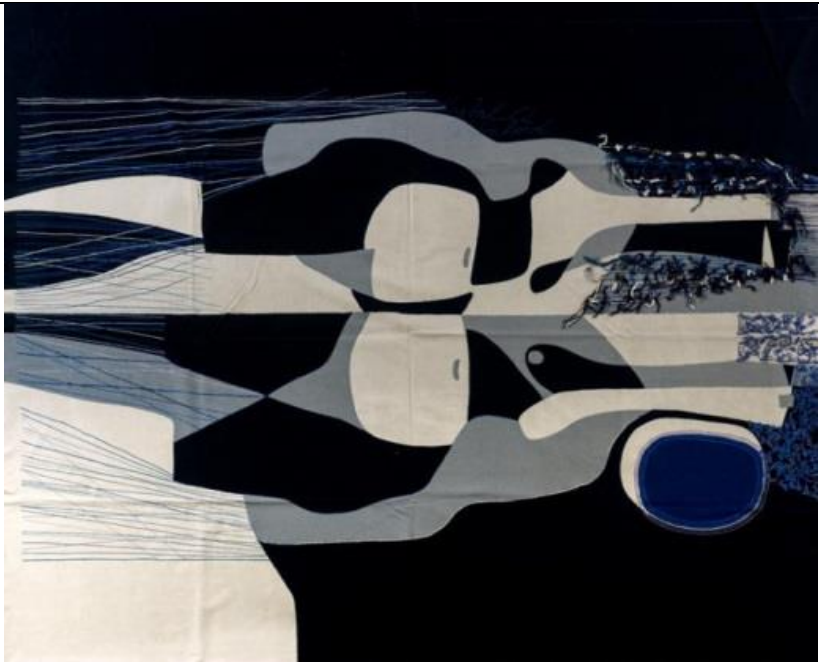
Швейцария





«Пространственный элемент», 1979.

Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 29.

<p>26.</p>	<p>Зачай Дориан Dohrn Dorian Zachai</p> <p>1932-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Самодовольный мужчина», 1963.</p> <p>Источник: Slivka R. The New Tapestry // Craft Horizons 23. 1963. – № 2 (March/April). – P. 12.</p>
<p>27.</p>	<p>Каро-Ичи Маргерит Marguerite Carau-Ischi</p> <p>1928-2008</p> <p>Швейцария</p>	 <p>«Белый и черный квадрат», 1973.</p> <p>Источник: Marguerite Carau in the Centraal Museum Utrecht [Электронный ресурс]. // Centraal Museum. URL: https://www.centraalmuseum.nl/en/creator/marguerite-carau (дата обращения: 28.07.2022).</p>

<p>28. Керквуд Фиона Fiona Kirkwood</p> <p>1949-наст.вр.</p> <p>ЮАР</p>	 <p>Перформанс «Все для любви», 2013 г.</p> <p>Источник: Вилла Олмо, Комо, Италия, 2013. Выставка «Miniartextile 2013 “EROS”». Автор фотографии – К.Н. Фролов.</p>
<p>29. Кибал Антонин Kubal Antonín</p> <p>1901-1971</p> <p>Чехословакия</p>	 <p>«Лунный свет», 1964.</p> <p>Источник: Antonín Kubal - Měsíční světlo. Moravska Galerie v Brně [Электронный ресурс]. // Moravska Galerie. URL: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.U_22534 (дата обращения: 01.08.2022).</p>

<p>30.</p>	<p>Кнодель Герхардт Gerhardt Knodel</p> <p>1940-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Паргелический контур», 1974.</p> <p>Источник: Masters: Gerhardt Knodel [Электронный ресурс]. // Craft Council. URL: https://www.craftcouncil.org/magazine/article/masters-gerhardt-knodel#&gid=1&pid=6 (дата обращения: 06.05.2021).</p>
<p>31.</p>	<p>Кобаяши Масаказу Masakazu Kobayashi</p> <p>1944-2004</p> <p>Япония</p>	 <p>«Космический корабль», 2000.</p> <p>Источник: Masakazu Kobayashi [Электронный ресурс]. // Browngrotta arts. URL: http://www.browngrotta.com/Pages/kobayashi.m.php (дата обращения: 02.08.2022).</p>

32. **Кобаяши Наоми**
Naomi Kobayashi



1945-наст. вр.


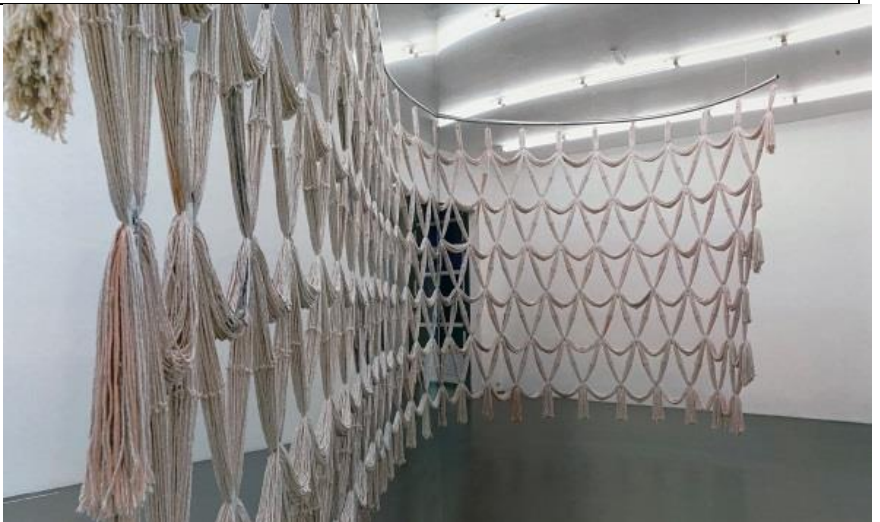
Япония





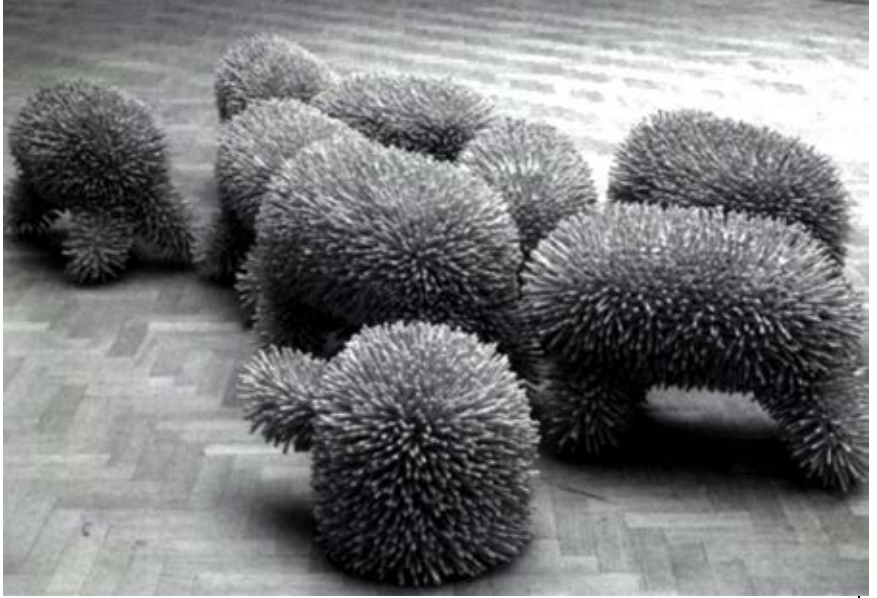

«Без названия», 2006.

Источник: Naomi Kobayashi [Электронный ресурс]. // Browngrotta arts.
URL: <https://www.browngrotta.com/Pages/kobayashi.n.php> (дата обращения:
02.08.2022).

<p>33. Кодина Мари-Терез Marie-Thérèse Codina</p> <p>1926-2016</p> <p>Франция / Испания</p>	 <p>«Никаких мешков», 1980.</p> <p>Источник: Maria Teresa Codina [Электронный ресурс]. // Museo Reina Sofia. URL:https://www.museoreinasofia.es/en/coleccion/autor/codina-maria-teresa (дата обращения: 01.08.2022).</p>
<p>34. Кубота Шигео Shigeo Kubota</p> <p>1947-наст. вр.</p> <p>Япония</p>	 <p>«Эхо океана», 1974.</p> <p>Источник: Verlet, P. La Tapiserie. Histoire et Technique du XIV-e au XX-e Siecle. Italie. : Edita, 1977. – P. 152.</p>

<p>35.</p>	<p>Кук Лия Lia Cook</p> <p>1942-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Пространственный Икат III» (образец), 1977.</p> <p>Источник: Sample for Spatial Ikat III[Электронный ресурс]. // Smithsonian American Art Museum. URL: https://americanart.si.edu/artwork/sample-spatial-ikat-iii-5579 (дата обращения: 01.08.2022).</p>
<p>36.</p>	<p>де Кунха Александре Alexandre de Cunha</p> <p>1969-наст. вр.</p> <p>Бразилия / Великобритания</p>	 <p>«Дворец», 2009.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. - P. 70-71.</p>

<p>37. Линдгрэн Шарлот Charlotte Lindgren 1931-наст. вр.</p> <p>Канада</p>	 <p>«Ответный удар», 1968.</p> <p>Источник: Lindgren, Charlotte. Backstroke, 1968 [Электронный ресурс]. // Dalhousie Art Gallery URL: https://artgallery.dal.ca/collection/lindgren-charlotte-backstroke-1968 (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>38. Лю Бейли Beili Liu</p> <p>1974-наст. вр.</p> <p>Китай / США</p>	 <p>«Серия Соблазн», 2008.</p> <p>Источник: Вилла Олмо, Комо, Италия, 2013. Выставка «Miniarttextile 2013 “EROS”». Автор фотографии – К.Н. Фролов</p>

<p>39.</p>	<p>Маркаров Марков Ассадур Assadour Markarov Markov</p> <p>1961-наст.вр.</p> <p>Болгария / Китай</p>	 <p>«Животные», 1991.</p> <p>Источник: Dubois S. T comme Noeud... // Espace Sculpture. – 1992 – № 21. - P. 41 [Электронный ресурс]. URL: https://www.erudit.org/en/journals/espace/1992-n21-espace1049465/10108ac.pdf (дата обращения: 21.11.2022).</p>
<p>40.</p>	<p>Мигаль Борис Boris Migal</p> <p>1946-1999</p> <p>СССР / Россия</p>	 <p>«Вираз», 1997.</p> <p>Источник: Елагиноостровский дворец-музей, Конюшенный корпус, Санкт-Петербург, 2013. Выставка «Б.Г. Мигаль. Избранное». Автор фотографии - И.А. Калиниченко.</p>

41. **Морисетте Гиллес**
Gilles Morissette



1955-наст. вр.

Канада



«Арка», 1985.

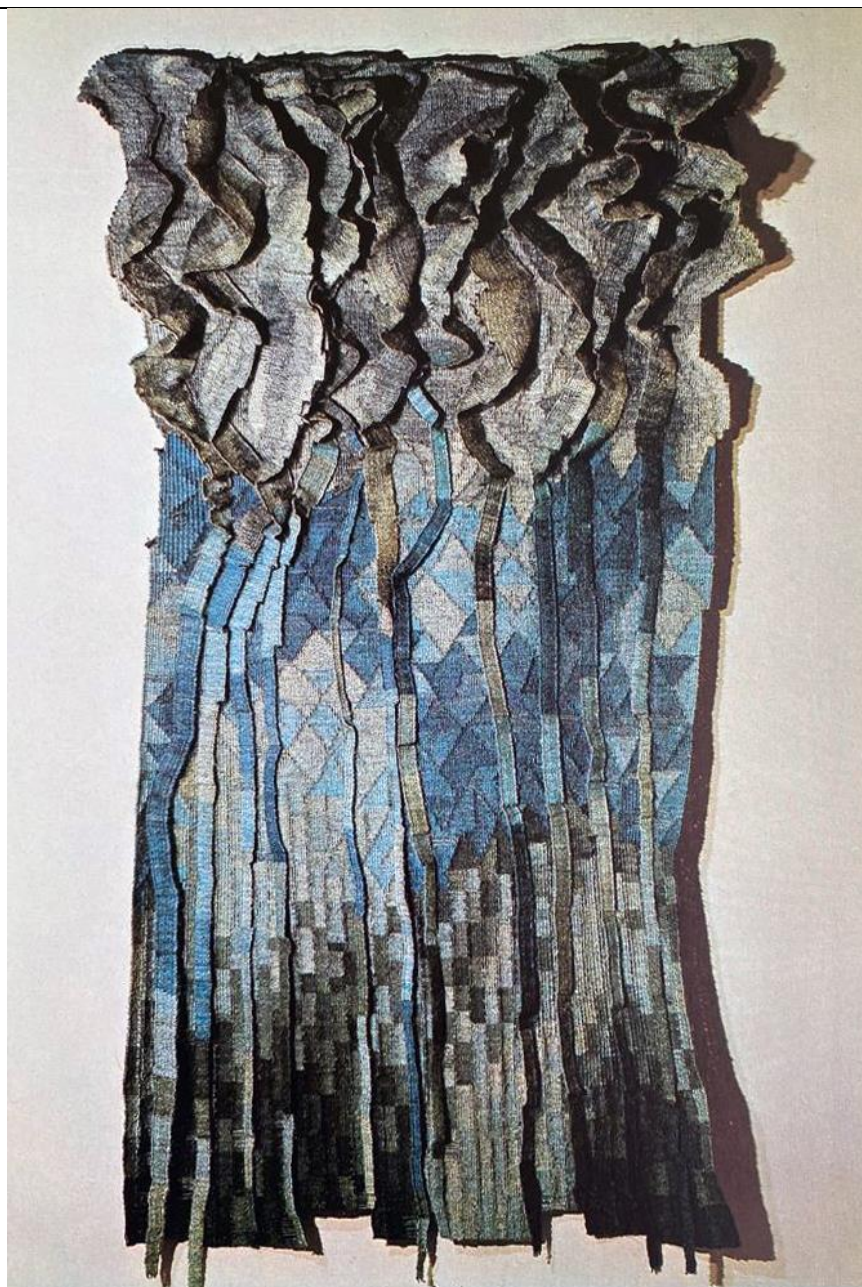
Источник: Cotton G. E., Junet M. From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennials 1962-1995. Milano: Skira. Foundation Toms Pauli, 2017. – P. 106.

<p>42.</p> <p>Моррис Роберт Robert Morris</p> <p>1931-2018</p> <p>США</p>		 <p>«Без названия», 1968.</p> <p>Источник: Robert Morris (1931-2018) Untitled (Version 1 in 19 Parts), 1968/2002 [Электронный ресурс]. // Artsy. URL: https://www.artsy.net/artwork/robert-morris-1931-2018-untitled-version-1-in-19-parts (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>43.</p> <p>Мосс Дебби (Даниелла Вульф) Debbe Moss (Daniella Woolf)</p> <p>1948-наст. вр.</p> <p>США</p>		 <p>Инсталляция «Ваше, мое и наше», 2010.</p> <p>Источник: Daniella Woolf : [сайт]. URL: https://daniellawoolf.com/work/installation (дата обращения: 27.07.2022).</p>

44. **Мразек Богдан**
Bohdan Mrázek



1931-2009

Чехословакия / Чехия



«Пресс конференция с Н. Армстронгом», 1970.

Источник: Verlet, P. Op. cit. – P. 150.

<p>45. Муњос Аурелия Aurèlia Muñoz</p> <p>1926-2011</p> <p>Испания</p>	 <p>«Внутренний космос», 1978.</p> <p>Источник: N2Galeria Tencions [Электронный ресурс]. URL: http://www.n2galeria.com/en/portfolio_page/tensions/ (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>46. Нето Эрнесто Ernesto Neto</p> <p>1964-наст. вр.</p> <p>Бразилия</p>	 <p>«Солнце освещает жизнь. Да будет солнце», 2012.</p> <p>Источник: Abstract Noun: Ernesto Neto: Slow iis good [Электронный ресурс]. URL: http://anabstractnoun.blogspot.com/2012/05/ernesto-neto-slow-iis-good.html (дата обращения: 25.08.2022).</p>

47. **Нишимура Хидеко**
Hideko Nishimura



1941-наст. вр.



США





«Форма внутри формы», 1972.

Источник: Structure in Fiber. New York: American Craft Council, Museum of Contemporary Craft, 1972. – P. 9.



<p>48. Ноттингем Вальтер Walter Nottingham</p> <p>1930-2012</p> <p>США</p>	 <p>«Обет безбрачия», 1966-67.</p> <p>Источник: Celibacy [Электронный ресурс]. // Craft Council. URL: https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll13/id/866 (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>49. Овидцка Йоланта Jolanta Owidzka</p> <p>1927-2020</p> <p>Польша</p>	 <p>«Варшава», 1967.</p> <p>Источник: Warszawa, Jolanta Owidzka [Электронный ресурс]. // Browngrotta arts. URL: https://www.browngrotta.com/Pages/owidzka.php (дата обращения: 29.07.2022).</p>

<p>50. Овчаров Владимир Vladimir Ovcharov</p> <p>1938-2018</p> <p>Болгария</p>	 <p>«Вентилятор», 1984.</p> <p>Источник: Cotton, G. E. Op. cit. – P. 107.</p>
<p>51. Паулс-Вигнере Эдит Edite Pauls-Vignere</p> <p>1939-наст. вр.</p> <p>СССР / Латвия</p>	 <p>Триптих «Вселенная», 1978.</p> <p>Источник: Государственный Музей-заповедник «Царицыно», Москва, 2021. «Эволюция взгляда. Художественный текстиль 1960-2010-х годов в зеркале творчества Эдит Паулс-Вигнере»: персональная выставка Э. Паулс-Вигнере в рамках IV Триеннале текстильного искусства и современного гобелена в музее-заповеднике «Царицыно». Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.</p>

<p>52. Пепе Шейла Sheila Pepe</p> <p>1959-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Здравый смысл II», 2010.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 109.</p>
<p>53. Пистолетто Микеланджело Michelangelo Pistoletto</p> <p>1933-наст.вр.</p> <p>Италия</p>	 <p>«Трчпичная стена», 1968.</p> <p>Источник: Cotton, G. E. Op. cit. – P. 127.</p>

<p>54.</p>	<p>Плюка-Шмидт Урсула Urszula Plewka-Schmidt</p> <p>1939-2008</p> <p>Польша</p>	 <p>«Круг», 1975.</p> <p>Источник: Urszula Plewka-Schmidt : [сайт]. URL: https://upwikihr.top/wiki/Urszula_Plewka-Schmidt (дата обращения: 29.07.2022).</p>
<p>55.</p>	<p>Ренвалл Ева Eva Renvall</p> <p>1917-2011</p> <p>Финляндия</p>	 <p>«Пан», 1976.</p> <p>Источник: Eeva Renvall [Электронный ресурс]. // Barnebys. URL: https://www.barnebys.se/auktioner/objekt/eeva-renvall-JwkjX74Zi (дата обращения: 01.08.2022).</p>

<p>56.</p>	<p>Россбах Эд Rossbach Ed</p> <p>1914-2002</p> <p>США</p>	 <p>«Племя корзин», 1970.</p> <p>Источник: Tribe of Baskets [Электронный ресурс]. // Smithsonian American Art Museum. URL: https://americanart.si.edu/artwork/tribe-baskets-32767 (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>57.</p>	<p>Рохм Роберт Robert Rohm</p> <p>1934-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Кусок веревки», 1970.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 221.</p>

<p>58.</p>	<p>Руссо-Верметте Мариетт Mariette Rousseau-Vermette</p> <p>1926-2006</p> <p>Канада</p>	 <p>«Шерсть и мех», 1974.</p> <p>Источник: Mariette Rousseau-Vermette, Wool and Fur [Электронный ресурс]. // Artsy. URL: https://www.artsy.net/artwork/mariette-rousseau-vermette-wool-and-fur-number-233-and-number-362 (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>59.</p>	<p>Садлей Войцех Wojciech Sadley</p> <p>1932-наст. вр.</p> <p>Польша</p>	 <p>«Освенцим», 1962.</p> <p>Источник: Cotton, G. E. Op. cit. – P. 161.</p>

60. **Сачико Морино**
Morino Sachiko

1943-наст. вр.



«Подарок от Мистера Т», 1976.

Источник: Sachiko Morino [Электронный ресурс]. // Centraal Museum.
URL: <https://www.centraalmuseum.nl/en/creator/sachiko-morino> (дата обращения: 01.08.2022).

61. **Секимачи Кей**
Sekimachi Kay

1926-наст. вр.

США



«Нобори», 1971.

Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 225.

62. **Сидарс Петерис**

Rēteris Sidars


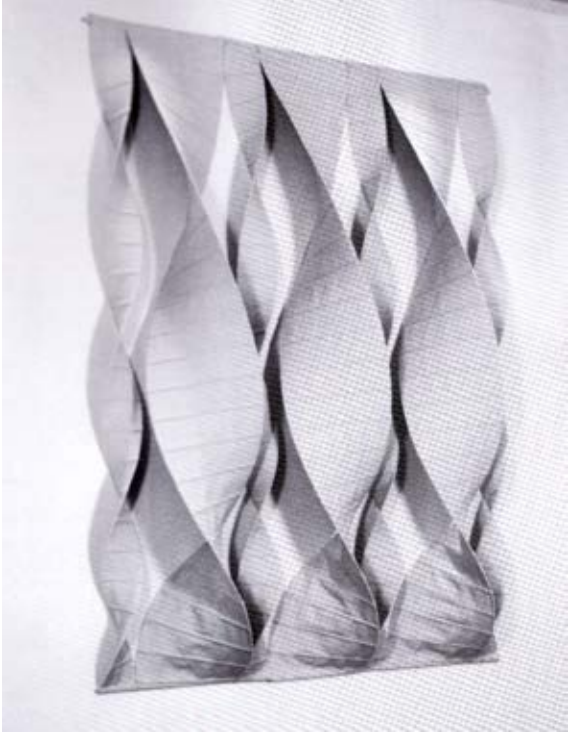
1948-наст. вр.

СССР / Латвия





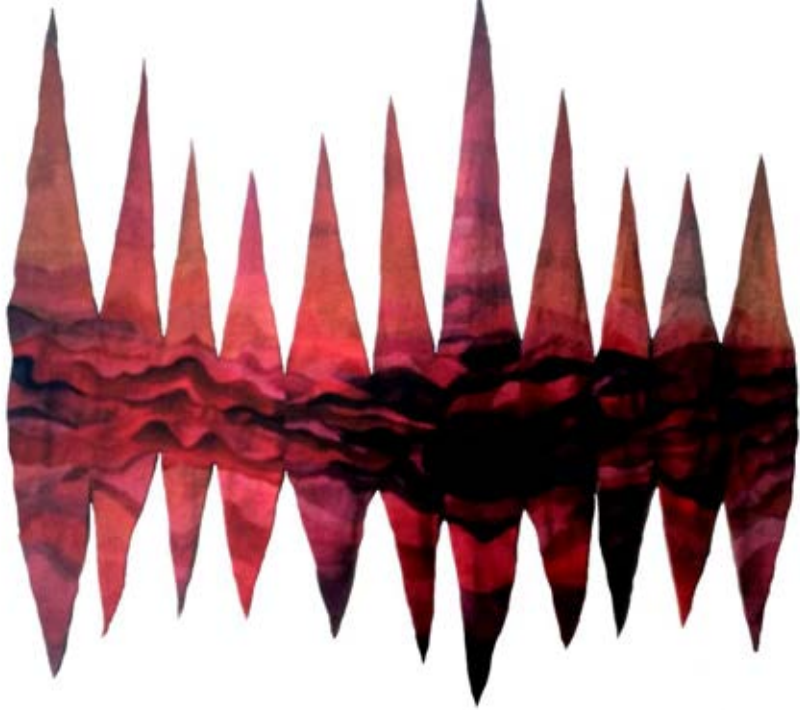

«Предвесенний натюрморт», 2004.

Источник: III From Lausanne to Beijing Fiber Art Biennale : [сайт]. URL: <https://www.chinafiberart.com.cn> (дата обращения: 19.02.2019).

<p>63. Смит Шерри Sherri Smith</p> <p>1943-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Фронтальный диапазон», 1976.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 81.</p>
<p>64. Стамста Джиан Jean Stamsta</p> <p>1936-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Снежная буря 78», 1977-78.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 233.</p>

<p>65.</p>	<p>Схолтен Герман Herman Scholten</p> <p>1944-2017</p> <p>Голландия</p>	 <p>«Желтое плетение», 1969.</p> <p>Источник: Herman Scholten, “Yellow Braid” [Электронный ресурс]. // American Tapestry Alliance URL: https://americantapestryalliance.org/herman-scholten-yellow-braid/ (дата обращения: 28.07.2022).</p>
<p>66.</p>	<p>Танака Хидео Hideo Tanaka</p> <p>1942-наст. вр.</p> <p>Япония</p>	 <p>«5-е Исчезновение 2», 1990.</p> <p>Источник: 5th Vanishing 2, Hideho Tanaka [Электронный ресурс]. // Browngrotta arts. URL: https://www.browngrotta.com/Pages/tanaka.h.php (дата обращения: 30.07.2022).</p>

<p>67.</p>	<p>Таннинг Доротея Dorothea Tanning</p> <p>1910-2012</p> <p>США</p>	 <p>«Канапе дождливого дня», 1970.</p> <p>Источник: Rainy Day Canapé 1970 Dorothea Tanning, (American, 1910–2012). [Электронный ресурс]. // Philadelphia Museum of Art. URL: https://philamuseum.org/collection/object/159275 (дата обращения: 01.08.2022).</p>
<p>68.</p>	<p>Тауни Ленор Lenore Tawney</p> <p>1907-2007</p> <p>США</p>	 <p>Инсталляция «Облачная серия VI», 1981.</p> <p>Источник: Cloud Series VI : [сайт] // Lenore Tawney Foundation. URL: https://lenoretawney.org/work/cloud-series-vi/ (дата обращения: 25.07.2022).</p>

<p>69. Тихи Иржи Jiří Tichý</p> <p>1924-2014</p> <p>Чехия</p>	 <p>«Неугасимое электричество», 1985-87.</p> <p>Источник: Cotton, G. E. Op. cit. – P. 112.</p>
<p>70. Трокель Розмари Rosemarie Trockel</p> <p>1952-наст. вр.</p> <p>Германия</p>	 <p>«Без названия» (вязаная картина), 1986.</p> <p>Источник: Rosemarie Trockel Untitled, 1986 [Электронный ресурс]. // Rubell Museum Miami URL: https://rubellmuseum.org/thath-rosemarie-trockel (дата обращения: 31.07.2022).</p>

71. **Петр Уклански**

Piotr Uklański

1968-наст. вр.

Польша / США



«Без названия» («Женское начало»), 2012.

Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 93.

72. **Фальковска Барбара**
Barbara Falkowska

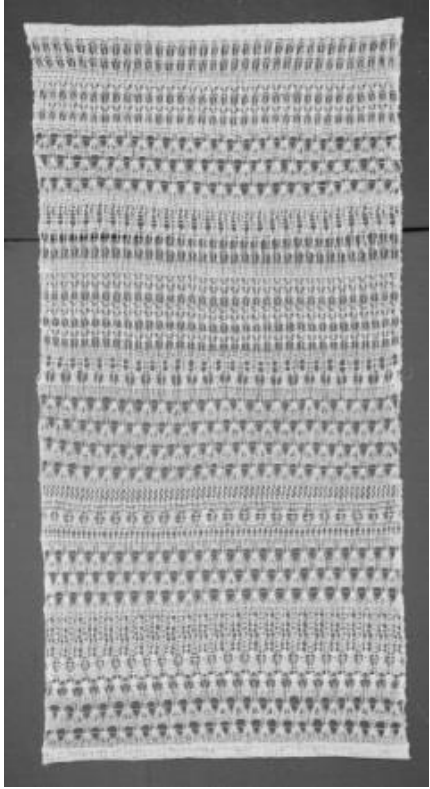

1931-2022



Польша


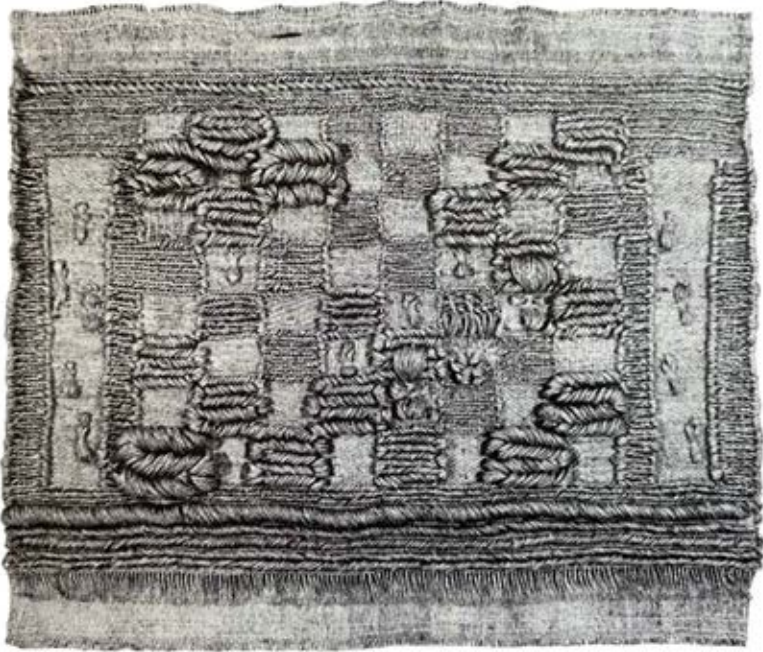



«Белые бобы», 1969.

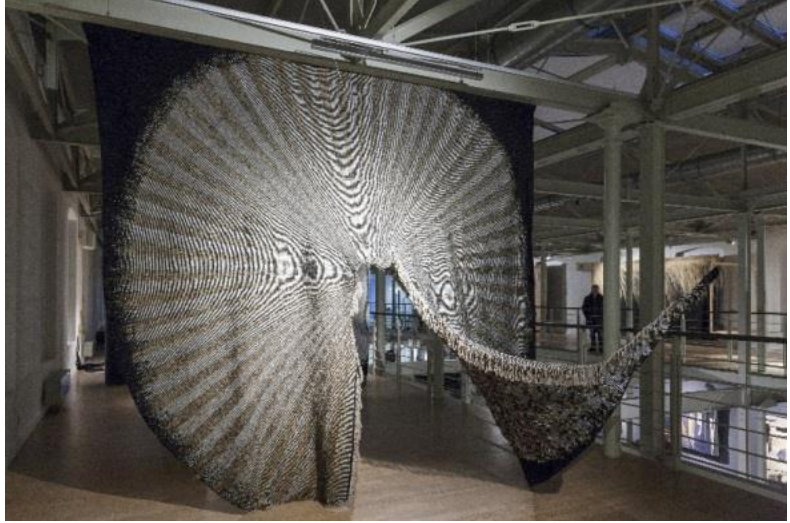

Источник: Barbara Falkowska White Beans [Электронный ресурс]. // Mutual Art. URL: <https://www.mutualart.com/Artwork/White-beans/E55731CAA4DE0C3FEB3B0C9E0E38D9CD> (дата обращения: 02.08.2022).

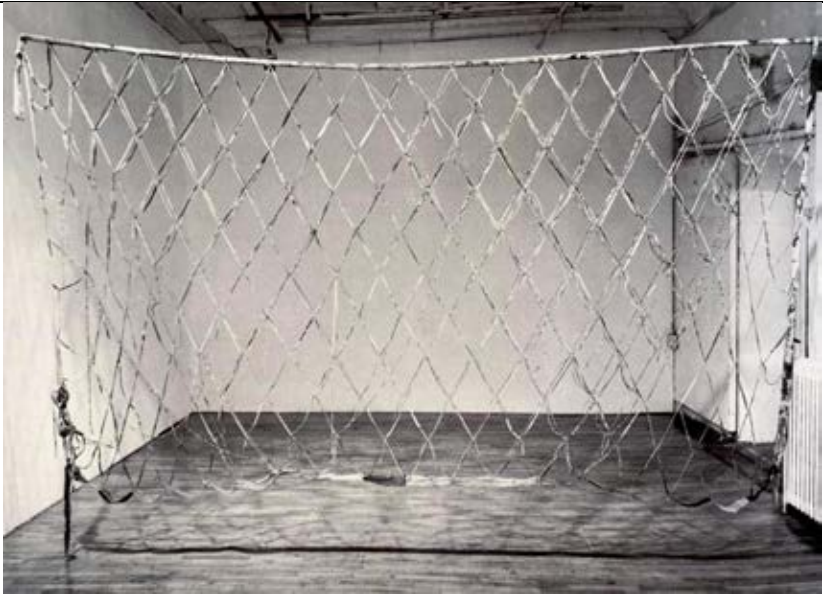
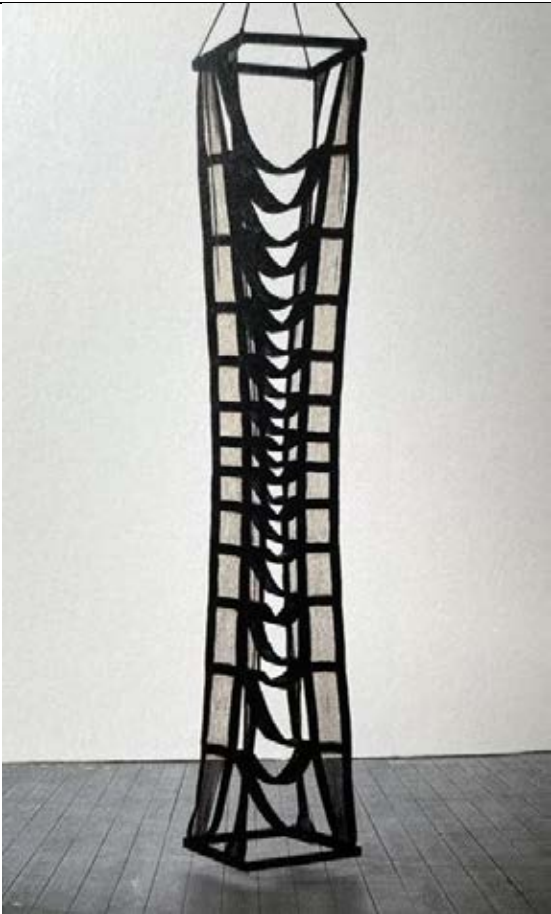
<p>73.</p>	<p>Филлипс Мери Уолкер Mary Walker Phillips</p> <p>1923-2007</p> <p>США</p>	 <p>«Ракушки», 1967.</p> <p>Источник: Shells, 1967 Mary Walker Phillips [Электронный ресурс]. // The Art Institute of Chicago. URL: https://www.artic.edu/collection?artist_ids=Mary%20Walker%20Phillips (дата обращения: 29.07.2022).</p>
<p>74.</p>	<p>Фуджимура Кацухиро Katsuhiko Fujimura</p> <p>1928-наст.вр. (Япония)</p>	 <p>«Без названия», 1984.</p> <p>Источник: Cotton, G. E. Op. cit. – P. 108.</p>

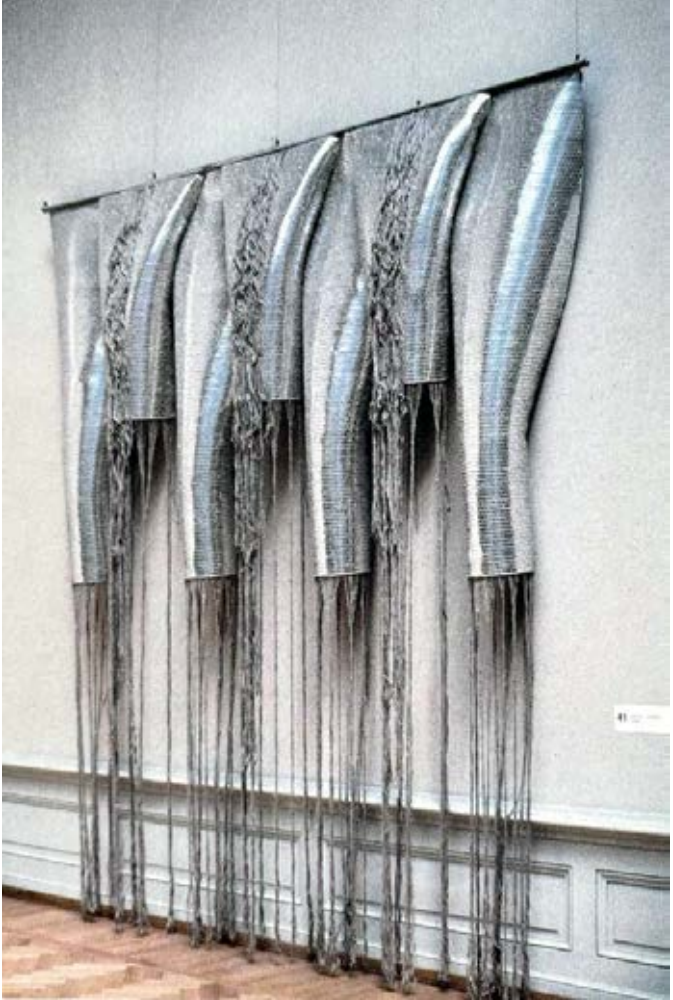

<p>75.</p>	<p>Фукумото Шихоко Shihoko Fukumoto</p> <p>1952-наст.вр.</p> <p>Япония</p>	 <p>«Чайная комната», 1990.</p> <p>Источник: Shihoko Fukumoto [Электронный ресурс]. // Yagi Art Management. Inc. Art Court Gallery. URL: https://www.artcourtgallery.com/eng/artists/fukumoto/ (дата обращения: 01.08.2022).</p>
<p>76.</p>	<p>Хаматани Акио Akio Hamatani</p> <p>1947-наст. вр.</p> <p>Япония</p>	 <p>«W-Орбита», 2010.</p> <p>Источник: Akio Hamatani – Japanese Fibre Art [Электронный ресурс]. // I am Textile Wordpress, December 20, 2012. URL: https://iamtextile.wordpress.com/2012/12/20/akio-hamatani-japanese-fibre-art/ (дата обращения: 30.07.2022).</p>



<p>77. Хикс Шейла Sheila Hicks</p> <p>1934-наст. вр.</p> <p>США/ Франция</p>	 <p>«Баньян», 1968/2001.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 102.</p>
<p>78. Хойнацка-Гонтарска Мария Maria Chojnacka-Gontarska</p> <p>1931-наст. вр.</p> <p>Польша</p>	 <p>«Мачта короля», 1968.</p> <p>Источник: Verlet, P. Op. cit. – P. 171.</p>



<p>79. Хориучи Тошико МакАдам Toshiko Horiuchi MacAdam</p> <p>1940-наст. вр.</p> <p>Япония/ Канада</p>	 <p>«Гармоничное движение», 2013.</p> <p>Источник: Гонконг, 2016. Автор фотографии – Н.Н. Цветкова.</p>
<p>80. Цейслер Клер Claire Zeisler</p> <p>1903-1991</p> <p>США</p>	 <p>«Красная среда», 1967.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 103.</p>


<p>81. Цыган Влодзимеж Włodzimierz Cygan</p> <p>1953-наст.вр.</p> <p>Польша</p>	 <p>«1999», 1998.</p> <p>Источник: Włodzimierz Cygan – Ad Initium [Электронный ресурс]. // Textile Forum Blog from the editors of Textile Forum magazine (1982-2013), Friday February 16th, 2018. URL: https://www.textile-forum-blog.org/2018/02/wlodzimierz-cygan-ad-initium/ (дата обращения: 01.08.2022).</p>
<p>82. Шаукрофт Барбара Barbara Shawcroft</p> <p>1930-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Внутреннее пространство», 1970-71.</p> <p>Источник: Inner Space Barbara Shawcroft Woven environment, 1970-71; height 20 feet, diameter 6 feet [Электронный ресурс]. // Center for Advanced Visual Studies Special Collection Works, People, About, Search URL: http://act.mit.edu/cavs/group/03a99fbd-0ff7-4e26-965d-2cdfd0df6257 (дата обращения: 29.07.2022).</p>

<p>83.</p>	<p>Шилдс Алан Alan Shields</p> <p>1944-2005</p> <p>США</p>	 <p>«Дайте этому имя, пожалуйста», 1972.</p> <p>Источник: Fiber: Sculpture 1960–present. – P. 34.</p>
<p>84.</p>	<p>Шиле Мойк Moik Schiele</p> <p>1938-1993</p> <p>Швейцария</p>	 <p>«Черная колонна», 1972-73.</p> <p>Источник: Cotton, G. E. Op. cit. – P. 82.</p>

<p>85. Шира Синтия Cynthia Schira</p> <p>1934-наст.вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Четыре и три», 1973.</p> <p>Источник: Cotton, G. E. Op. cit. – P. 13.</p>
<p>86. Шоу-Саттон Кэрол Carol Shaw-Sutton</p> <p>1948-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Море Музы», 2018.</p> <p>Источник: Carol Shaw Sutton Sea of the Muse, 2018 [Электронный ресурс]. // Artsy. URL: https://www.artsy.net/artwork/carol-shaw-sutton-sea-of-the-muse (дата обращения: 30.07.2022).</p>

<p>87. Штольцл Гунта Gunta Stölzl</p> <p>1897-1973</p> <p>Германия/ Швеция</p>	 <p>«Следы в зимнем лесу», 1979.</p> <p>Источник: Wall Hangings Stolzl : [сайт]. URL: https://www.guntastolzl.org/Works/Zurich-1967-1983/Wall-Hangings-and-Designs/i-xS3s27R (дата обращения: 31.07.2022).</p>
<p>88. Эчельман Дженет Janet Echelman</p> <p>1966-наст. вр.</p> <p>США</p>	 <p>«Она меняется», 2005.</p> <p>Источник: Janet Echelman : [сайт]. URL: https://www.echelman.com/#/project/she-changes/ (дата обращения: 29.07.2022).</p>

<p>89. Яблочкина Ирина Irina Yablotchkina</p> <p>1954-наст. вр.</p> <p>Россия</p>	 <p>«Текстильный конструктор», 1994.</p> <p>Источник: Фотография из архива И.Ю. Яблочкиной.</p>
<p>90. Явашев Христо Christo Yavashev</p> <p>1935-2020</p> <p>Болгария / США</p>	 <p>«Обернутый Понт-Неф», 1975-85.</p> <p>Источник: М. Сидельникова. Обнаружить, спрятав: Христо в Центре Помпиду. 30.06.2020 [Электронный ресурс]. // The Art News Russia – новости искусства. URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/8201/ (дата обращения: 01.08.2022).</p>

<p>91. Якуби Питер Peter Jacobi</p> <p>1935-наст. вр.</p> <p>Румыния / Германия</p>	
<p>92. Якуби Рици Ritzi Jacobi</p> <p>1941-2022</p> <p>Румыния / Германия</p>	

«Белая экзотика», 1978.

Источник: White Exotica, 1978 [Электронный ресурс]. // Detroit Institute of Arts. URL: <https://www.dia.org/art/collection/object/white-exotica-49556> (дата обращения: 29.07.2008).

93. **Янг Хаегу**
Haegue Yang
1971-наст. вр.
Южная Корея



«Плавающее знание и растущее ремесло –
безмолвная архитектура в процессе строительства»,
2013.

Fiber: Sculpture 1960–present. Boston: DelMonico Books Prestel and
Institute of Contemporary Art Publ., 2014. – P. 125.

94. **Ярожинска Ева**
Eva Jaroszyńska

1920-2002

Польша



«Брюки», 1969.

Источник: Constantine, M. Beyond Craft: The Art Fabric. New York : Van Nostrand Reinhold Company, 1973. – P. 202.