



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. В. Д. Уваров
г. Москва, Россия

ТВОРЧЕСТВО ПОЛЬСКИХ ХУДОЖНИКОВ-ТАПИССЬЕРОВ КАК ЧАСТЬ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: Специфика авторского подхода заключается в попытке исследования работ польских художников, представляющих собой славянский народ и славянскую культуру. Дизайн интерьеров с использованием таписсерии основывается на общих закономерностях развития мирового художественного процесса от традиционализма до современности, он неразрывно связан с архитектурой. Польские мастера в этом плане значительно преуспели. В статье представлены работы таких польских художников таписсерии, как Магдалена Абаканович, М. Антошевска-Монета, Збигнев Салай, Александра Манчак, Эмилия Доманьска, Иоланта Рудская-Хабисяк, Кристина Мишак, Казимира Фримарк-Блажчик, Анджей Райх, Доротта Гринчел, представленные на крупных международных текстильных выставках.

Ключевые слова: арт-текстиль, таписсерия, гобелен, ручное ткачество, инсталляция, инвайронмент, дизайн интерьеров.

Информация об авторе: Виктор Дмитриевич Уваров — доктор искусствоведения, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, д. 33, стр.1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: artuwaroff@yandex.ru

Дата отправки статьи: 15.04.2018

Дата публикации: 28.12.2018

Для цитирования: Уваров В. Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры // Вестник славянских культур. 2018. Т. 50. С. 266–273.

Самым важным событием в области таписсерии (искусстве ковра), положившим начало процессу обновления этого вида искусства, явилась организация международных биеннале в швейцарском городе Лозанна. В 1961 г. французский таписсер Жан Люрса выступил в числе учредителей Международного центра старинной и современной таписсерии («Centre International de la Tapisserie Ancienne et Moderne» — СИТАМ). Первым руководителем центра был Пьер Паули. По инициативе Ж. Люрса СИТАМ, начиная с 1962 г., стал систематически проводить выставки таписсерии. В прекрасном здании XIX в. в центре города раз в два года устраивали большие экспозиции современного искусства ковра: соревнования мастеров из разных стран, демонстрировавшие новаторские текстильные произведения.

Следует отметить, что в 1960-е – начале 1970-х гг. на лозаннских биеннале безусловный успех сопутствовал польским мастерам, которые задавали тон в развитии современной таписсерии. Работы польских художников, таких как Ада Кержковска, Войцех Садлей, Иоланта Овидзка, Мария Лашкевич, Иренеуш Пежгальский, отличали

жажда дерзких экспериментов, поиск новых форм экспрессии, неистощимая фантазия в выборе и сочетании самых невероятных материалов.

Для произведений «первой дамы» польской таписсерии Магдалены Абаканович характерны направленность на создание текстильной пластики. В условиях «тотально-го эксперимента» — с материалом, пространством и зрителем — она сумела получить своеобразный «патент на изобретение»: представленные ею трехмерные монументальные структуры, которые невозможно было обозначить ни одним из существовавших в текстильном искусстве терминов, получили название «абаканов» по имени их создателя, например, «Желтый абакан» (1968), «Красный абакан» (1969), «Коричневый абакан» (1983) [5].

В выставочных композициях первой половины 1970-х гг. — «Импровизация каната» (1970), «Барочное платье» (1970), «Оранжевый абакан» (1975) — М. Абаканович экспериментирует со шнуром, его проникновением и распределением в пространстве. Она стремится ввести в текстиль четвертое измерение — время. Американские критики М. Константин и Д. Л. Ларсен пытались объяснить авангардистские поиски польского таписсера тем, что 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 свободно сновать в пространстве, пока он вновь не будет пойман зрителем [1].

В экспозиции в Дюссельдорфе в 1972 г. был представлен «Черный инвайронмент» (1971), в котором были расположены манекены из толстой проклеенной мешковины. «Манекены» (1971) еще обладали головами, впоследствии же М. Абаканович все человеческие фигуры создает без голов или же подает головы отдельно. Так, в крупных стоящих прямо на полу монументальных головах из цикла «Альтерация» (1974–1976) художница демонстрирует изменения, которые по ее мнению, происходят с современным человеком под влиянием повреждающих его личность воздействий.

С 1975 г., со времени проведения 7-й биеннале, главенствующую роль на выставке в Лозанне начал играть экспериментальный текстиль. Наибольшее развитие стал получать язык символов и отвлеченных понятий, способный полнее выразить субъективно-личностные позиции авторов. На этой биеннале М. Абаканович впервые показала свой опус «Сидящие фигуры» (1975). Это цикл из двенадцати объемных человеческих фигур, выполненных из мешковины и шнуров. Текстильные скульптуры в одинаково безжизненных позах восседали на хрупких металлических рамах, символизируя апофеоз распада формы, пластики, материи, наконец, личности. Тему страхов и страданий продолжают матерчатые статуи «Андрогинов» (1984–1985), сидящих на деревянных носилках и повозках. Автор писала, что это рефлексия по поводу обстоятельств, формирующих различные состояния человека. В многофигурной композиции «Толпа» (1987) М. Абаканович пытается найти корни подсознательного поведения людей и их постоянной борьбы со всевозможными страхами. В результате экспериментов с текстилем, проводимых М. Абаканович, имидж таписсерии кардинально изменился. Ее антропоморфные таписсерии не вызывают ассоциаций с традиционными коврами, а придают таписсерии статус мягкой скульптуры.

Со временем текстильные биеннале в Лозанне стали такими же репрезентативными, как кинофестивали в Каннах, и от них во многом стали ускользать реалии нашего времени. С 1995 г. проведение выставок было приостановлено. Для швейцарских биеннале, начиная с 1975 г., был характерен широкий показ общего состояния и новых достижений искусства таписсерии. Такой принцип демонстрации обобщенной карти-

ны нам представляется достаточно консервативным, а работы из многих стран никогда не могли бы попасть в выставочные залы Лозанны. Поэтому наряду с перечисленной серией выставок в Лозанне важное значение стала приобретать организованная в Лодзи текстильная триеннале.

Один раз в три года в старинном польском г. Лодзь проходят всемирно известные выставки художественного текстиля. Местом их проведения является Центральный музей текстильного производства, который располагается в залах белой фабрики с января 1960 г. Начиная с 1972 г. здесь проводятся крупные смотры произведений мастеров современного текстиля из разных стран мира, демонстрирующих достижения и диапазон творческих поисков в искусстве ковра [8].

Таписсерия в результате интеграционного взаимодействия с различными видами творчества ассимилировала изобразительные приемы и знаковые системы новейших авангардных течений. На использовании иллюзорных эффектов изобразительного искусства построены многочисленные произведения известного польского представителя оп-арта в таписсерии Доротты Гринчел. В основе большинства ее композиций лежит соотношение светлых и темных линий и передача иллюзорного движения посредством динамики тона. Достигаемые путем введения многочисленных пятен и линий оптические иллюзии неадекватны смыслу ее произведений — это первый пласт, под ним расположен второй глубинный пласт, связанный с миром души человека, его чувствами и переживаниями.

Известный польский живописец и график Анджей Райх тоже активно работает в таписсерии, используя приемы оп-арта. Одним из получивших мировое признание его произведений является текстильная композиция «Три грации» (1989). Импульсом к его созданию явилось стремление передать путем ткачества изображение самой ткани.

Теме «ткань в ткачестве» было посвящено много его работ, но стопроцентной реализации замысла помогли принципы формообразования оптического искусства. В композиции «Три грации» на гладком полотне, сотканном в технике классического ткачества, изображена трехмерная ткань в черно-белую полоску. Иллюзорность объема этого в какой-то степени фотографического изображения достигается подчеркиванием пластической характеристики ткани. Полосатые линии на ее поверхности наглядно демонстрируют, каким образом заложены складки и ломается форма, в каких местах черные линии замещаются белыми. Убедительно передан эффект перспективного сокращения линий и передача объемной формы трех пластических пятен, символизирующих три античные грации. А. Райх создал несколько вариантов этой композиции, меняя структурные построения и конфигурацию изобразительных форм, но принципы использования оптических эффектов, создающих иллюзию движения, перемещения, слияния форм, остались неизменными. Анализ процесса формирования иллюзорных образов показал, что светлотные контрасты между черными и белыми линиями создают оптический эффект благодаря особенностям человеческой психологии и законам восприятия плоских и пространственных фигур [2].

В связи с использованием новых форм и техник современная таписсерия стала более походить на скульптуру, созданную из специальных материалов, чем на ковер. В искусстве текстиля получили свое воплощение появившиеся в начале XX в. в живописи ассамбляжи — пластические картины, возникающие при расположении на плоской поверхности разнородных объемных предметов и материалов. Затем путем монтажа в пространстве разнообразных промышленно или кустарно изготовленных

объектов стали создаваться масштабные инсталляции. Если ассамбляжи можно сравнить с текстильными панно, то инсталляции — это уже круглые скульптуры, которые можно обойти со всех сторон.

Характерным приверженцем текстильного оп-арта и инсталляций является польский таписсер Казимира Фримарк-Блажчик. В ее произведениях путем растяжения и сжатия трикотажных полотен имитируется основное графическое средство — линия, возникают разнообразные муаровые эффекты, на которых строятся произведения оп-арта. Это дает возможность воспроизвести в текстиле широкий диапазон приемов пространственного смещения цветов. Так, в таписсерии «Желтое пространство» (1997) К. Фримарк-Блажчик образовала пространственную структуру из трикотажных элементов из полиэстера. Прикрепленные к потолку прозрачные вязаные полосы ниспадают на пол и укладываются тонкими слоями, желтый цвет которых становился постепенно плотнее и насыщеннее. Многочисленные наслоения трикотажных полотен К. Фримарк-Блажчик использует также в композиции «Ежики» (1989), в которой закрученные концы вязаной сетки визуальнo напоминают иголки ежей. В инсталляции «Снопь соломь над копной сена» (1989) художница представила шесть вертикальных цилиндров, обтянутых трикотажной сеткой, с ритмически организованной системой колец. Эти отвлеченные формы, вызывают ассоциации с непослушными хохолками волос на головах молодых ребят.

Эстетические проблемы художественного текстиля не могут решаться в отрыве от конкретных художественных объектов, описываемых с применением специальной технологической терминологии, которая помогает наиболее точно обозначить предмет искусства и заложенный в него смысл. В середине 1970-х гг. возник своеобразный термин — «пространственная таписсерия», подчеркивающий, что новая форма — не элемент, разделяющий пространство на зоны, не объемный предмет, раскрытый внутрь или наружу, а пластическое средство образования самостоятельного пространства. Этот термин несет в себе глубокую качественную характеристику ассамбляжей, инсталляций и подобной им авангардной текстильной пластики [7].

Широту диапазона пластических поисков в пространственной таписсерии продемонстрируем на примере польской художественной практики. Ассамбляжи польского таписсера Кристины Мишак носят мистический характер. Поверхность текстильного панно «Молчание» (1997) состоит из расположенных горизонтальными рядами мелких кусочков древесной стружки, чередующихся с рядами материалов из хлопка. Ассамбляж воспринимается как таинственный, непонятный текст и вызывает ассоциации со шрифтами на пепельных полотнах немецкого авангардиста Гюнтера Юккера. Кусочки стружки, то мелкие, то крупные, создают нарастание или уменьшение интенсивности цвета. Поверхность декоративна и в то же время загадочна. Перед нами текст, информация, а на самом деле молчание.

Известная польская художница Иоланта Рудская-Хабисяк активно работает в ассамбляже, соединяя металл, холст, бумагу и дерево. Так, в композиции «Тишина» (1997–1998) плоскостные треугольные формы, напоминающие паруса, располагаются в пространстве на уровне земли, но с разной степенью удаленности. Таписсер особое внимание уделил характеру поверхности, соединяя различные материалы, из которых ведущую роль играла бумага — порезанные на мелкие полоски географические атласы. Торчащие, как иголки ежа, полоски плотной бумаги скрывают деревянные каркасы парусов. На географической карте мира голубоватый цвет морей и океанов преобладает над коричневым цветом материков, что и определило основной цвет инсталляции — голубой [10].

Другая польская художница из Лодзи Александра Манчак отражает свои философские представления, используя природные материалы. Так, в инсталляции «Воспоминания об арборетуме» (1995) она использует саженцы фруктовых растений. На полу выставочного зала выложен из крупных комьев земли правильный прямоугольник, над которым параллельно подвешены закутанные в целлофановую пленку деревья. В первой упаковке было два саженца, во второй и третьей — по одному. Горизонтальное положение не свойственно растениям, что навеивает мысль об абсурдности многих явлений и об экологической катастрофе. В произведении «Арборетум» (1996) А. Манчак напротив создает жизнеутверждающее настроение. Она размещает саженцы подобно музыкальным инструментам в футлярах. Ритмический строй композиции безукоризненно найден. Очертания футляров и пластические движения растительных форм корреспондируют друг с другом. Образ ботанического сада как своего рода ценности подается утонченно и возвышенно. Идея гармонии и музыкальности наполняет все произведение.

Вызывая у зрителя ощущение полета, пытается взмыть ввысь из глубины зала инсталляция польского таписсера Эмили Доманьской «На привязи» (2000) размером 350x350x40 см. Свисающие вниз, повинувшись силе гравитации, сорокасантиметровые кисти красного мохера образуют фигуру, напоминающую крылья. Природная мягкость мохера также вызывает аналогию с легкостью перьев и птичьего пуха. Но вся драматичность ситуации заключается в том, что объект привязан и никак не может взлететь. Пластическая ясность образа придает произведению высокую степень эмоционального воздействия и художественной выразительности [4].

Интерес к работе с бумагой проявляется в творчестве многих художников Польши. Например, Збигнев Салай создал инсталляцию «Экран, позитив — негатив» из страниц политической книги. Одна пространственная форма представляет собой лежащий на полу бумажный прямоугольник размером 210x140x6 см, состоящий из рядов книжных страниц, обрезанных таким образом, что общая толщина ряда уменьшается к краям; тем самым создается впечатление выпуклости. Другая форма состоит из высоких рядов страниц на краях и низких посередине, олицетворяя идею вогнутости. Так как мы видим листы бумаги с торца, то наблюдаем легкую рябь, которую создают неровно обрезанные страницы, подобно узору на зеркале водоема, колышущегося от дуновения ветерка. Диптих «Экран, позитив — негатив» заставляет задуматься о смысле жизни, о взаимосвязанности явлений, об известных еще со времен Древнего Рима двух сторонах одной медали. При созерцании работы возникает целый сонм исторических реминисценций. Зрителя пронизывает ощущение чего-то потустороннего и сакрального [6].

Художница из Польши Малгожата Антошевска-Монета создала бумажную композицию «Ничего больше» (2001) представляющую собой шалаши Суккот из формованной ручным способом бумаги, под покровом которых стоят бумажные чаши. Так современный таписсер переосмыслил старинный библейский обычай, согласно которому по Закону Моисея израильтяне раз в год переселяются в шалаши, дыбы они не забывали о том, как жили в пустыне их предки. Шалаши лишь частично должны быть прикрыты зелеными ветвями или пальмовыми листьями, чтобы сквозь них были видны луна, предупреждающая об изменчивости судьбы, и звезды, напоминающие о том, что даже рассвет человеческой жизни — это всего лишь искра в таинственном мраке. Поэтому М. Антошевска-Монета образовала форму скинии из вертикальных полос бумаги, сквозь которые проглядывает внутреннее пространство. Игра текстуры и фактуры

на поверхности бумаги, полученных при помощи авторской техники, переключается с ритмическим строем цветowych пятен. Осенний праздник Кущей, выбранный таписьером в качестве темы произведения, позволил создать инсталляцию, исполненную высокой символики воздержания и благодарности природе за ее щедрость [9].

В заключение следует сказать, что в результате научного исследования искусство польской таписсерии как элемента славянской культуры выявлено структурообразующее значение техники исполнения и принципиальное воздействие качества и характера текстильного материала на конфигурацию объекта в процессе формообразования живописно-пластических и декоративно-орнаментальных композиций [3]. Благодаря применению мягких (текстильных) материалов многие течения изобразительного искусства (концепт-арт, ленд-арт, ассамбляж, инсталляция, инвайронмент и т. д.) изменили свой имидж и получили новое образное звучание.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Constantine M., Larsen J-L. *Beyond Craft: The art fabric*. N.Y.: Van Nostrand Reinhold Co., 1973. 304 p.
- 2 Савицкая В. И. *Превращение шпалеры*. М.: Галарт, 1995. 86 с.
- 3 Уваров В. Д. *Авторская таписсерия*. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2010. 325 с.
- 4 Уваров В. Д. *Поиски пластических решений в пространственной таписсерии Польши // Польская культура в зеркале веков / Российская академия наук, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Государственный институт Искусствознания, Институт славяноведения (Федеральная целевая программа «Культура России»)*. М.: Материк, 2007. С. 642–659.
- 5 Уваров В. Д. *Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА*. 2016. № 2. Ч. 1. С. 10–12.
- 6 Уваров В. Д. *События всемирной истории в искусстве таписсерии 19–20 вв. // Европейское искусство 19–20 вв. Исторические взаимосвязи / ред.-сост. И. В. Попова, И. Е. Светлов*. М.: Изд-во ГИИ, 1998. С. 130–145.
- 7 Уваров В. Д. *Таписсерия как «модель» общих закономерностей развития мирового искусства // Дизайн и технологии*. 2017. № 59 (101). С. 22–29.
- 8 Уваров В. Д. *Текстильные Триеннале в Лодзи // Декоративное искусство 2003*. № 3–4. С. 55–58.
- 9 Уваров В. Д., Решетова М. В., Мурашкин И. С. *Информационный взрыв и новые технологии в преломлении гармонизирующих средств дизайна (таписсерия и акцидентный шрифт) // Дизайн и технологии*. 2018. № 62 (104). С. 114–121.
- 10 Цветкова Н. Н. *Искусство ручного ткачества*. М.: СПбКО, 2016. 280 с.

© 2018. Victor D. Uvarov
Moscow, Russia

WORKS OF POLISH ARTISTS AS A PART OF SLAVIC CULTURE

Abstract: The specificity of the author's approach involves an attempt to study the works of Polish artists representing the Slavic people and Slavic culture. Interior design

using tapisserie and basing on general patterns of development of the world art process from traditionalism to modernity is inextricably linked with architecture. Polish masters excelled in this regard. The paper addresses the works of such Polish artists of tapestry as Magdalena Abakanowicz, M. Antoszewska-Moneta, Zbigniew Szalay, Alexander Manchak, Emilia Domanska, Iolanta Rudskoy-Hubisak, Christina Misak, Casimir Frimark-Blaczik, Andrzej Reich, Dorota Grinczel featured at major international textile exhibitions.

Keywords: Art textiles, tapisserie, tapestry, hand weaving, installation, environment, interior design.

Information on the author: Victor Dmitrievich Uvarov — DSc in Arts, Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St., 33, p. 1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: artuwaroff@yandex.ru

Received: April 15, 2018

Date of publication: December 28, 2018

For citation: Uvarov V. D. Works of Polish artists as a part of Slavic culture. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 50, pp. 266–273. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Constantine M., Larsen J-L., *Beyond Craft: The art fabric*. New York, Van Nostrand Reinhold Co. Publ., 1973. 304 p. (In English)
- 2 Savickaja V. I. *Prevrashhenie shpalery* [The transformation of the tapestry]. Moscow, Galart Publ., 1995. 86 p. (In Russian)
- 3 Uvarov V. D. *Avtorskaja tapisserija* [Author's tapestry]. Moscow, Izdatel'stvo A. N. Kosygin's MGTU Publ., 2010. 325 p. (In Russian)
- 4 Uvarov V. D. Poiski plasticheskikh reshenij v prostranstvennoj tapisserii Pol'shi [Search of plastic solutions in the spatial tapestry of Poland]. *Pol'skaja kul'tura v zerkale vekov* [Polish culture in the mirror of centuries]. Moscow, Materik Publ., 2007, pp. 642–659. (In Russian)
- 5 Uvarov V. D. Problema jesteticheskoy organizacii predmetno- prostranstvennoj sredy inter'era [The issue of aesthetic organization of the subject-spatial environment of the interior]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda* [Decorative arts and subject-spatial environment]. *Vestnik MGHPA*, 2016, no 2, part 1, pp. 10–12. (In Russian)
- 6 Uvarov V. D. Sobytiya vseмирnoj istorii v iskusstve tapisserii 19–20 vv. [Events of the world history in the art of tapestry of the 19–20 cs.] *Evropejskoe iskusstvo 19–20 vv. Istoricheskie vzaimosvjazi* [European art of the 19–20 cs. Historical relationships], ed.-comp. by I. V. Popova, I. E. Svetlov. Moscow, Izdatel'stvo GII Publ., 1998, pp. 130–145. (In Russian)
- 7 Uvarov V. D. Tapisserija kak “model” obshhix zakonomernostej razvitija mirovogo iskusstva [Tapestry as a “model” of general laws of the world art development]. *Dizajn i tehnologii*, 2017, no 59 (101), pp. 22–29. (In Russian)
- 8 Uvarov V. D. Tekstil'nye Triennale v Lodzi. [Textile Triennial exhibitions in Lodz]. *Dekorativnoe iskusstvo*, 2003, no 3–4, pp. 55–58. (In Russian)
- 9 Uvarov V. D., Reshetova M. V., Murashkin I. S. Informacionnyj vzryv i novye tehnologii v prelomlenii garmonizujushhix sredstv dizajna (tapisserija i akcidentnyj shrift) [Information explosion and new technologies in terms of design harmonizing

- means (tapestry and random typeface)]. *Dizajn i tehnologii*, 2018, no 62 (104), pp. 114–121. (In Russian)
- 10 Cvetkova N. N. *Iskusstvo ruchnogo tkachestva* [The art of hand weaving]. Moscow, SPbKO Publ., 2016. 280 p. (In Russian)