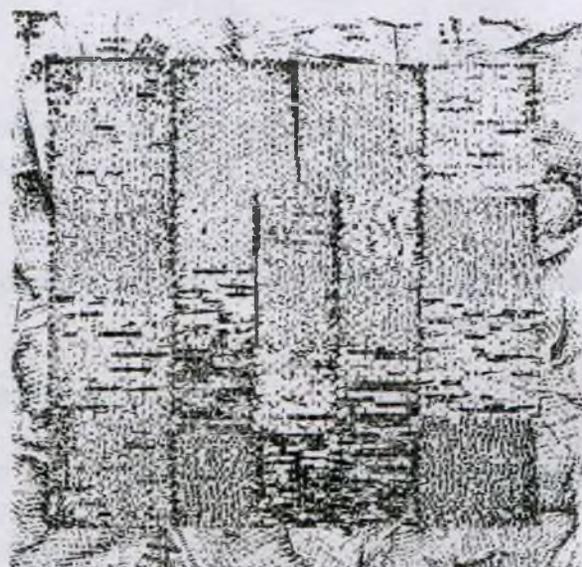


745
Г57

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ «ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНОЛОГИ-
ЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ГОБЕЛЕН

Методические указания к практическим занятиям
по курсу «Работа в материале», учебной практике «Выполнение проекта в материале»
и дипломному проектированию для студентов специальности 1.19 01 01 05
«Дизайн костюма и тканей», специализации 1.19 01 01 05 04 «Дизайн текстильных изделий».



Витебск, 2005

УДК 745/749

Методические указания к практическим занятиям по курсу «Работа в материале», учебной практике «Выполнение проекта в материале» и дипломному проектированию для студ. специальности 1-19 01 01 05 «Дизайн костюма и тканей», специализации 1-19 01 01 05 04 «Дизайн текстильных изделий».

Витебск: Минобраз РБ, УО «ВГТУ», 2005

Составитель: доцент Лисовская Н.С.

В методических указаниях рассмотрены история развития шпалеры, современного гобелена, композиционное построение гобеленов, даны основные приемы ручного ткачества, описаны используемые инструменты и материалы.

Настоящие указания являются методическим материалом по теме "Гобелен" для практических занятий по курсу «Работа в материале», учебной практике «Выполнение проекта в материале» и художественно- композиционной части дипломного проекта в разделе: «графический композиционный анализ» для студентов специализации 1.19 01 01 05 04 «Дизайн текстильных изделий».

Одобрено кафедрой дизайна Учреждение Образования «Витебский государственный технологический университет»

« 28 » января 2005 г., протокол № 8

Рецензент: доц. Врублевская С.П.

Редактор: к.т.н., доц. Казарновская Г.В.

Рекомендовано к опубликованию редакционно-издательским советом УО «ВГТУ»

« 20 » марта 2005г., протокол № 1

Ответственный за выпуск: Онуфриенко С.Г.

Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет»

Подписано к печати 18.05.05 формат 1/8 Уч.- изд. лист. 8,1

Печать ризографическая. Тираж 43 экз. Заказ 238 Цена 1850р.

Отпечатано на ризографе Учреждения образования «Витебский государственный технологический университет».

Лицензия № 02330/0133005 от 1 апреля 2004 г.

210035, Витебск, Московский проспект, 72

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	стр.
1. Из истории развития шпалеры	5
2. Из истории ткачества на территории Белоруссии	7
3. Подготовка к ткачеству. Инструменты и материалы	9
4. Основные приемы ручного ткачества	13
5. «Новая таписерия». История развития	24
6. Композиционное построение гобеленов ручного изготовления	27
7. Современный гобелен Белоруссии	37
8. Литература	39
9. Приложение А. Иллюстративный материал	40

Библиотека ВГУ



• Библиотека •
Віцебскага дзяржаўнага
тэхналагічнага ўніверсітэта
інв. № 8/1

Введение

1. Изучая курс «Работа в материале» студенты должны научиться пользоваться инструментами и оборудованием, освоить основные приемы ручного ткачества, изучить художественные возможности использования различных текстильных материалов.

- УЧЕБНАЯ ПРАКТИКА по «Выполнение проекта в материале» на 3 курсе специализации «Дизайн текстильных изделий» состоит из двух частей: технологической и художественной, на которой выполняются в материале эскизы гобеленов и батиков, разработанных на практических занятиях по курсу «Работа в материале» в 5 семестре.

По художественной части отчет по практике должен содержать:

1. Краткую историю развития гобелена
2. Линейно-графический анализ гобелена
3. Линейно - пятновую схему гобелена
4. Художественно-композиционный анализ гобелена:
 - а) анализ мотива, положенного в основу разработку эскиза;
 - б) возможность использования избранного мотива в художественном текстиле;
 - в) концепция (идея) гобелена;
 - г) композиционное построение - анализ эскиза с точки зрения основ композиции: **композиционный центр, ритм, статика, динамика, контраст, нюанс, асимметрия, симметрия, линия, пятно, пластика, принципы колористического решения, фактура, тип композиционной структуры, стилевое единство всех выразительных средств композиции.**
5. Технические приемы выполнения эскиза в материале.
6. Заключение или выводы.
7. Литература. Отчет должен быть написан в соответствии с ГОСТом.

-Художественно-композиционная часть дипломного проекта включает линейно-графический анализ и линейно -пятновую схему эскиза, выполненного в материале. Линейно-графический анализ гобелена В. Платоновой «Русь древняя» и линейно - пятновая схема гобелена Н. Диденко «Дерево жизни» могут служить образцом.

2. Искусство шпалеры - одно из самых древних на земле. Каждая страна, каждая эпоха вносила существенные изменения и в технологию, и в образно-пластическую концепцию, и в функциональное значение шпалеры.

Классическая западноевропейская шпалера – это односторонний безворсовый ковер с сюжетными или орнаментальными изображениями. Создается она при помощи одного из простейших ткацких приемов: перекрестного переплетения нитей. Для основы обычно употребляется некрашенная крученая нить (льняная, хлопчатобумажная, реже – шерстяная), для утка берется шерстяная или шелковая. Дополнительный декоративный эффект часто создают золотые и серебряные нити. Из-за разной толщины нити утка и основы поверхность ткани становится рубчатой. Переплетение такого рода называли репсовым (от французского *repis* – рубчатая плотная ткань).

Основной тип репсового переплетения, принятый в шпалерном ткачестве, на протяжении многих веков оставался неизменным – так же как и главное устройство для работы ткача: рамы с отвесно натянутыми нитями основы.

Постепенно приспособления для шпалерного ткачества совершенствовались, были созданы ткацкие станки двух типов, различавшиеся способом натяжения основы.

Шпалеры, выполненные на ткацких станках с основой, натянутой вертикально, получили название **готлис** (от фр. *haute lisse* – высокая основа), а натянутой горизонтально – **баслис** (от фр. *basse lisse* - низкая основа). В середине 20 века многие художники текстиля отказались от ткацких станков и вновь обратились к самой простой конструкции рамы для натяжения основы, используя наследие прошлых эпох и опыт народных мастеров разных стран. Вначале стараниями Жана Люрса шпалере вновь были возвращены прежняя мощь и декоративный размах. Последующее развитие шпалеры в 1960-70-ых годах XX века привело к сложению никогда не виданной модификации шпалерного ткачества, получившей название «Новая таписерия» (от фр. *nouvelle tapisserie*).

1. Из истории развития шпалеры

Способ тканья, лежащий в основе шпалеры, соотносится с самыми элементарными и безусловно старейшими навыками текстильной выделки. Искусство ткача состояло в том, чтобы путем простого переплетения уточных нитей с основными воспроизвести в ткани рисунок.

В Древнем Египте репсовое переплетение было известно еще во времена нового царства (16-11 в. в. до н. э.) В Египетском музее Каира хранится льняная пелена, затканная разноцветными узорами с изображением лотосов и скарабеев. Она была найдена в гробнице Тутмоса IV и датируется 1400 годом до н. э.

Высочайшим художественным совершенством отличались коптские ткани. Это были маленькие панно, чаще всего двухсторонние, вытканые цветной шерстью по льняной основе.

Приемы шпалерного ткачества были хорошо известны в доколумбовой Америке. Образцы этого искусства лучше всего сохранились в сухом климате Перу (рис. П1) (самые ранние восходят к 2500 г. до н. э.). Изделия, сотканые из шерсти и хлопка, достигали невероятной тонкости: на один сантиметр приходилось до 200 уточных нитей.

В Азии в технике, сходной со шпалерным ткачеством, работали китайские мастера. Некоторые источники указывают на то, что она использовалась, начиная с эпохи ХАНЬ. Хорошо известны работы мастеров эпохи СУН (10-13 в. в.) и позднейшие вплоть до 18 века. Шелковые ковровые панно «кэсы» (буквально «резаный шелк») отличались тонкостью: число уточных нитей на один сантиметр достигало 116.

Японцы к началу 3 века познакомились с китайскими шелками, и в период НАРА (7-8 в. в.) уже сами выделывали шпалерные ткани.

В западную Европу художественное ткачество пришло с мусульманского востока через мавританскую Испанию. В 11-12 веках крестоносцы возвращались из Святой Земли с богатой добычей, где несомненно, вместе с драгоценностями были ковры и разные ткани. С этого времени и начинается история западноевропейской шпалеры. Однако не во Франции, сыгравшей впоследствии столь существенную роль в дальнейшем развитии этого искусства, а на севере Европы - в Германии.

Тамошний климат холодный и влажный, препятствовал широкому распространению **стенписи**, популярной в южных европейских странах, зато способствовал усилению здесь монументальных качеств шпалеры, превращая ее порой в своего рода «шерстяную фреску».

Наиболее ранней из сохранившихся до наших дней считается шпалера, вытканная в 11 веке **рейнскими** мастерами.

Первые шпалеры, как и фрески, создавались по заказу церкви на библейские или исторические темы. Немецкие мастера в течение 12-13 веков уже достаточно преуспели в освоении шпалерного искусства - их работы начали проникать и в Скандинавию около 1380 года. Во Франции создан знаменитый цикл шпалер «**Анжерский апокалипсис**».

С конца 14 века шпалера прочно вошла в убранство интерьеров. Создавались уже не отдельные мастерские, а крупные мануфактуры. Здесь над изготовлением шпалер вместе с художником - автором эскиза работали картоньеры. Картоньер, глядя на эскиз, рисовал и раскрашивал картон (клеевыми красками на бумаге или маслом на холсте) в натуральную величину будущей шпалеры. Ткачи трудились над выполнением картона в материале.

В разное время многие центры шпалерного ткачества оспаривали пальму первенства. В 14 веке ведущим был Париж, затем Аррас. В 15 веке АРРАС и ТУРНЕ. В 15-16 веках - города в бассейне реки Луары. В 16 веке - БРЮССЕЛЬ, АНТВЕРПЕН, АУДЕНАРДЕ во ФЛАНДРИИ, ФЕРРАРА и ФЛОРЕНЦИЯ в ИТАЛИИ. В 17-18 веках - Королевская мануфактура в ПАРИЖЕ, мануфактура в БОВЕ. Лучшими среди всех Европейских мануфактур до конца 18 века оставались фламандские и французские.

В городах бассейна реки Луары (куда в годы изнурительной столетней войны переселились многие парижские ткачи) к концу 15 века зародился особый тип шпалер, так называемых «**МИЛЬФЛЕРОВ**» (франц. - тысяча цветов). Такое название они получили из-за своей отличительной особенности: множеством мелких цветочков густо «усеян» темно-синий или темно-розовый фон отдельных изображений, сюжетных сцен, декоративной каймы. Особое место сре

ди французских «МИЛЬФЛЕРОВ» конца 15 века занимает созданный в ТУРЕНИ цикл из 6 шпалер «Дама с единорогом».

С конца 15 века главенствующую роль в развитии шпалеры взяла на себя ФЛАНДРИЯ. Если во Франции это искусство поддерживалось главным образом отдельными заказами меценатов, а мануфактуры основывались по распоряжению королей, то во Фландрии, которая уже в 12-15 веках была одной из наиболее экономически развитых областей западной Европы, ткачам покровительствовали городские цехи мастеров. Преддверием «золотого века» фламандской шпалеры стала деятельность мастеров Арраса. Завоевание Арраса (1477г.) французским королем Людовиком XI, разрушившим город, положило конец деятельности шпалерной мануфактуры. Ткачи из Арраса рассеялись по всей Европе. Крупнейшим центром шпалерного ткачества стал БРЮССЕЛЬ.

В 17 веке на производстве ВЕРДЮР (изображение животных и птиц на фоне растений) стал специализироваться один из центров фламандского шпалерного ткачества (известный уже с середины 15 века) - АУДЕНАРДЕ. Помимо БРЮССЕЛЯ и АУДЕНАРДЕ, широкую славу завоевали в 16 веке произведения еще одного центра - ТУРНЕ. В ТУРНЕ впервые была использована система передачи оттенков цвета при помощи горизонтальной штриховки отличной от традиционных ткацких приемов.

В первой четверти 17 века фламандское искусство ткачества переживает новый период расцвета. Он связан с именами Рубенса и Иорданса, которые создавали картоны для шпалер.

Картоны Рубенса сыграли также очень важную роль в формировании французской шпалеры 17-18 веков.

Самая крупная во Франции мануфактура разместилась в предместье Парижа Сэн-Марсель и включала в себя еще несколько шпалерных заведений, в том числе и красильную мастерскую гобеленов (так называемый «отель гобеленов»)

В 18 веке в Обюссоне, а в 19-м в Бове выполнялось также много заказов на огромные, роскошные и очень дорогие ковры «САВОННЕРИ», которые делались в технике шпалерного ткачества.

С 30-х годов 18 века в деятельности шпалерных мануфактур наметилось стремление как можно точнее копировать произведения живописи. Особенно виртуозно выполняли такие копии ткачи мануфактуры ГОБЕЛЕНОВ. Для этого им приходилось окрашивать пряжу во множество цветов и тончайших оттенков. К концу 18 века число оттенков достигло 14600.

В Англии, в городке Мортлейк, в 1610 году была создана королевская мануфактура, где работали приглашенные из Фландрии ткачи. Эскизы создавал Ван Дейк. Однако, просуществовав менее 100 лет, в 1703-м мануфактура была закрыта.

В ИСПАНИИ, в Мадриде, в 18 веке была основана королевская шпалерная мануфактура, которая прославилась лишь благодаря тому, что эскизы для картонов в основном со сценами из современной жизни, создавал Франсиско Гойя.

В первой четверти 18 века в Петербурге по указу Петра I была создана шпалерная мануфактура, производство которой налаживали мастера, приглашенные из Парижа.

С конца 1770 года в деятельности Петербургской мануфактуры все большее место занимает копирование живописных полотен, но если раньше это были преимущественно произведения западноевропейских мастеров, то теперь появился интерес к отечественным авторам.

К концу 1820-х годов мода на шпалеры в России проходит, деятельность Петербургской мануфактуры постепенно сокращается, и в 1858-мануфактуру упраздняют.

Неуклонный рост промышленного производства в Западной Европе не способствовал, а скорее препятствовал дальнейшему развитию тех областей декоративно-прикладного искусства, которые были связаны с индивидуальным исполнением. Но были художники, которые боролись за возрождение индивидуального творчества и художественных ремесел. Особую роль в этом сыграл английский живописец, писатель и теоретик искусства Уильям Моррис.

В 1920-е годы Мариус Мартэн, директор школы декоративных искусств в ОБЮССОНЕ, превосходный знаток истории и технологии старинного ремесла, предложил свою программу по возрождению шпалеры. По его мнению, шпалере необходимо было вернуть ее традиционные декоративные свойства, а для этого резко ограничить шкалу красителей и восстановить це-

лый ряд забытых ткацких приемов. С 1916 года экспериментами в области художественного текстиля занялся Жан Люрса.

Однако ему было свойственно то неизменное тяготение к монументальному и декоративному искусству, которое отличало крупнейших мастеров французской живописи 1920-1930-х годов. Жану Люрса с присущим ему развитым декоративным чутьем, склонностью к повышенной экспрессии цвета, к декоративно-плоскостной трактовке формы, были в равной мере близки как стремление Матисса воздействовать на зрителя ритмом крупных плоскостей цвета, так и опыты Леже с цветом и пространством, требовавшие больших, просторных помещений и огромных плоскостей стены.

Жан Люрса сформировал четыре основных принципа искусства шпалеры:

- 1) шпалера не должна быть копией живописного полотна - она должна создаваться по своим собственным законам;
- 2) шпалера предназначена для стены, а потому должна быть сконструирована с учетом цели и назначения конкретного помещения, для которого она создана;
- 3) картон должен быть в натуральную величину, то есть в том же масштабе, что и сама шпалера в материале;
- 4) структура ткацкого переплетения нужна довольно крупная;

Жаном Люрса было создано около тысячи картонов шпалер, из которых лучшие - «Земля», «Небо», «Огни моря», «Сад поэта», «Прекрасный шкаф» (рис. П2).

2. ИЗ ИСТОРИИ ТКАЧЕСТВА НА ТЕРРИТОРИИ БЕЛОРУССИИ

Ткачество известно на территории Белоруссии с древнейших времен. К сожалению, до нашего времени дошло небольшое количество древних тканей. Датируются они XII в (Гродно, Минск, Новогрудок).

Многочисленные находки пряслиц, обрывков тканей, а также льняных и шерстяных нитей, ткацких станков при раскопках древних городов Полоцка, Турова, Гродно, Волковыска и др. подтверждают существование ткачества на всей территории Белоруссии и свидетельствуют о высоком уровне техники ткачества в X- XIII веке.

Поскольку ткань – недолговечный материал, мы не знаем о тканях, которые датируются I тысячелетием н.э., но о ткачестве и качестве тканей можно судить по их отпечаткам на донышках глиняных сосудов, найденных на поселениях I- II века н.э. (куски ткани подстилами под соуды для того, чтобы они легко отделились от плоской подставки).

Крупным торгово-промышленным и культурным центром в XI-XIII веках был Гродно. Тесные связи города с Киевской Русью содействовали росту его художественных ремесел. Развивались торговые связи и с другими городами, странами.

Ткачество Гродненщины также относилось к развитым ремеслам и полностью обеспечивало домашние потребности жителей. Однако в княжеской среде были больше распространены дорогостоящие привозные ткани, остатки которых сохранились до наших дней. В XI-XIII веках в быту княжеских дворов в Полоцке и Турове, также как и в древнем Киеве и других городах Киевской Руси использовались ковры. Ткачество в Белоруссии было одним из ведущих отраслей хозяйства. Занимались ткачеством не только женщины, но и мужчины (в XVI-XIX в.).

В XVI- XVII веках вместе с деревенским ткачеством широко распространилось ткачество в местечках и городах Белоруссии. В грамотах на МАГДЕБУРСКОЕ ПРАВО конца XVII-нач. XVIII века упоминается ткацкий цех, организованный в 1652 году в местечке Копысь.

В Слониме ткацкий цех существовал с 1605 года. В 1777 году ткацкий цех, который объединял большое количество ткачей, был организован в Гродно. Минские ткачи были объединены в цех, в котором в 1866 году еще насчитывалось четыре мастера-ткача. Лучшие ткачи и ткачихи работали в княжеских, помещичьих и монастырских мастерских, изготавливали великолепные украшения для княжеских дворцов и помещичьих имений, многочисленных монастырей и костелов, а также для продажи этих изделий за рубеж.

Во второй половине XVIII-нач. XIX века интенсивно развиваются крепостные ткацкие мастерские и мануфактуры, которые кроме удовлетворения потребностей владельцев, работают на рынок. Также мастерские и мануфактуры организовываются во многих местах Белоруссии:

Гродненские королевские ткацкие мануфактуры в 1766 году, мануфактуры Сапегов при Ружанском дворце Слонимского уезда в 1786 году, мастерские в имениях графа Зорича (город Шклов) и при Гомельском дворце Румянцева, а позже князя Паскевича и др.

В начале XIX века только в одной Могилевской губернии насчитывалось 7 крупных ткацких мануфактур, которые работали преимущественно на рынок. В Минской губернии существовала известная ткацкая мануфактура, основанная в 1837 году в Логойске графом Константином Тышкевичем. В 50-х годах XIX века князь Радзивил открывает ряд ткацких мастерских: в селе Огородники, теперь Копыльского района.

Слава белорусских ткачей распространилась далеко за пределы родной земли. Ткани, изготовленные белорусскими ткачами, экспортировались в Польшу, Германию, Австрию, Венгрию и Францию, выставлялись в музеях, экспонировались на выставках.

Именно богатые художественные традиции белорусского ткачества способствовали открытию ткацких мануфактур, где изготавливались шпалеры, ворсовые ковры и др. в районах, где было широко распространено народное ткачество – в Слуцке, Несвиже, Мире, Гродно, Слониме, Ружанах.

На мануфактурах работали приглашенные французские, бельгийские и другие мастера-ткачи, под руководством которых многие местные талантливые ткачи и ткачихи овладевали новыми для них техниками и сами становились ведущими мастерами.

Известно, что на традиционной Гродненской королевской мануфактуре работало не меньше 70 иностранных мастеров. Материалы и 70% оборудования были завезены из Лиона, Гданьска, Неаполя. Создателями рисунков были французские художники.

В 1757г. на учебу в Станислав (теперь Ивано-Франковск) направляются местные мастера Иосиф Барсук, Томас Хаецкий, Ян Гадовский. Они не только освоили опыт этой мануфактуры, но и привезли персидские, стамбульские, китайские станки, а также пригласили известного мастера и художника Яна Можарского (армянин) переселиться в Слуцк. Ян Можарский во время своей работы в Станиславе заложил основы формирования нового типа пояса, который получил свое дальнейшее развитие в Слуцке.

Работая в Слуцке, Ян Можарский ввел местные белорусские мотивы в восточную в своей основе орнаментику пояса и разработал новые композиции концов пояса. Его дело продолжил его сын – Леон Можарский (рис. П3, П4, П5). Белорусские мастера слуцкому поясу придали выразительное национальное своеобразие и оригинальность. Мотивы местной флоры (васильки, незабудки, ромашки, желуди, елочки, листья клена, дуба и др.) полностью вытесняют персидскую орнаментику. Слуцкая «Персиарня» внесла ценный вклад в европейское ткацкое мастерство. Высокий художественный и технический уровень исполнения слуцких поясов принес мировую славу этой мануфактуре.

Слуцкие пояса служили образцом для других фабрик шелковых поясов. Следует отдельно сказать о шпалерах и коврах, которые изготавливались в Гродно, Слониме, Кореличах. В шпалерах Гродненской королевской мануфактуры в большинстве своем преобладали орнаментальные мотивы – растительные, геометрические, геральдические (шпалера с гербом и монограммой А. Тызенгауза, вторая половина XVIII в.)

Из двенадцати известных шпалер Слонимской мануфактуры с изображениями статуй в архитектурных нишах сохранились только две: «Флейтист» и «Вакханка». Наиболее высокий художественный и технический уровень исполнения отличал шпалеры, созданные на мануфактуре в Кореличах, куда около 1762г. были переведены мастерские из Мира, Альбы и Каменца. Исполненные в лучших традициях европейского искусства XVIII века шпалеры с изображением портретов, конкретных эпизодов из жизни магнатов, которые прославляли их подвиги, созданы по одной схеме. Орнаментальное обрамление с барочными клеймами и гербами выделяет сюжетные композиции.

Шпалеры Кореличской мануфактуры «Взятие в плен Станислава Михаила Кричевского под Лоевом в 1649 году (размер 3,49x3,29м), «Битва под Славечной» («Битва под Мозырем») (размер 3,19x2,06м, шерсть, шелк) (рис. П6, П7) «Парад войск под Заблудовым» (размер 3,20x5,90м, шерсть, шелк) и др. сохранились в музеях Польши, Украины (г. Львов).

Помпезность, повышенная декоративность, большие размеры шпалер, в которых мастерски исполненные многофигурные композиции разворачиваются на фоне пейзажа; впечатляющее умение передать пышность костюмов, индивидуальные характеры персонажей свидетельствуют о выдающихся способностях придворных создателей картонов Иосифа и Рудольфа Гески и местных ткачих - Анастасии Маркевич, Марии Кулаковской и др. Сближение со станковой живописью, которое наблюдалось в шпалерах Кореличской мануфактуры, было характерно для европейского искусства XVIII века.

Ткацкие изделия рассмотренных мануфактур были широко известны и в соседних странах благодаря высокой ткацкой технике, художественной ценности, красоте самих изделий.

3. Подготовка к ткачеству. Инструменты. Материалы

Ковроткацкий станок простейшего типа состоит из двух вертикальных стоек-боковин и двух перекладин-валов, служащих для натяжения основы (рис. 3.1.).

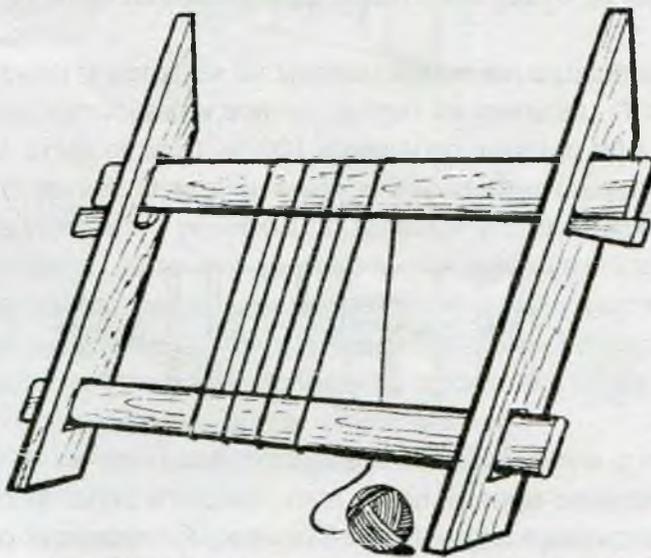


Рис. 3.1. Наклонный ковроткацкий станок

Перекладки скругляются так, чтобы в сечении они имели вид овала или приближались к нему. Нижняя перекладка закрепляется в боковинах жестко, а верхняя спокойно ходит в пазах боковин и закрепляется клиньями, которые вкладываются в пазы под верхним валом. Во время работы станок прислоняется к стене, поэтому внизу боковины срезаются под углом примерно 30 градусов. Такая конструкция станка называется наклонной.

Более удобна конструкция станка со стойками без наклона, т.е. расположенными перпендикулярно плоскости пола. К нижней части боковых стоек таких станков жестко крепятся под прямым углом так называемые подкосы, что и обеспечивает устойчивость станка во время ткачества (рис. 3.2.)

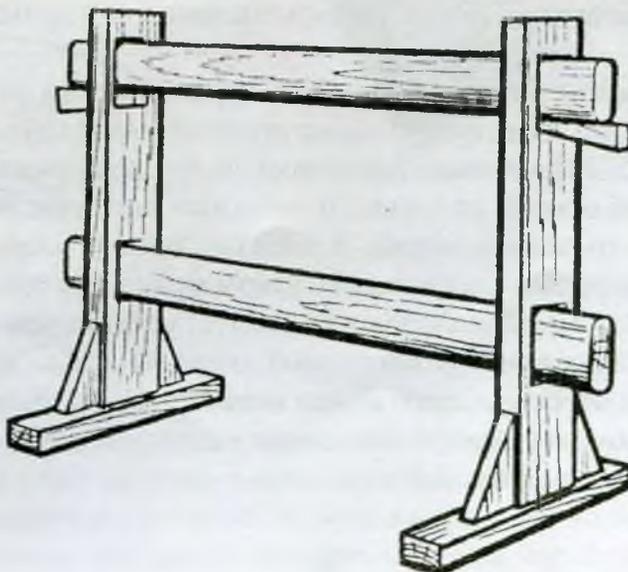


Рис. 3.2. Вертикальный ковроткацкий станок

Подобные станки представляют собой, в сущности, прямоугольную раму, которую легко передвинуть и перенести из одного помещения в другое. Те и другие станки могут быть разборными.

Станок подготавливают к ткачеству ковра заправкой (сновкой) основы. Для этого нужно выбить клинья из пазов настолько, чтобы верхний вал опустился, и в пазах образовались просветы не менее 3см.

Для основы используются прочные крученые хлопчатобумажные или шерстяные нити, которые равномерно обвивают валы станка. Расположенные вертикально и хорошо натянутые на валах нити основы предназначены для осуществления всех операций ткачества гобеленов.

Заправку станка основой можно осуществить двумя способами. Наиболее простой – заправка вкруговую. Для этого нужно конец от клубка нитей основы привязать к нижнему валу и передать клубок через верхнюю перекладину помощнику, стоящему сзади станка. Помощник должен вернуть клубок из-под нижней перекладки. И так до тех пор, пока заправка станка на ширину будущего гобелена не будет закончена. Другой конец нити тоже закрепляется на нижнем валу.

Для равномерного распределения нитей основы на верхнем и нижнем валах станка карандашом производят пометки – деления на определенное количество дециметров, начиная от середины валов. Например, при ширине гобеленов 100см должно быть 10 пометок.

Для равномерного распределения нитей основы на пары следует сделать уравнительную плетенку-цепочку (рис. 3.3.).

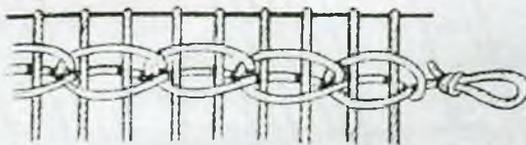


Рис. 3.3. Уравнительная цепочка

Для этого к правой боковине привязывают нить, аналогичную по качеству основной. Свободный конец нити прокладывают позади нитей передней плоскости основы и придерживают, слегка натягивая левой рукой. С помощью указательного и большого пальцев правой руки нить выводят на себя между каждой передней парой нитей основы. Образуется петля, обхватывающая две нити основы. Затем петлю вытягивают на себя настолько, чтобы в нее можно было просунуть указательный и большой пальцы правой руки. Этими же пальцами (с надетой на них петлей) захватывают нить для плетенки через следующую пару нитей основы. Нить плетенки протягивают пальцами в надетую на них петлю, а новая будет служить для образования следующей. Набор таких петель по всей ширине основы составит цепочку, конец которой укрепляют на левой боковине станка. Такую же цепочку следует выполнить и под верхним валом станка. Уравнительные плетенки помогут удержать нужную ширину основы и лучше закрепить концевые части гобелена. Цепочку следует установить точно под прямым углом к нитям основы.

Для образования ткани пары нитей основы следует разделить на четные и нечетные. В процессе деления нитей между четными и нечетными прокладывают круглую палочку диаметром не менее 20мм. Палочку поднимают вверх настолько, чтобы сидя можно было достать ее руками. Деление палочкой нитей основы на четные и нечетные дает определенное положение нитей-зев, в который должна проходить ладонь. В этом положении четные нити находятся спереди, а нечетные сзади. Для переплетения основы с утком нужно поменять положение четных и нечетных нитей, т.е. сменить зев. Для смены зева следует сделать ремизки. Прочные хлопчатобумажные нити нарезают на ровные отрезки длиной около 30см. Каждую нечетную нить основы обхватывают отдельным отрезком, а его концы выводят вперед. Концы каждых 8-10 отрезков завязывают узлом. Это будут ремизки. Оттягивая узел на себя, можно менять положения четных и нечетных нитей основы (рис. 3.4.).

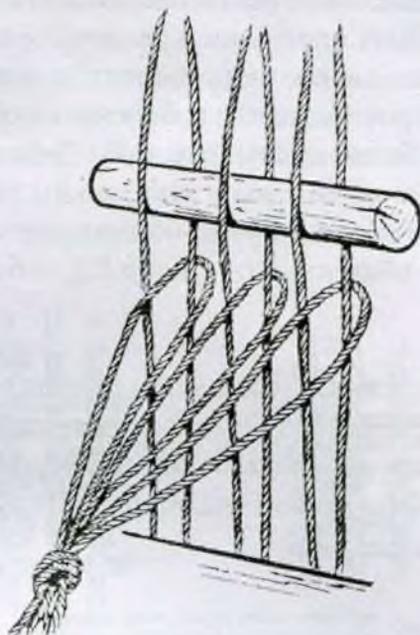


Рис. 3.4. Вязка ремизок для зевобразования

После заправки станка основой и ремизом подбивают клинья, чтобы верхний вал поднялся настолько, насколько это необходимо для достаточно сильного натяжения основы. Основа должна быть натянута так, чтобы смену зева можно было осуществить без излишних усилий. Хорошо натянутая основа поможет получить ровный и прочный гобелен.

Для ткачества гобеленов требуются инструменты: ножницы, гребень колотушка, палочка. Ножницы должны быть длинными и остро отточенными.

Их применяют для стрижки ворсовой поверхности гобеленов и срезания остатков уточной пряжи.

Гребень нужен для оправки ворса, прочесывания и выравнивания навязанных ворсовых узлов перед стрижкой. При его помощи из пряжи удаляются мертвый волос, жесткие, ломкие, трудно окрашиваемые шерстинки и различные посторонние сорные примеси. Гребень обычно изготавливают из листового железа с ручкой из дерева (рис. 3.5.).

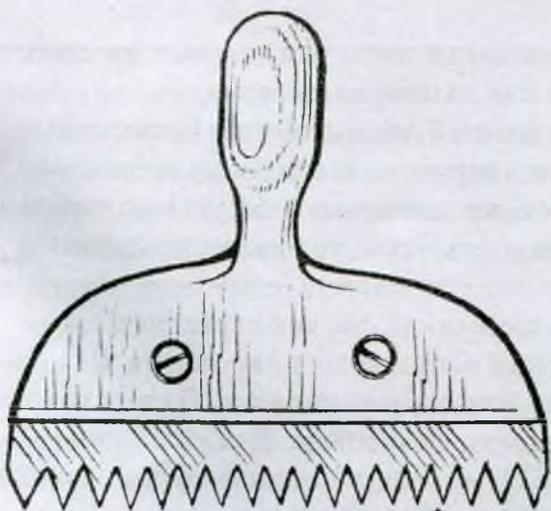


Рис. 3.5. Гребень для оправки ворса

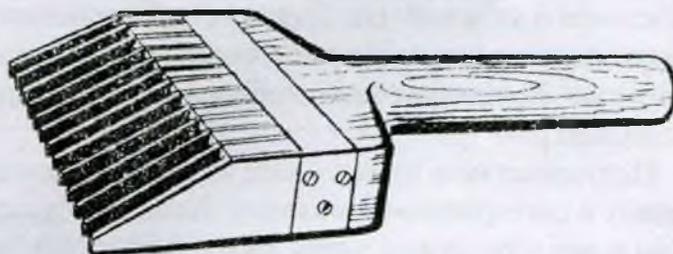


Рис. 3.6. Ковровая колотушка

Колотушка используется для прибавления уточной нити (рис. 3.6.)

Заправив станок можно приступить к ткачеству первой концевой части гобелена. Сначала уток прокладывают в зев слева направо, вторая прокладка утка производится справа налево, при этом левой рукой поочередно оттягивают нитяные ремизки на себя. Каждую нить утка по ширине заправленной основы прибавляют колотушкой к уже наработанной части гобелена. Обычно концевая часть гобелена выполняется из хлопчатобумажных нитей. Ее ширина (1-3см).

Продольные края гобелена, параллельные основным нитям, называются кромками или закрайками. Кромки гобелена должны быть плотными, крепкими и соответствовать цвету фоновой части гобелена. Хорошо выполненные кромки гобелена не позволяют его краям закручиваться. Ширина кромки зависит от размеров будущего гобелена, но обычно для кромок берут как минимум две основных нити, но не более шести (рис. 3.7.). В безворсовых гобеленах кромку выполняют тем же переплетением нитей основы и утка, каким ткнут концевые части.

Для соединения нитей кромки с нитями утка, образующего каркас гобелена, применяют способы либо со сцеплением на общую нить (рис. 3.8.), либо со сцеплением утков (рис. 3.9.).

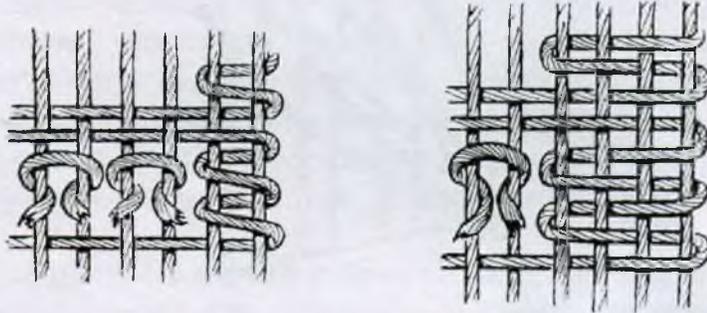


Рис. 3.7. Выработка кромок в ворсовых гобеленах

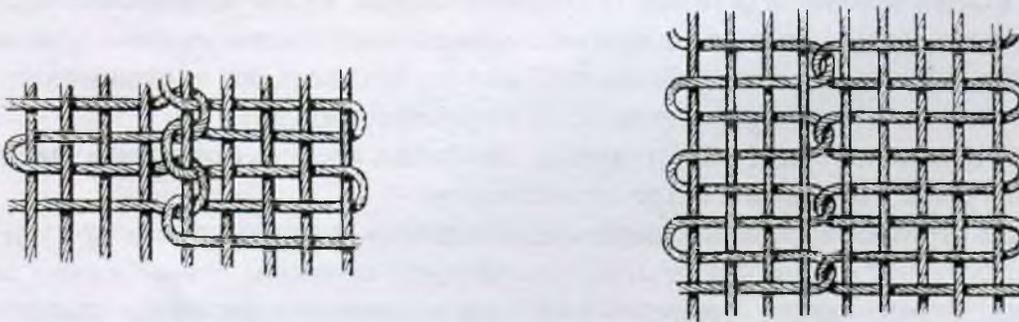


Рис. 3.8. Сцепление утков на общую нить в безворсовых гобеленах

Рис. 3.9. Сцепление утков между собой в безворсовых гобеленах

Для изготовления гобеленов применяют такие традиционные виды текстильных материалов, как шерстяную, полушерстяную, хлопчатобумажную или льняную пряжу.

Шерстяную пряжу используют в качестве узоробразующей для выработки безворсовых гобеленов и узловой для создания ворсовой поверхности в ворсовых и махровых гобеленах. Шерстяную пряжу подбирают чаще всего низких номеров, т.е. довольно толстую и обязательно крученую. Если выполняют гобелен с крупным рисунком и фактурой, то пряжу складывают в несколько раз.

Полушерстяная пряжа более жесткая и прочная, чем шерстяная, так как спрядена из шерстяных и синтетических волокон. Хлопчатобумажная пряжа используется двух видов. Для основы и ремизок нужна очень крепкая крученая пряжа, так называемая кордная. В качестве основы можно применить и льняную крученую пряжу, также очень крепкую. Для утка нужна малокрученая, мягкая, тонкая хлопчатобумажная пряжа. Ее складывают в несколько раз и используют в качестве скрепляющих утков в сумахах, ворсовых и махровых коврах.

Для окраски шерстяной пряжи используют кислотные красители, а для хлопчатобумажной — прямые.

Полушерстяную или синтетическую пряжу красить сложнее, поэтому лучше подбирать нужные цвета нитей, окрашенных в фабричных условиях.

Кроме традиционных текстильных материалов современные художники используют синтетические материалы, шнуры, кожу, сизаль, конский волос, металлические нити и т.д.

4. Основные приемы ручного ткачества

4.1. Способы прокидки утка

Прокидка утка через основу (рис. 4.1.)

В старинных шпалерах прокидка нити утка сквозь нити основы ведется в одном направлении. Здесь первая прокидка утка покрывает нечетные нити основы.



Прокидка утка «туда обратно» (рис. 4.2.)

Для образования такой поверхности уток должен пройти сквозь основу в двух направлениях. Специальной колотушкой или пальцами рук художник «прибивает» друг к другу горизонтальные прокидки утка. При этом нити основы становятся невидимыми. Нить утка проходит сквозь нити основы как бы в шахматном порядке: первая прокидка утка покрывает нечетные нити основы, вторая – четные.



Полотняное переплетение (рис. 4.3.)

Полотняное переплетение образуется чередованием прокидок. Первая прокидка нечетные нити основы, вторая – четная и т.д. После прибавки утка основа оказывается полностью покрытой с лицевой и изнаночной стороны.

Прокидки утка редко тянутся от края шпалеры: ведь каждое изменение цвета в общей композиции требует смены утка. Кроме того, меняя уток даже в монохромных участках шпалеры, художник избегает деформации (так называемого кирса) тканой поверхности.



Косая прокидка (рис. 4.4.)

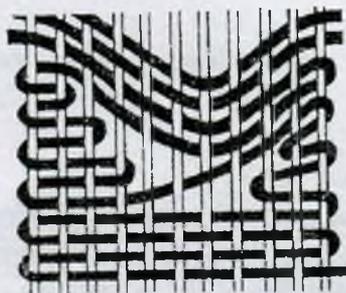
Иногда, чтобы подчеркнуть тонким контуром линию мотива, пользуются косой прокидкой. Она делается не перпендикулярно нитям основы, а по косой линии.

Поскольку шпалера «растет» снизу вверх, прежде всего выполняют ту часть узора, которая требует обрамления, затем ткется косая прокидка, и только вслед за ней заполняются утком правая и левая части мотива.



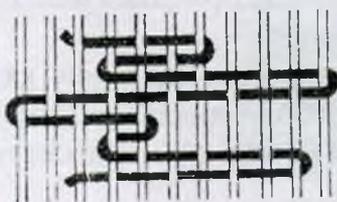
Криволинейная прокидка (рис. 4.5.)

Разнообразные очертания узора зачастую требуют создания криволинейных контуров и форм. Криволинейная прокидка проходит сквозь основу по любой кривой линии, в соответствии с замыслом художника.



Сокращение и увеличение длины прокидки (рис. 4.6.)

Для моделировки форм изображения, а также для выполнения мягких переходов одного цвета в другой или, наоборот, для создания ярких декоративных эффектов применяется сокращение или увеличение длины прокидок. При сокращении уток захватывает небольшое число нитей основы, а при увеличении длины прокидки захватывается большее их число. Это позволяет мягко подчеркивать контуры рисунка, создавать светотеневые эффекты.



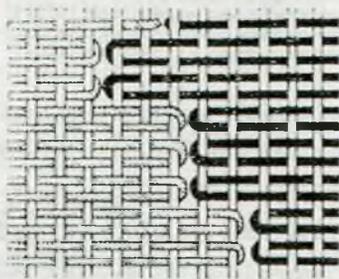
Растяжка или штриховка (рис. 4.7.)

В старинных шпалерах и гобеленах очень часто применялся способ растяжки или штриховки. Штриховка – основной прием ткача эпохи Возрождения. На этом этапе стилистической эволюции шпалеры он приобрел особое значение, хотя встречался уже в коптских тканях. Во времена, когда ткач пользовался только природными красителями и количество цветов было ограничено, этот способ позволял обогащать композицию дополнительными оттенками. Тонкие зубцы одного цвета, входя в область другого, образывали, зрительно сливаясь, зону третьего цвета. В старинных шпалерах методом растяжки, используя контрастные цвета, ткали красивые складки одежды. Богатство оттенков, эффекты светотени создавали разнообразные декоративные эффекты. Сочетая близкие по тону цвета методом штриховки, сокращая и увеличивая длину прокладки и чередуя длину каждой в определенном порядке, получали очень мягкие переходы от цвета к цвету. Растяжкой активно пользуются и сейчас художники всех стран.



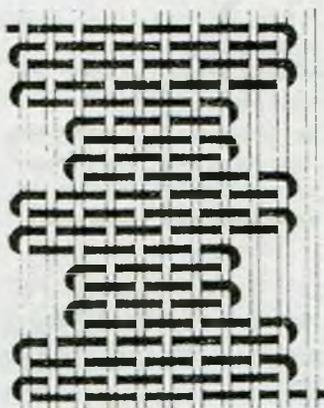
Лесенка или ступенька (рис. 4.8.)

При регулярном повторении сокращений и удлинений прокидок образуется ступенчатая линия.



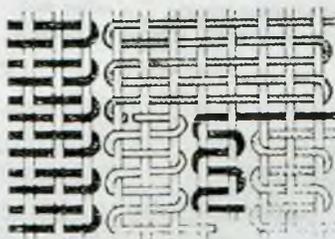
Зубцы (рис. 4.9.)

Регулярное повторение сокращений и удлинений позволяет художнику имитировать зубчатые линии.



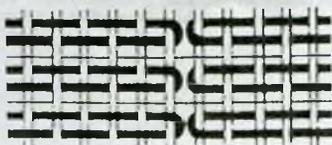
Реле (рис. 4.10.)

Для создания четких вертикалей между разноокрашенными фрагментами шпалеры нить утка одного цвета доводят до нужной вертикальной линии и поворачивают обратно, не соединяя с прокидками другого утка. Так получается прерывание утков разного цвета. Этот способ плетения называется реле. Реле обычно зашиваются (в старинных шпалерах их зашивали по изнаночной стороне) или остаются незашитыми (для особого декоративного эффекта).



Соединительная нить (рис. 4.11.)

Один из способов создания четких вертикалей без сшивания двух разноокрашенных или монохромных фрагментов - использование соединительной нити. Тонкая уточная нить нейтральной окраски идет от одного края фрагмента до другого. После прибивания колотушкой она скрывается среди нитей «главного» утка.



Простое соединение со сцеплением утков между нитями основы (рис. 4.12.)

Многообразие цветов, которыми пользуется художник, требует разных способов соединения утков. Один из таких - простое соединение разноокрашенных уточных нитей. Уток одного цвета, сцепляя с утком другого, протаскивают обратно в соответствии с рисунком. Этот способ не оставляет щелей (реле) в ткани шпалеры.



Двойное соединение со сцеплением утков между нитями основы (рис. 4.13.)

Многие старинные шпалеры исполнялись изнаночной стороной к ткачу. Уточные нити, намотанные на шпули, свисали вниз от наработанного края ткани. Это позволяло, не обрывая нити, переходить от одного участка к другому такого же цвета.

Двойное соединение со сцеплением утком позволяет создать на лицевой стороне ткань четкую вертикаль, разграничивающую два разноокрашенных участка. При этом соединении на изнаночной стороне образуется рельефное утолщение, отвечающее лицевому сцеплению нитей.



Простое соединение на общую нить основы (рис. 4.14.)

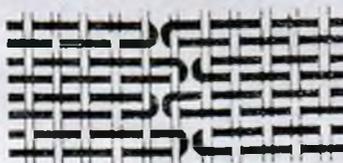
Иногда на некоторых участках шпалеры предлагается своеобразная «размытость» разноокрашенных фрагментов. На одну и ту же нить основы накладываются завершения прокидок двух противоположных направлений. Места соприкосновения одного цвета с другим образуют небольшие горизонтальные штрихи. Линия соединения при этом утолщается.



Компенсированное соединение на разные нити основы или паласная техника (4.15.)

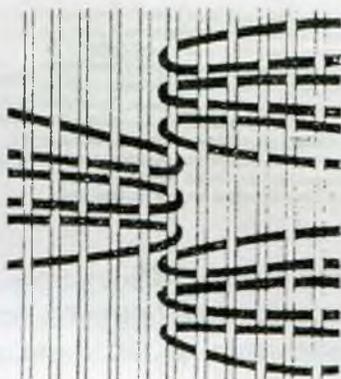
Завершение противоположных по направлению прокидок утка на разных нитях основы называется компенсированным соединением. Оно дает эффект слегка дрожащей вертикали.

Компенсированное соединение не дает утолщения тканой поверхности.



Простое группированное соединение (рис.4.16.)

Чтобы добиться ярко выраженного перехода из одного цвета в другой, применяется простое группированное соединение. На одну нить основы заходят сразу несколько прокидок утка одного направления. Затем, выше, на ту же нить протягивается следующая группа прокидок другого направления. Группы чередуются в шахматном порядке в соответствии с рисунком мотива.



Компенсированное группированное соединение (рис. 4.17.)

Стыки разных цветов могут быть выражены более явно, чем в простом группированном соединении. При компенсации художник получает плотную зубчатую линию стыка двух цветов.

Этот эффект достигается тем, что группы из нескольких прокидок утка поворачиваются вокруг двух или трех (одних и тех же) нитей основы.



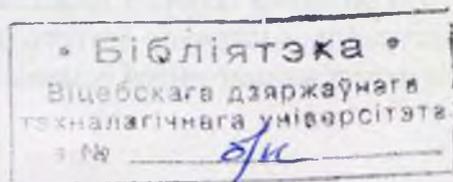
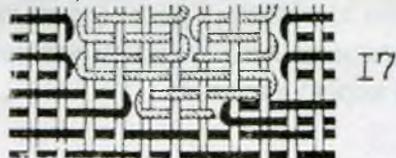
4.2. Использование основы в несколько нитей

Существует практика натягивания основы таким образом, чтобы каждая вертикаль основного полотна состояла не из одной, а из нескольких нитей. Они могут располагаться по всей ширине шпалеры или в некоторые ее части. Число соединенных нитей в каждом случае более или менее одинаково.

Такой способ довольно часто применяется и в современной таписерии, для того чтобы разнообразить фактуру тканой поверхности, местами утолщая или утончая ее. Для утолщения художник соединяет несколько нитей основы в одну на определенном участке ткани и тклет уже по сгруппированным нитям основы. Для создания более тонкого фрагмента нити основы наоборот разъединяют.

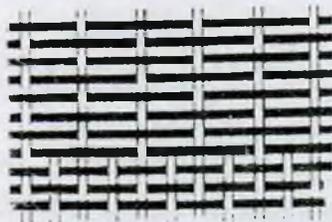
Плоское разъединение (рис. 4.18.)

Плоское разъединение образует участок тонкой фактуры в плоскости шпалеры, что достигается расщеплением основы, состоящей из нескольких нитей, на одиночные.



Разъединение по толщине (рис. 4.19.)

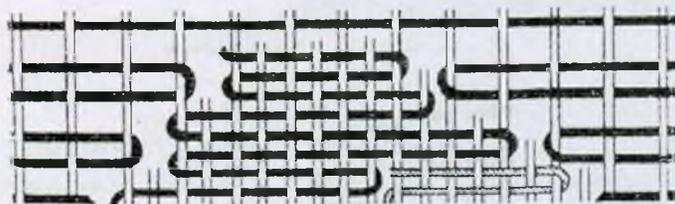
Расщепляя основу, состоящую из нескольких нитей, можно добиться и более сложных эффектов, чем утолщение или утоньшение. На разъединенных нитях основы можно, например, соткать многослойную поверхность.



Вставка дополнительных нитей основы (рис. 4.20.)

Иногда, в процессе творчества, художник хочет соткать некоторый фрагмент более тонко, чем всю шпалеру. Эта авторская импровизация, не запланированная заранее, требует, чтобы основа на станке была натянута в одну нить. На нужном участке художник вставляет дополнительные нити основы между уже существующими и продолжает ткать фрагменты шпалеры более тонко, то есть в большей плоскости, чем другие части.

Способы крепления дополнительных нитей основы могут быть разными в зависимости от изобретательности автора.



4.3. Крапотаж

В современной таписерии есть множество способов создания рельефных поверхностей. Наряду с традиционными нитями здесь применяются и разнообразные нетрадиционные материалы: металлическая проволока, веревки и т. п. Все они слишком толсты, чтобы пройти под каждую нить основы. Работа такими материалами требует своего способа ткачества, который называется «крапотаж». Приемы крапотаж привлекательны и для работы с традиционными нитями. При прямых и при косых прокидках утка его нить регулярно проходит сначала над, потом под одной или несколькими нитями основы. Количество пропусков последних может устанавливаться заранее, но может быть также импровизационным.

Крапотаж простой (рис. 4.21.)

Чтобы получить как бы регулярные «крапинки» или штришки одного цвета и длинные рельефные плоскости такого же или иного цвета, нитью утка перекрывают одни и те же нити основы от одной прокидки до другой.



Крапотаж совмещенный (рис. 4.22.)

Для создания особого эффекта «плавающих» вытянутых рельефных линий и нерегулярно чередующихся штрихов другого цвета, художники пользуются совмещенным крапотажом. При этом перекрывание нитей основы нитями утка нерегулярно.

Например, в одной прокидке нить утка проходит под и над тремя нитями основы, а в следующей прокидке такое же прохождение утка через три нити основы смещается влево на одну нить. В следующей прокидке смещение идет вправо на одну нить по сравнению с первой прокидкой.

Таким образом создается рельефная поверхность плетения.



4.4. Обвивание нитей основы

Среди различных способов, помогающих художнику подчеркнуть контур линии, обвивание нитей основы – один из самых древних. Оно часто встречается уже в тонких коптских тканях, особенно при сочетании шерстяного и льняного утка. Если одним витком утка обвить одну или несколько нитей основы, они окажутся изолированными друг от друга. Тонкое подчеркивание контура достигается последовательным обвиванием одной нити. При обвивании утком группы возникает рельефная линия. Толщина ее зависит от количества обвитых нитей.

4.5. Обвивание нитей основы по лицевой стороне

Когда художник хочет четко и рельефно подчеркнуть какую-нибудь линию, прямую или изогнутую, сделать обрамление мотива, он обвивает нити основы по лицевой стороне плетения. Нить утка проходит при этом от одной нити основы к другой. Применяется обвивание двух, трех, четырех или даже десяти нитей.

В зависимости от того, в какую сторону поднимаются при этом нити утка, обвивание «по лицу» может идти и вправо и влево. Возможно использование одной или нескольких дополнительных нитей, натянутых в направлении утка. В этом случае нить утка навивается и на нити основы и на дополнительные нити, что создает особую рельефную фактуру.

Обвивание утком двух нитей основы вправо (рис. 4.23.)

Обвивание двух нитей основы вправо называют также «полукосичкой».



Обвивание утком четырех нитей основы вправо (рис. 4.24.)

Крупная рельефная полукосичка образуется при обвивании четырех и более нитей. Оба эти приема часто используются в современной таписерии.



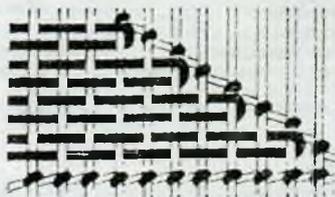
Обвивание двух нитей основы вправо с дополнительным утком (рис. 4.25.)

Для того чтобы сделать линию особенно рельефной, сильно выступающей на такой поверхности, наряду с нитями основы обвивается и специально введенный сквозь нее дополнительный уток.



Обвивание нитей основы по изнанке или египетское плетение (рис. 4.26.)

В ряде случаев обвивание нитей основы ведется не «по лицу», а по изнанке. В частности, удобно придать рисунку одновременно и четкий и рельефный контур, обвивая нити по изнаночной стороне тканья (хотя к художнику по-прежнему обращена лицевая). Нить утка проходит через две нити основы по изнанке и обвивает одну нить основы по лицевой стороне. При прибавлении колотушкой или пальцами рук прокидки утка, следующей за обвитой основой, свободные участки основы, не покрытые утком, оказываются заполненными обвитыми петлями.



Гампаж (рис. 4.27.)

Для прорисовки деталей художнику нужны очень тонкие вертикальные линии. Такую вертикаль можно получить, обвивая основную нить нитью утка, не соединяя ее при этом с соседними прокидками. Этот способ тканья, названный гампажем, применялся еще в древности коптскими ткачами.

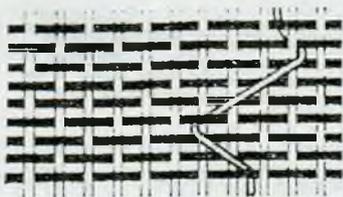


Летящая нить (рис. 4.28.)

Летящей нитью образно назвали нить утка, которая тянется по верху лицевой стороны тканья. Зигзагообразный или змеевидный характер нити образуется при протягивании ее между двумя, четырьмя или большим количеством прокидок утка уже сотканной части поверхности.

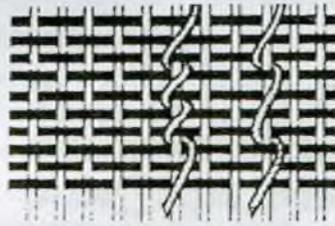
Челнок с нитью или нить без челнока свободно свисают на сотканной части шпалеры в том месте, где пройдет летящая нить, ее подхватывают и зацепляют одновременно за уток и за основу. Такое движение повторяется столько раз, сколько требуется для завершения фигуры, образуемой летящей нитью. Характер и форма зигзага зависят от количества прокидок утка и от места их захвата.

Летящая нить позволяет быстро и тонко обрисовывать детали, создавать любые импровизации. Часто такое плетение встречается в коптских тканях из шерстяных пурпурных нитей, где льняными нитями «прорисованы» фигуры людей и животных.



Проскок летящей нити (рис. 4.29.)

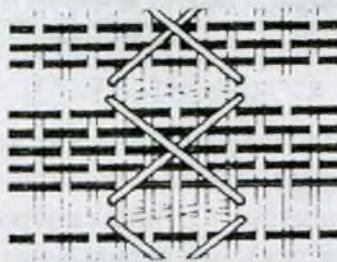
Проведение фигурных вертикалей по поверхности шпалеры применяется для обогащения фактуры. В этих случаях летящая нить протягивается иглой или по готовой поверхности, или в процессе создания основной ткани. Нить проходит ровными «скачками» параллельно или почти параллельно основе, обвивая одну и ту же или захватывая соседнюю основные нити. Длина скачка зависит от того, через сколько прокидок утка идет захват.



Перекрещивающиеся стежки (рис. 4.30.)

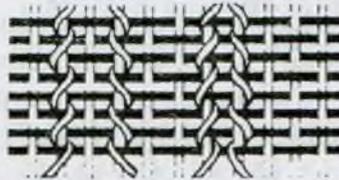
В коптском ткачестве можно встретить тонкую геометрическую орнаментацию, выполненную льняной уточной нитью по пурпурной шерсти. В современном ткачестве геометрический орнамент чаще всего встречается на сумках, поясах и других тканых деталях одежды. Он выполняется иглой по готовой поверхности или в процессе тканья.

Две летящие нити, косые по отношению к вертикальной основе, перекрещиваются между собой на лицевой части шпалеры. Затем каждая из них вытягивается наизнанку и, перекрещиваясь там, снова возвращается на лицевую сторону для повторения мотива.



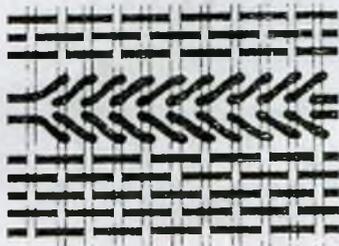
Вертикальная цепочка (рис. 4. 31.)

Иногда рисунок художника требует на тканой поверхности выпуклых вертикалей, имитирующих звенья цепи. Цепочки выполняются в виде парных проскоков летящей нити. Но при этом каждая пара обвивается вокруг соседних нитей основы в противоположных направлениях (вправо или влево). Иногда звенья цепочки разделяются одной или несколькими основными нитями. Цепочка может выполняться вышиванием иглой по готовой поверхности.



Цепочка горизонтальная или «сумах» (рис. 4.32.)

Прием, заимствованный из кавказского ковроткачества, широко используется в современной таписерии. Горизонтальные или криволинейные фактурные полосы, напоминающие цепочки и косички, образуются в результате обвивания утком двух нитей основы сначала вправо, затем влево (полукосичкой). Иногда между полукосичками прокладывают обычный уток.



Букле (рис.4.33.)

Коптские и перуанские ткачи часто применяли разнообразные фактурные эффекты. Одним из них было буклирование, при котором ненапрянутая нить утка образовывала петлю, свисающую между двумя нитями основы. Чтобы удержат петельки на своих местах, тщательно при-

шивали прокидки утка. Характер фактуры мог меняться в зависимости от частоты и длины вытянутых петель.



«Плавающая» основа (рис. 4.34.)

В современной таписерии иногда намеренно оставляют непокрытыми одну или несколько нитей основы. Видные с лицевой стороны тканья, они как бы образуют вертикальный штрих. Выполнение больших участков ткани таким способом придает произведению зыбкость, воздушность.



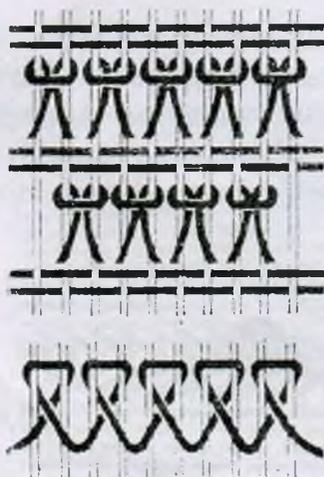
4.6. Ворсовые и махровые техники в современной таписерии

Наряду с гладким ткачеством в современной таписерии используются основные приемы ворсовой техники, издревле применявшейся в ручном ковроделии. Традиционные плетения разнообразятся сейчас различными авторскими вариациями.

Различаются ворсовые и махровые техники. В первой мы имеем дело с коротким, густым, плотным ворсом. Во второй – с более длинным и редким (от 15 до 40 мм и более). Он ложится на тканую поверхность и придает ей большую воздушность, мягкость и пушистость.

В ворсовых панно лицевая сторона образуется из мелких узелков шерстяной пряжи, которые завязываются на каждых двух нитях основы и прибиваются специально проложенными каркасными прокидками утка. Разноцветные узлы вяжутся горизонтальными рядами по всей ширине изделия. При этом и основа, и уток становятся невидимыми. Так возникает сплошная бархатистая поверхность таписерии, в которой легко «прочитываются» вертикали и горизонтали узлов. От количества узлов на единицу поверхности зависит плотность переплетения.

На схемах показаны наиболее часто встречающиеся типы ворсовых и махровых плетений. Узел «гиордес» (заимствован из турецкого ковроткачества) (рис. 4.35.)



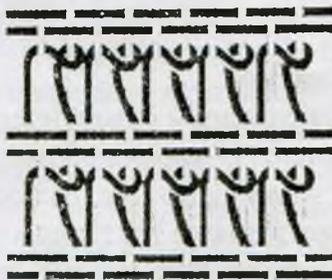
Нить, образующая ворс, огибает две нити основы петлей наружу, и концы ее, обогнув каждый свою основную нить, также выводятся наружу и располагаются ниже своей петли. Образовавшиеся таким образом узлы спускаются вплотную к последней уточной прокидке и прибиваются колотушкой. Для закрепления полученной линии узлов делают одну или две прокидки утка или еще раз все вместе прибивают. Этот порядок узловязания повторяется.

На схеме показано два ряда узлов с двумя уточными прокидками между ними. Узлы расположены в шахматном порядке. Возможны иные варианты, например: узлы, вяжутся друг под другом, а между рядами узлом прокидывают одну уточную нить.

Применяются также и непрерывные узлы (см. нижнюю часть схемы). Узлы вяжутся не отдельными нитями, а одним узоромобразующим утком. Петли вытягиваются на желаемую длину и удерживаются следующей прокидкой утка, которая плотно прибивается к ним. Если узлы оставить неразрезанными, мы получим один из образцов махровой техники.

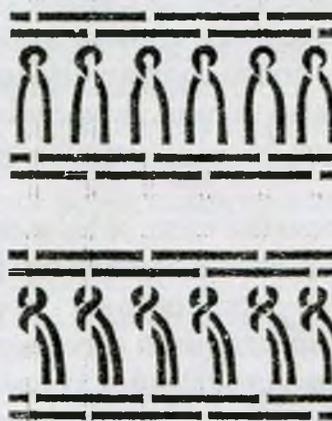
Узел «сенне» (рис. 4.36.)

Этот узел, широко применяемый в персидском ковроткачестве, вяжется за одну нить основы. После каждого ряда узлов прокладываются одна или две уточные нити. Поскольку каждый узел захватывает лишь одну нить, образуемый ею рисунок одинаково хорошо просматривается и с лицевой, и с изнаночной стороны.



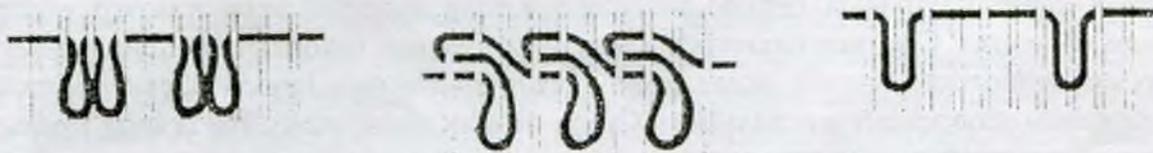
Два варианта «испанских узлов» на одной нити (рис. 4.37.)

Эти красивые узлы просты в исполнении, и в современной таписерии (наряду с гладким ткачеством) дают возможность разнообразить фактуру переплетения.



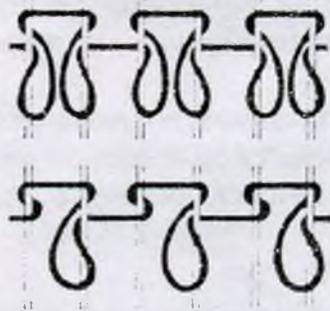
Коптские махровые узлы (рис. 4.38)

Разнообразны способы оплетения основы петлями уточной нити. Они были известны в древности. Многие сохранившиеся образцы коптских тканей выполнены целиком в такой технике. Петли утка вытягиваются на любую длину, закрепляя их прибиванием последующей обычной прямой прокидки. Эти петли, как правило, не разрезаются.



Махровые петли «ря - раг»(рис. 4.39.)

Этот тип петель заимствован из шведского народного ткачества. Так же, как в коптских махровых петлях, свободно вытянутые петли «ря-раг» закрепляются последующей прямой уточной прокидкой. На тканой поверхности кроме петель образуются характерные горизонтальные штрихи.



5. «Новая таписерия». История развития

Традиционная шпалера становится сложным синтетическим произведением, в котором опыт ткацкого ремесла органически соединился с завоеваниями современной пластики в разных областях искусства – монументального, станкового, театрально – декоративного. Сегодня в мировой практике для обозначения художественного текстиля хождение термина: французское-tapisserie соответствует английскому-tapestry и немецкому-biedteppich.

В русском языке сосуществуют два практически равноправных термина: «шпалера» (от немецкого Spaeier) и «гобелен». Гобеленами первоначально называли изделия знаменитой в 17 веке мануфактуры Гобеленов (les Gobelins) в Париже. В широкой художественной практике прочно укоренилось употребление термина «гобелен», тогда как в научном обиходе принят термин «шпалера».

В. И. Савицкая в своей книге «Превращение шпалеры» для обозначения совершенно нового синтетического направления в искусстве современного художественного текстиля вводит понятие «Новая таписерия», по ее мнению точно соответствующее смыслу этого понятия.

Чтобы взглянуть на проблему понятия «новая таписерия» XX века, нужно снова вернуться в историю, а точнее рассмотреть развитие более общего понятия «текстиль», сложившегося к середине XIX века.

Таким образом, к этому времени понятие «текстиль» в европейском сознании сводится либо к массовому промышленному продукту, либо к домашнему ремеслу. Под первым понимается функциональная ткань, под вторым – «женская работа» - ручное ткачество.

Кажется невероятным, что через определенный отрезок времени, уже к началу второй половины XX века, все большее число профессиональных художников начинают работать непосредственно с нитями и ткацкими станками над созданием произведений, выходящих далеко за рамки простой функциональности, более того, эти произведения перестают быть анонимными.

«Новый текстиль» («новая таписерия») 60-х гг. XX века переходит границы обычных текстильных форм и техник, в частности классической шпалеры, и объявляет о развитии новой формы современного искусства, объявляет о том, что «новая таписерия», как живопись и скульптура, может быть использована как выразительное средство эмоций и идей человека.

Чтобы в полной мере проследить развитие современного художественного текстиля, идущего из 60-х гг. XX века, нужно вернуться к текстильной культуре 40-х и 50-х гг. XX в. Именно в этот период еще существовало единое видение той роли, которую должен играть текстиль в современном обществе. Сформировавшись в духе европейских декоративно-прикладных искусств и ранних модернистских теорий, складывавшихся под влиянием Баухауза, сам текстиль вернулся в покровы «современного дизайна». Стало окончательно ясно, что тканые ручным способом изделия неспособны конкурировать со своими собратьями. Роль художника по текстилю определилась как создание «образцов для промышленности», ткацких или печатных рисунков, которые

могли бы быть взяты ткацкими фабриками и произведены в большом количестве и с большой скоростью.

Проникшись новыми взглядами на предназначение текстиля, включившими в себя сильный функциональный компонент, появившийся благодаря развитию теорий Баухауза и всеобщего (интернационального) архитектурного стиля, сложившегося под влиянием последнего, ткачи и печатники стали работать над созданием вещей, соответствующих новым интерьерам. т.е. художники проектировали ткани, которые смогли бы одеть людей и здания развивающегося мира. Дизайнер по текстилю должен был быть исследователем новых материалов, используя старые структуры и совершенствуя их, создавать новые товары, способные отвечать требованиям и эстетическим нуждам современного мира. Цель была реальной и стоящей, поэтому дополнительный толчок, произошедший с началом применения синтетических волокон и материалов, полученных сперва в военной промышленности, а затем перешедших в мирную, да и в целом работа с промышленностью давала дизайнеру-ткачу иллюзию нахождения на «острие» современности и технологических нововведений.

Но серьезные ограничения и в цвете, и в фактуре, и в структуре поставили художников в узкие рамки. На выставках дизайна того времени текстиль играл заметно второстепенную роль: на коврах расположилась новая гладкая мебель, обитая нейтральной тканью, портьеры, служившие оформлением окна, вписывались в данный интерьер лишь как дополнение.

Слишком четко определенные рамки не могли не сковывать творческую мысль художников, работающих в области текстиля. Эти ограничения стали толчком к появлению нового и в то же время «хорошо забытого старого». Из этого монохромного мира идей и предметов вдруг отделилось что-то свежее, в чем-то в корне противоположное. Имея ограничения в средствах выражения при работе в промышленности, нельзя сказать, что художники ничем не были стеснены при выполнении «ручного ткачества» - гобелена. Они были ограничены за счет рукотворности в количестве изделий, зато фактура и структура стали их концептуальным багажом, формализованным языком, который использовался свободно во всех возможных вариациях. Эти две физические особенности, структура, создаваемая переплетением нитей основы и утка и пластические возможности этого же поверхностного элемента, манипуляция которым может создавать фактурный рельеф, стали основным фокусом «нового ручного ткачества».

Пионеры 50-х и 60-х г.г. XX века, вырвавшиеся из тисков производства только промышленных изделий, выполненных авторами, оставшимися анонимными, открыли для себя область, которая дала возможность при помощи формальных принципов выражать собственную сущность художника.

Такая трансформация кажется внезапной, но она стала результатом разработки новой художественной концепции и визуальной осознанности, определяемой природой выбранных выразительных средств.

Таким образом, свобода самовыражения стала возможной только тогда, когда художники вышли за рамки разработки только утилитарных текстильных изделий.

В 60-х г.г. XX века художники (Леонор Тоуни, Эд Россбак, Клэр Зэслер) стали развивать потенциальные возможности текстильных материалов и их конструктивные свойства, в частности эластичность и способ создавать определенную структуру и разнообразную поверхность.

В 1961 году Леонор Тоуни выставила на суд публики широкие, свободно свисающие плоскости, отходящие от стен и не только заполняющие пространство, но и поражающие своими монументальными формами. Тканый самолет (а это был именно он) был изрезан, открыт со всех сторон, стал прозрачным.

Таким образом, можно сказать, что эксперименты с различными методами достижения объема в тканых изделиях привели художников от техник использования разноцветных нитей и приданию тканой поверхности объема прямо на ткацком станке к манипуляциям с изделиями после того, как они уже готовы (т.е. сотканы). Сам процесс ткачества перестал быть конечным результатом, а стал дополняться серией действий по переработке полученной поверхности, например, добавлением бахромы, кромки. В «художественный текстиль» стали все больше вводиться такие дополнительные элементы как перья, бисер, оберточная бумага. Как только тканая поверхность превратилась в арену для дальнейших преобразований, интенсивных эксперимен-

тов со всевозможными материалами и даже с применением техник, позволяющих художнику отойти от ограничений, созданных использованием ткацкого станка, произошел очередной прорыв в истории развития «новой таписерии». На подобные исследования и эксперименты художников вдохновляли публикации, изобилующие историческими и этническими примерами. В текстильный лексикон вошел термин «нетканый».

Художником, чье творчество стало эпохальным по части ломки всевозможных стереотипов в 60-е г.г., был Эд Россбач. Обладая широким видением, используя спонтанные эффекты, занимаясь проблемами методологии, художник выполнил работу, которая стала своего рода образцом текстильных возможностей. В переломный момент конца 50-х, начала 60-х г.г. XX века ему удалось совместить две очень разные позиции: изучение истории текстиля четко указывает на экспрессивные и иконические возможности нити, в которых можно убедиться, исследуя изготовление изделий не на ткацком станке. Таким образом, раскрывалась возможность текстильного изделия, как объекта, законченного произведения, не ставшего дополнением или частью чего-то еще. К этому Россбач добавил еще превалирующее значение самого художника: эксперименты с новыми материалами, четкое выделение структуры и использование текстуры.

Период с середины 60-х до начала 70-х стал временем волнений и изменений. Перед художниками открывалось большее количество возможностей, поэтому их самовыражение стало более амбициозным и многообразным. Активная деятельность в области «новой таписерии» как бы разделилась на 2 русла: первое, берущее истоки в университетах или других художественных школах, занимающихся подготовкой профессиональных художников; и второе – популистское движение молодых людей, женщин – домохозяек, начавших самовыражаться в контексте своего развития.

Профессиональные художники расширяли пределы возможностей выразительных средств, а непрофессиональные «подхватывали» техники, которые были им наиболее понятны и удобны.

Одни создавали более формальные, в основном абстрактные работы, другие – более символические и небольшие по размеру.

В 70-х г.г. XX века развитие «художественного текстиля» шло в направлении скульптурных форм. Данное явление было наиболее широко отражено в творчестве Клэр Зеслер (рис. П8.) – ее больших, свободно располагающихся, узловатых структурах. Не так давно пришедший к виду самолета, парящего в пространстве, «художественный текстиль» достиг еще большего объема, полной трехмерности, которая позволила зрителю, обследовать его форму со всех сторон и рассмотреть сам объект со всех точек зрения. Тотемические формы Зеслер заключали в себе преобладающую концепцию использования выразительных средств на тот момент времени. Ее работы были связаны с историческими формами, но их удалось примирить с современным миром модернистских объектов искусства.

В течение 70-х г. подобная амбивалентность стала источником двух доминирующих, в целом параллельных, а иногда даже противоречивых направлений в развитии, это являлось четким продолжением традиции 60-х г.

Первое направление – создание монументальных работ для общественных интерьеров.

Второе – создание небольших работ, имеющих визуальные, технические и концептуальные корни в незападной традиции этнического текстиля.

Так называемая «бруталистская» архитектура 70-х г.г. смягчалась дополнениями свисающих тканых рельефов. Термин «тканые стены» стал использоваться для обозначения форм, ссылаясь на их исторических предшественников в той же степени, как цементные и стальные небоскребы стали «современным» эквивалентом каменных замков Средневековья. Стремление к монументализму поддерживалось ежегодными большими выставками в Лозане, (Швейцария) и яркими примерами работ художников из разных стран мира, выставленных здесь.

Впечатляющее присутствие «Абакана» Магдалены Абаканович (рис. П9.) трансформировало само понятие «приятного на ощупь» текстильного изделия. Он стал выразительным средством, при помощи которого можно прочувствовать даже сильный физический экспрессионизм, заложенный художником в работу.

В противоположность этой монументальности и абстракции, формализму появились и миниатюрные работы. Группа художников, которые хотели объединить более популистские на-

правления в развитии «ручного ткачества» в искусство, стали создавать объекты небольшого размера, но довольно сложные в плане конструкции.

В 80-х гг. более четкое разделение «художественного текстиля» по использованию выразительных средств вылилось в потрясающее разнообразие техник: стежка, войлоковаление, вышивка, печать, ткачество в классическом понимании, скульптурные формы, изготовление и использование бумаги, ткачество при помощи компьютерных технологий, вышивка бисером, перфоманс, оформление одежды, инсталляция, и комбинация из всех вышеперечисленных техник плюс их взаимодействие с другими формами искусства привело к своего рода синтезу; с другой же стороны, наоборот, к фрагментализму. Стало труднее выделить доминирующие формы.

В 90-е гг. XX века продолжается бурное развитие всех вышеперечисленных техник, но одновременно заметен и возврат к классическим техникам (рис. П110 – П127.)

6. Композиционное построение гобеленов ручного изготовления

Филипенко А.Н.

6.1. Замкнутость в монораппортной композиции

Исторически складывались принципы монораппортной композиции как в штучных изделиях так и в раппортных построениях. Ограниченность, замкнутость в коптских тканях достигается вписанностью изобразительных мотивов в медальон в основном округлой формы, обрамление которого состоит из растительно-цветочных мотивов (рис. 6.1.).



В шпалерах с сюжетно-изобразительными сценами из мифологии используется широкий бордюр из цветочных орнаментов, который проходит и в фоне шпалеры, и в убранстве фигур людей и животных. Это позволяет связать воедино многочисленные изображения и сделать композицию плоскостной и замкнутой. Бордюр-кайма характерна и для ковровых композиций, как в народном ручном ковроткачестве, так и позже в машинном. Исходя из краткого изложения, следует сделать вывод: штучному монорепортному текстильному изделию свойственна замкнутость и плоскостность.

В наше время композиция гобеленов не ограничена каймой или бордюром. Однако замкнутость, штучность изделия сохраняется и достигается различными приемами. Основным из них является композиционный центр. Композиционный центр может быть выявлен цветом, светлотой, смысловой нагрузкой, размерами пятна и т.д.

6.2. Композиционный анализ построения гобелена

Самым широко распространенным является художественно-эстетический анализ, при котором личность исследователя на уровне эмоционально-чувственного отношения к объекту искусства часто носит субъективную оценку, а сама личностная оценка – художественно-литературную ценность. Конечно, такой анализ предполагает глубину проникновения в художественные достоинства композиции, знание особенностей творчества.

В отчете по практике студент должен дать кроме эстетического анализа и графический композиционный анализ.

6.3. Графический композиционный анализ

Предложенный нами метод графического анализа основан:

- 1) на «расслоении» композиции по светлоте при отдельном рассмотрении взаимосвязи темных, средних и светлых пятен;
- 2) на выяснении принципа гармонизации композиции по соотношению количества пятен по светлоте;
- 3) на анализе ритмической согласованности пятен одинаковой светлоты;
- 4) на анализе пластической взаимосвязи линейных очертаний.

Этот метод позволяет проследить композиционное построение произведений по цвету при аналогичном расчленении композиционных решений.

Нами проанализировано на графических схемах небольшое количество гобеленов, представляющих наибольший интерес по построению и получивших в литературе положительные отзывы специалистов.

Графический анализ включает основные художественно-выразительные средства - цвет, фактуру, пятно, линию. Проанализируем на примере гобелена В. Платоновой «Старая Русь» фрагмент гобелена (рис. 6.2.).

На графической схеме видно, что линия выступает здесь в качестве рисующей, орнаментирующей. Орнамент развивается свободно и просто «накладывается» на изображение и на фон, переходит с глав и церквей на фон, благодаря чему усиливается декоративный эффект композиционного построения гобелена. Автор не украшает церкви русским орнаментом, а подчеркивает дух русской старины. Орнамент выступает на «одинаковых правах» с изображением. Такой прием «уравнивания» пространственного расположения цвета и изображений в одну плоскость применяется часто в декоративных произведениях. Примером может служить шпалера из Эрмитажа «Бракосочетание Биатрисы» из серии «История рыцаря лебедя» (рис. 6.3.).

Н. Диденко «Дерево жизни» (рис. 6.4.- 6.8.) анализ линейно-пятнового построения гобелена.

На (рис. 6.4) можно проследить за развитием рисующей линии (более жирная линия), ограничивающей предметные пятна по силуэтам. Собственно, эта линия создает весь линейно-пластический строй композиции. Пассивная линия (тонкая) ограничивает беспредметные пятна, сближенные по светлоте и цвету.

На (рис. 6.5.) показано расположение темных пятен. Темные пятна развиваются только в пределах дерева и земли, придавая композиции цельность и монументальность. Они выступают в качестве активных, предметных (там, где пятна переходят в листья), беспредметных (где за-

полняют промежутки между листьями, голубями и фигурами женщины и ребенка). Количество темного цвета составляет приблизительно $1/3$ плоскости гобелена.

На (рис. 6.6.) дано расположение светлых пятен. Они занимают приблизительно $1/10$ плоскости гобелена и являются самыми активными еще благодаря идейно-смысловой нагрузке, которую несут в композиции.

На (рис. 6.7.) дано расположение пятен средней светлоты. Они занимают самую большую площадь, что составляет приблизительно $3/5$ всей поверхности гобелена. Пятна средней светлоты как бы пронизывают всю поверхность, придавая орнаментально - пятновое равновесие композиции.

Несомненно, что такое соотношение темных, светлых и средних цветов, где доминирующее место занимают средние, создает благоприятную основу для гармонизации цветов и полнейшего звучания светлых и насыщенных. Гладкой однородной фактуре противостоит насыщенный цвет. Линиям пассивным и рисующим противостоят пятна активные и предметные. Выразительно-изобразительные средства подчинены выявлению художественного содержания.

Композиционная слаженность достигается в гобелене благодаря тому, что тема темных, средних и светлых пятен обладает своими самостоятельными хорошо организованными ритмическими движениями. Если средние и темные пятна подчинены схеме круга и развиваются в основном или в пределах, или за пределами дерева, то светлые имеют более свободную компоновку, но создают свою целостную систему относительно центра (рис. 6.8.).

На этой схеме светлые пятна показаны без линейной схемы всех изобразительных элементов, чтобы еще острее подчеркнуть их ритмическую слаженность. Совпадения активности звучания светлых пятен с основными изобразительными элементами, выражающими художественное содержание гобелена, не случайны. Такой прием можно считать одним из основных композиционных приемов акцентирования цветом внимания на центральных элементах в произведении.

Проведение такого анализа позволит закрепить теоретические знания особенностей соподчинения пятна, линии, цвета и фактуры в композиции.

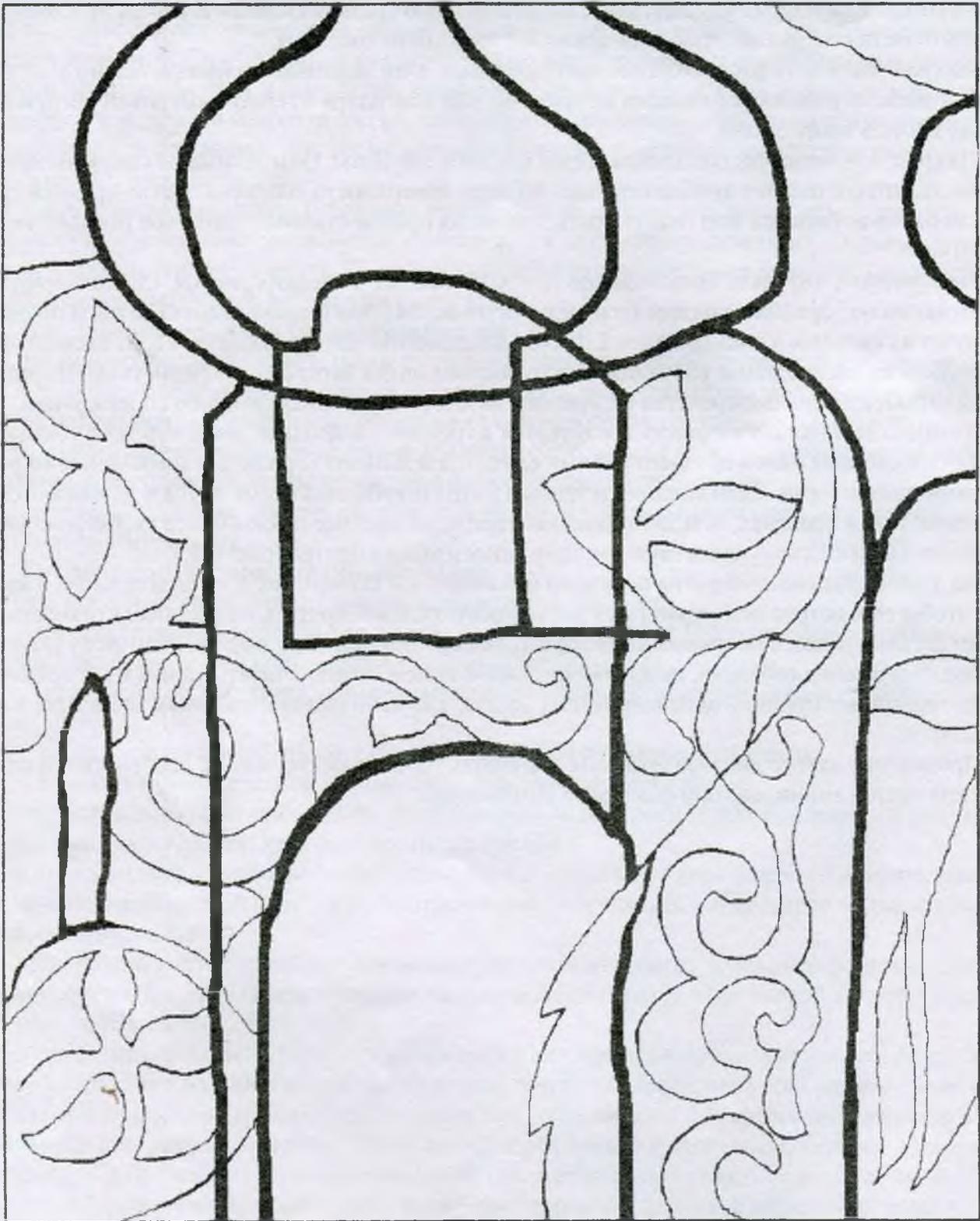


Рис. 6.2 Линейно-графический анализ гобелена В.Платоновой "Русь древняя" (фрагмент). Развитие орнаментирующей линии происходит как на изображении так и на фоне.



Рис. 6.3 Фрагмент шпалеры "Бракосочетания Биатрисы" из серии "История рыцаря Лебедея". Орнаментирующая линия выполняет роль "уравнивания ступенек" в изобразительной плоскости.



Рис.6.5 Линейно-пятновое схематическое изображение гобелена Н. Диденко "Дерево жизни". Темные по светлоте пятна развиваются в пределах дерева и земли. Они выступают в качестве активных и предметных (там, где пятна переходят в листья) и беспредметных (где пятна заполняют промежутки между деревьями). Количество темных цветов - $1/3$ плоскости гобелена.

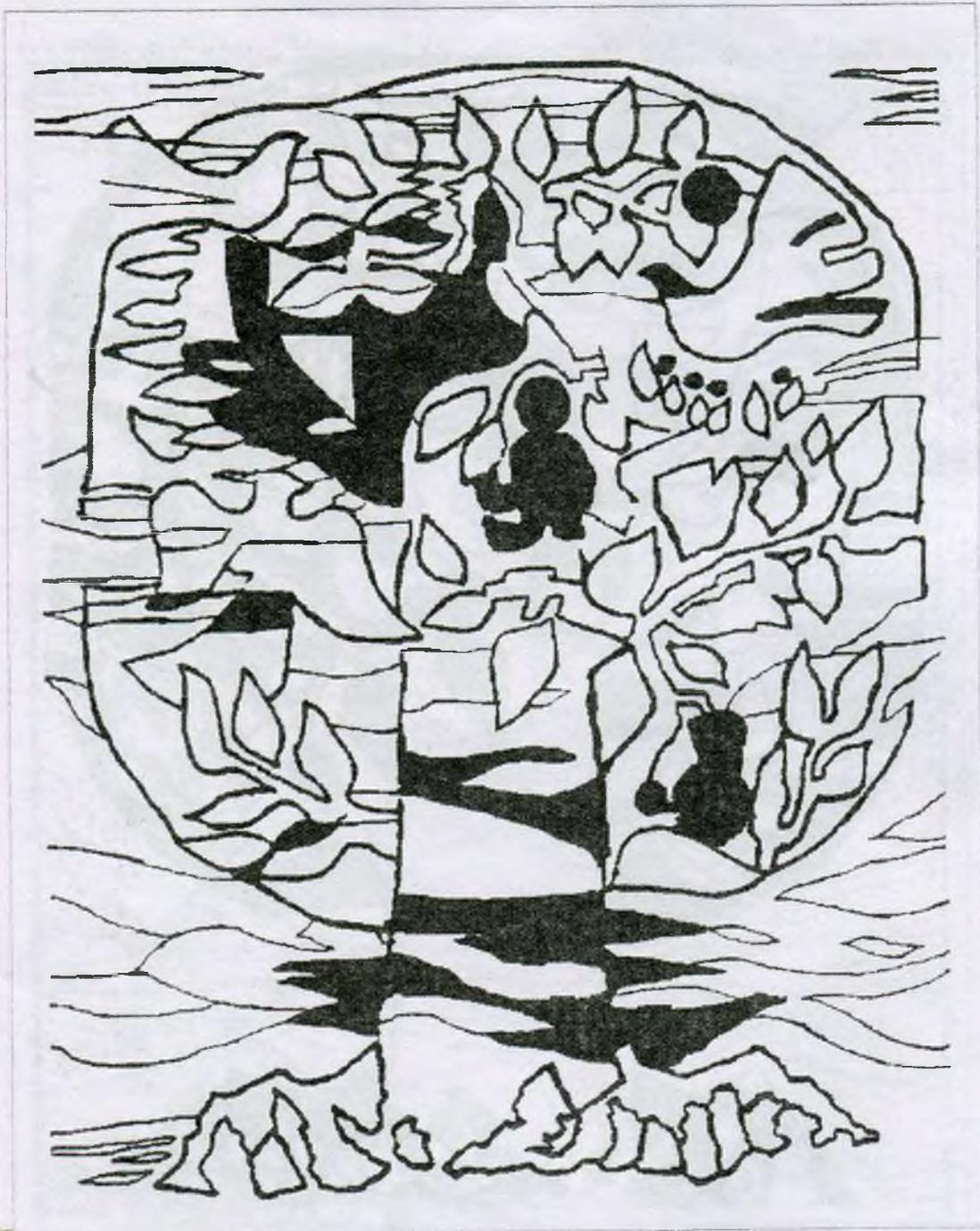


Рис. 6.6 Линейно-пятновая схема светлых пятен в гобелене Н. Диденко "Дерево жизни". Пятна располагаются в центре композиции, занимают площадь 1/10 всего гобелена. Пятна активные на фигурах людей и пассивные на фоне.



Рис. 6.7 Линейно-пятновая схема средних по светлоте пятен в гобелене Н. Диденко "Дерево жизни". Пятна средней светлоты занимают $3/5$ всей плоскости гобелена и как бы пронизывают всю поверхность гобелена, выявляя тем самым смысл изображений и звучание светлых пятен.



Рис.6.8 Ритмическое расположение пятен в композиции. Светлые пятна совпадают с изображениями и поэтому они еще более активны.

7. Современный гобелен Белоруссии

Творческое освоение возрожденной в XX в. технически классической шпалеры позволило современным художникам расширить диапазон образных решений, выявить новые декоративные качества в фактуре и колорите, что при этом разнообразило в значительной степени круг материалов.

«Облик» белорусского гобелена – визитная карточка белорусского декоративно-прикладного искусства – характеризуется следующими общими чертами: мягкая живописность, утонченная тональность и сдержанность колористической ритмики, локальность и контрастность пятен. Общими тенденциями в развитии можно считать особенное сочетание философии и декоративности, что привело к станковизму. Расцвет его пришелся на 70-е годы, но станковизм 90-х стал своего рода ослабленным вариантом первого. Еще одной, общей за последние 10-15 лет развития, тенденцией можно считать сочетание различных материалов, объединенных одним цветовым, композиционным и текстурным решением.

До начала 90-х гг. основная масса гобеленов белорусских мастеров была выполнена способом ручного ткачества из чистой шерсти. Но к этому времени появились и интересные опыты в так называемом «пространственном» гобелене, наиболее интенсивно развившиеся уже в 90-е годы.

Тематика произведений белорусских гобеленщиков включила в себя и тему природы (смену времен года, плодородие, щедрость земли, народные праздники, экологию), глобальные темы по истории современности, связанные с памятью войны и трагедией Чернобыля, культурным наследием, мечтой о будущем и многие другие темы.

Кроме того, в развитии современного белорусского гобелена можно выделить 3 основных вида его:

- 1) станковый гобелен, представляющий сложную пластическую оркестровку;
- 2) монументальный гобелен, использующийся для оформления архитектурного пространства, пик которого пришелся на 80-е гг.
- 3) объемно-пространственные структуры, получившие наибольшее развитие в 90-е гг.

Может быть общая усталость от высоких темпов жизни XX в., высоких технологий, больших психологических нагрузок вынудила современного человека стараться спуститься на землю, попасть в глубь, к своим корням, к юности всего человечества – бесконфликтного, природного, что не могло не получить развития и в гобелене. В белорусский гобелен второй половины 90-х гг. приходит тема архаики. Ясно прочитывается стремление многих художников вернуться к рукотворной красоте неотбеленного льна, свободе переплетения нитей и вообще до технологической свободе.

В процессе анализа развития современного белорусского гобелена нельзя не упомянуть 2 основные школы гобелена, сложившиеся в Белоруссии. Это кафедра моделирования одежды и художественного ткачества Белорусской государственной академии искусств и кафедра дизайна Витебского государственного технологического университета.

7. 1. Кафедра моделирования и художественных тканей БГА искусств

В 1961 году при кафедре декоративно-прикладного искусства Белорусского государственного театрально-художественного института было открыто отделение художественного оформления тканей и изделий из них, которое в 1964г. было выделено в кафедру художественного оформления изделий текстильной и легкой промышленности. В 1977г. кафедра была реформирована, а в 1988г. было вновь открыто отделение при кафедре декоративно-прикладного искусства. В 1993г. была снова создана кафедра моделирования одежды и художественного ткачества, заведующей кафедрой стала и остается до сих пор В.П. Бартлова. Кафедра подготовила большое количество профессиональных художников, работающих в области современного художественного текстиля. Многие выпускники стали членами Белорусского союза художников, Белорусского союза дизайнеров, активно творчески работают, постоянно участвуют в республиканских и зарубежных выставках, конкурсах, получая награды самого высокого уровня (рис. П28 – П38).

7.2. Кафедра дизайна УО "ВГТУ"

В 1975 году в Витебском технологическом институте легкой промышленности была открыта кафедра художественного оформления и моделирования изделий текстильной и легкой промышленности.

Первый набор составил 10 студентов: 5-на специализацию «художественное оформление текстильных изделий способом ткачества», 5-на специализацию «художественное оформление и моделирование трикотажных изделий».

В 1978 году на 1 курс уже набрали 25 студентов. Ежегодно на специализацию «художественное оформление текстильных изделий способом ткачества» стали набирать 8-10 студентов. В 1993 году открыли специализацию «художественное оформление текстильных изделий способом печати». По этой специализации было 3 выпуска: в 1998, 1999, 2000 г.

В 1996 году эти две специализации объединили в одну «художественное проектирование текстильных полотен», таким образом, студенты художники- текстильщики стали изучать ткацкое и печатное производство, гобелен, батик.

В настоящее время выпускники кафедры работают на текстильных, швейных предприятиях, преподают в ВУЗах, колледжах, художественных школах Белоруссии, России, Украины, Молдавии и др. стран СНГ и в дальнем зарубежье.

Многие выпускники стали членами Белорусского Союза дизайнеров, Белорусского Союза художников. В области художественного текстиля работают члены БСХ: Агафонова- Шох Е.Е., Врублевская С.П., Лисовенко В.И., Фалей Г.А., Лисовская Н.С., Лисица Т.П., Баранковская С.А., Яснова Е.В. и др. (рис. П40 – П51).

В 1975 году на кафедре работали 8 преподавателей. Много сил, энергии, таланта в становление кафедры вложили первая заведующая кафедрой доцент член СХ СССР Рыбалкина М.Ф., старший преподаватель Филипенко А.Н., член СХ СССР Некрасов А.В., член БСД доцент Сорокин В.А. и др.

С середины 80-х годов состав кафедры пополнился молодыми педагогами, многие из которых - выпускники кафедры.

В настоящее время на кафедре работают 30 преподавателей: из них 7- члены БСХ, 17- члены Белорусского Союза дизайнеров.

Литература

1. Барадулина, В. А. Основы художественного ремесла / В. А. Барадулина, О. В. Танкус. – М. : Просвещение, 1978. – 255 с.
2. Высоцкая, Н. В. Дэкаратыуна – прыкладное мастацтва Беларусі XII-XVIII стагоддзя / Н. В. Высоцкая. – Мн. : Беларусь, 1984. – 232 с.
3. Дубко, В. 25 лет кафедры дизайна / В. Дубко, Г. В. Казарновская. – Витебск. : - 56 с.
4. Жадова, Л. А. Фернан Леже. Мозаика. Витраж. Керамика. Гобелен / Л. А. Жадова. – М. : Искусство, 1970. – 144 с.
5. Крэпак, Б. А. Беларускі Саюз Мастакоу. Энцыклапедычны даведнік / Б. А. Крэпак [и др.] – Мн. : ВТАА Кавалер Пасблішэрс, 1998. - 664 с.
6. Крэпак, Б. А. Сучасны гобелен беларускіх мастакоу / Б. А. Крэпак. – Мн. : 1989. – 23 с.
7. Осіпау, В. І. Знакі і колеры роднай зямлі / В. І. Осіпау // Мастацтва. - № 12.
8. Савицкая, В. И. Превращения шпалеры / В. И. Савицкая. – М. : Галарт, 1995. – 136 с.
9. Савицкая, В. И. Современный советский гобелен / В. И. Савицкая. – М. : Советский художник, 1979. – 215 с.
10. Стриженова, Т. К. Кирсанова Наталья Васильевна / Т. К. Стриженова. – Л. : Художник РСФСР, 1976. – 187 с.
11. Стриженова, Т. К. Рудольф Хеймрат. Гобелен / Т. К. Стриженова. – М. : Советский художник, 1984. – 174 с.
12. Трызна, Д. С. Беларускія дываны і габелены / Д. С. Трызна. – Мн. : Навука і тэхніка, 1981. – 127 с.
13. Фінкельштэйн Л. Азірнемся з памежжа на вострау свабоды / Л. Фінкельштэйн // Мастацтва. № 10.
14. Sasky L, Hero a leandros Гобелен раннего барокко. Tapiserie primacialuebo palaca v Bratislave / L. Sasky, L. Borodac. – Bratislava ; Pallas, 1978. – 80 с.
15. Novth, C. Fiberarts design. Book five / Carolina Novth. - Asheville, V.S.A ; 1995. – 240 с.

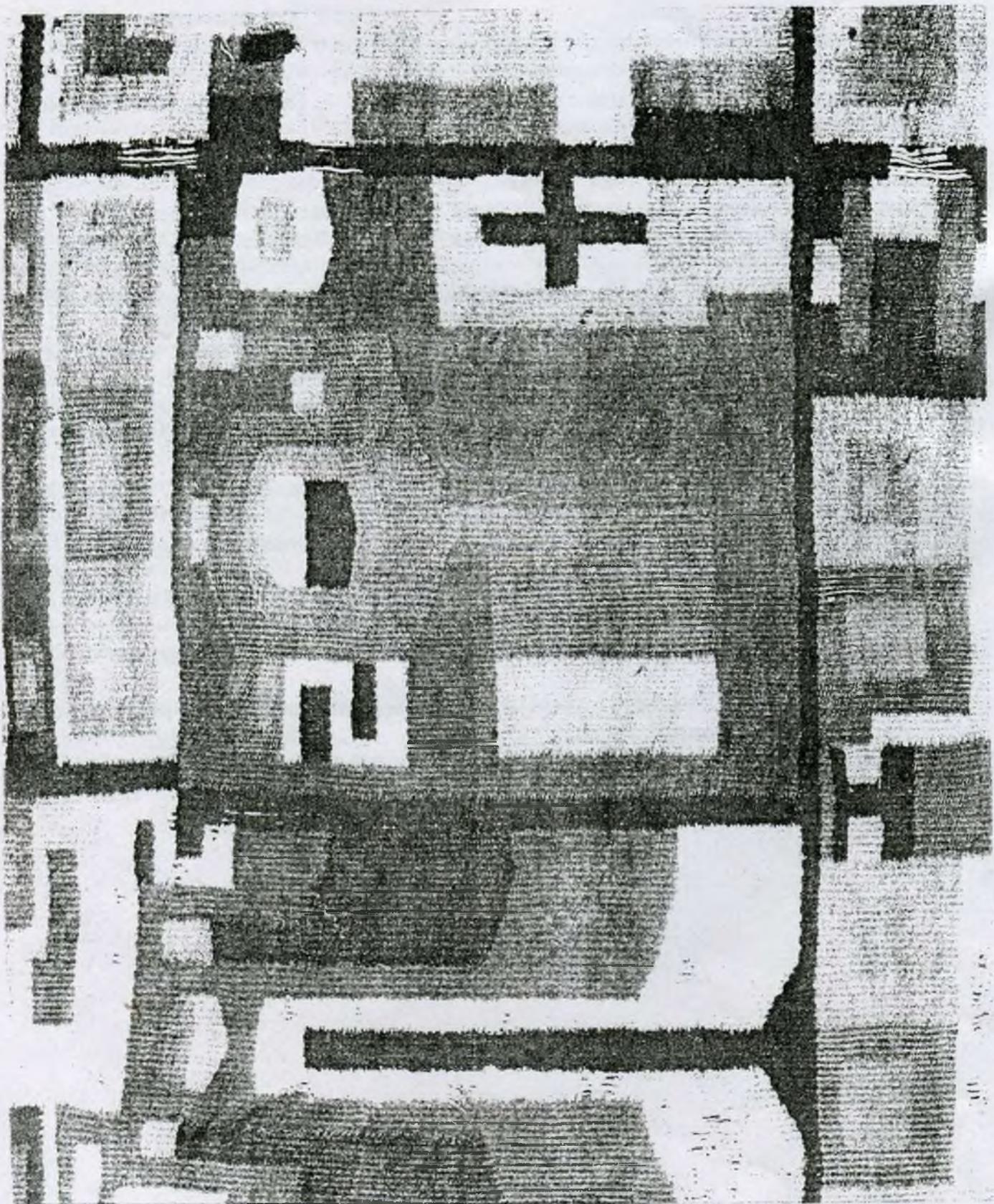


Рис. III. Ткань. Фрагмент Перу. Около 600-800

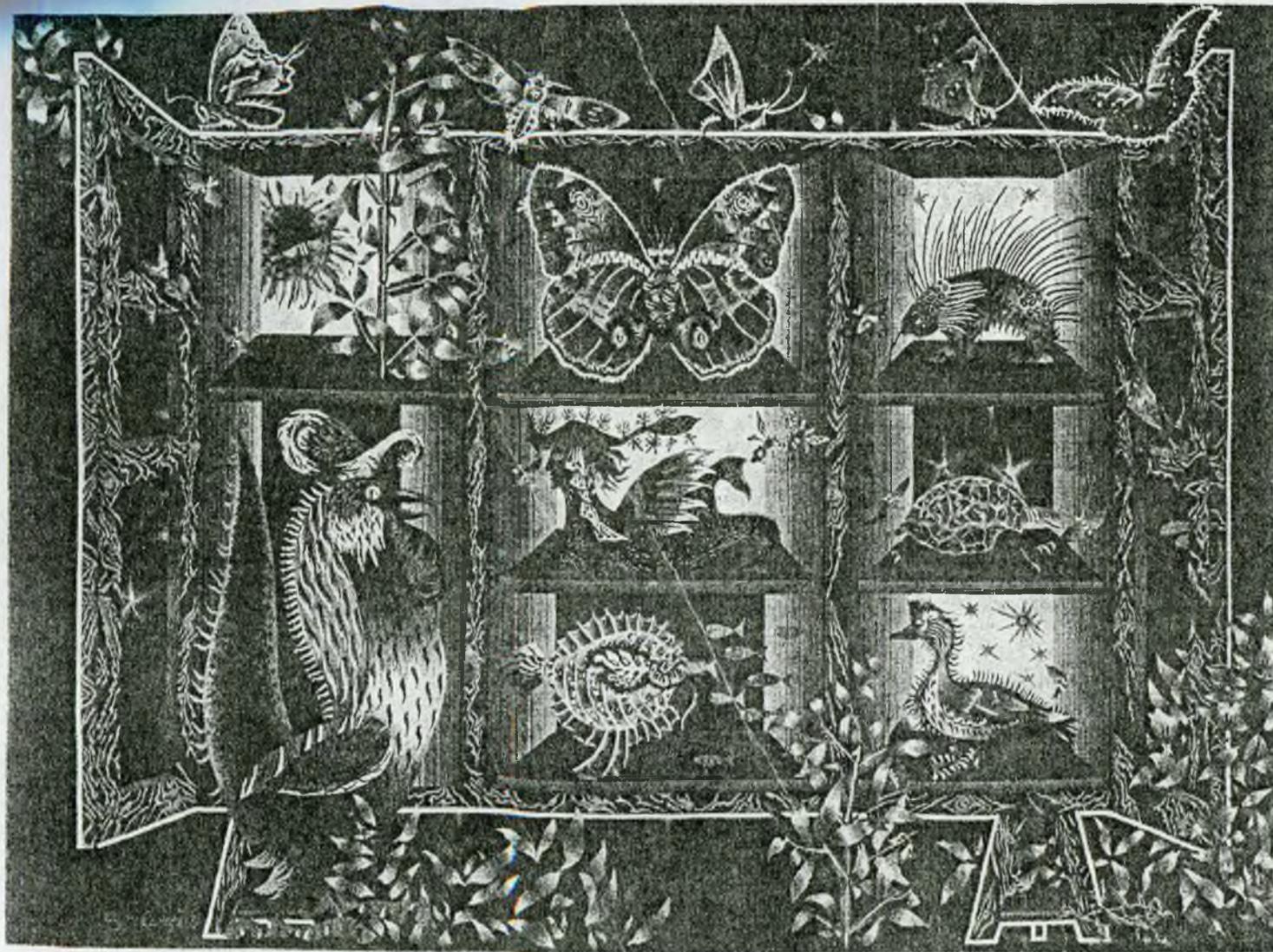


Рис. 112. Жан Люрса. Прекрасный шкаф.

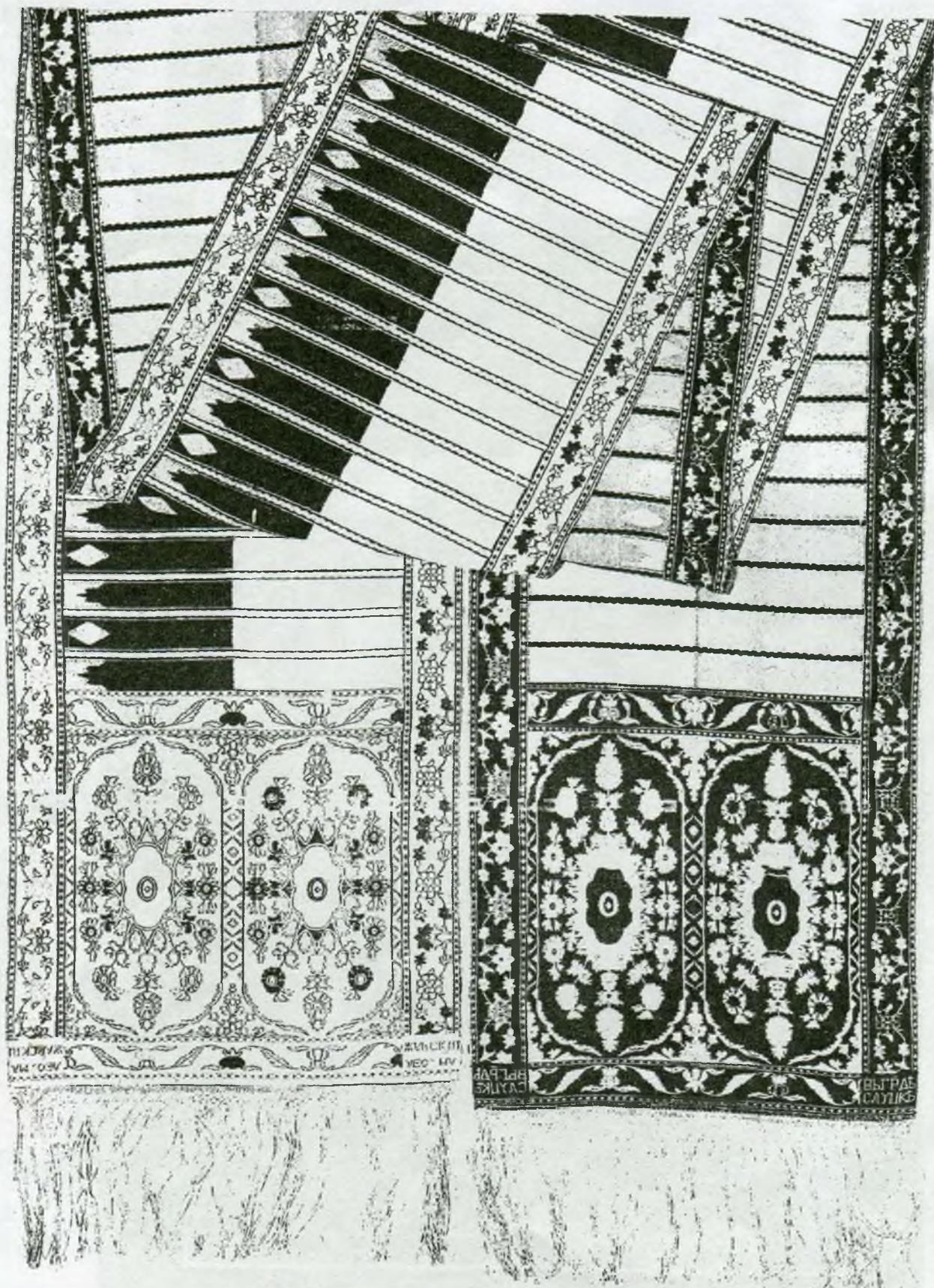


Рис. ПЗ. Пояс. 1778-1807. Слуцк. Мануфактура.
Меткі: Въ Грдъ Въ Грдъ Лео Ма Лео Ма.
Слуцкъ Слуцкъ Жарскій Жарскій.

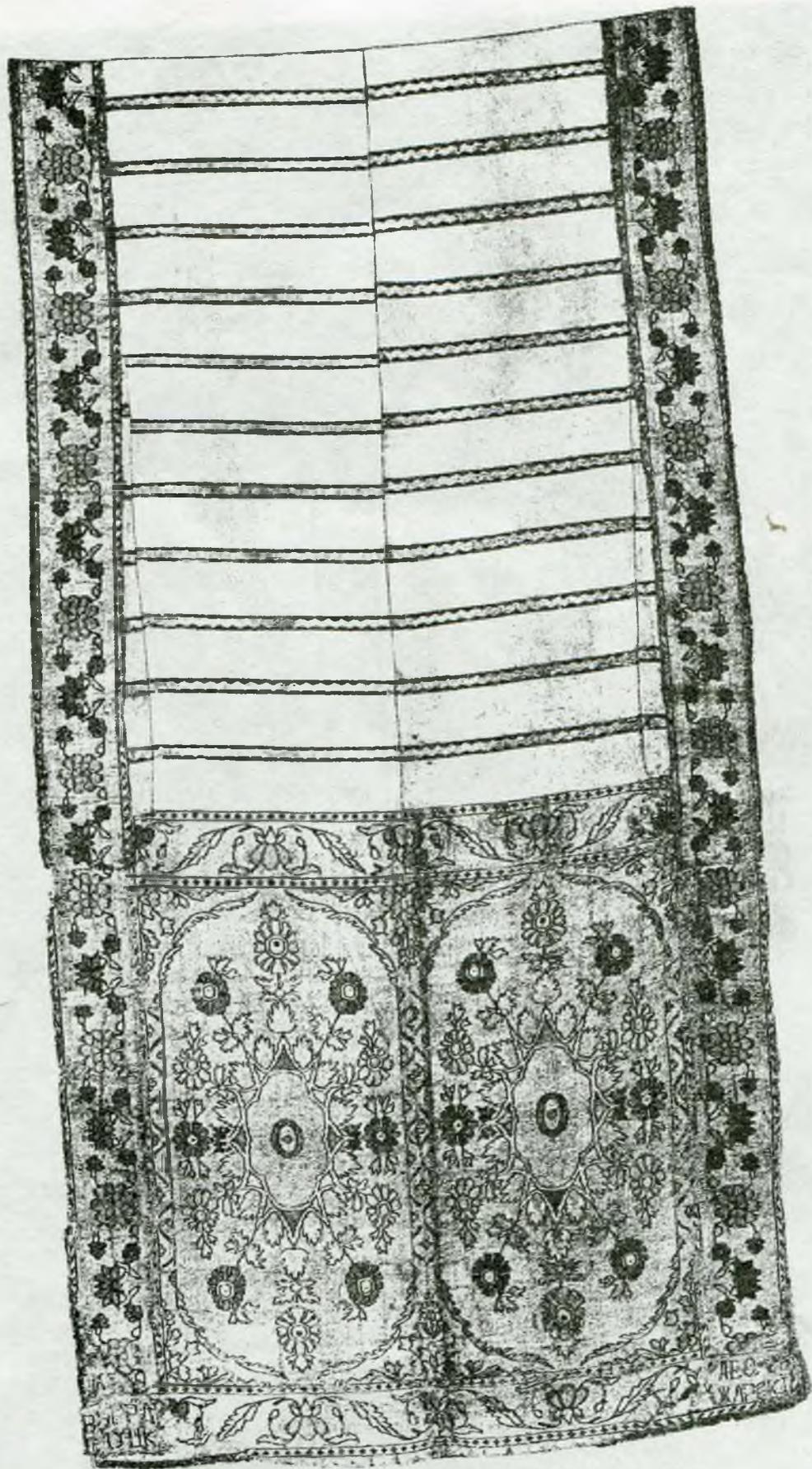


Рис. П4. Фрагмент пояса. 1778-1807. Слуцк. Мануфактура.
Меткі: Въ Грдь Лео Ма.
Слуцкъ Жарскій.

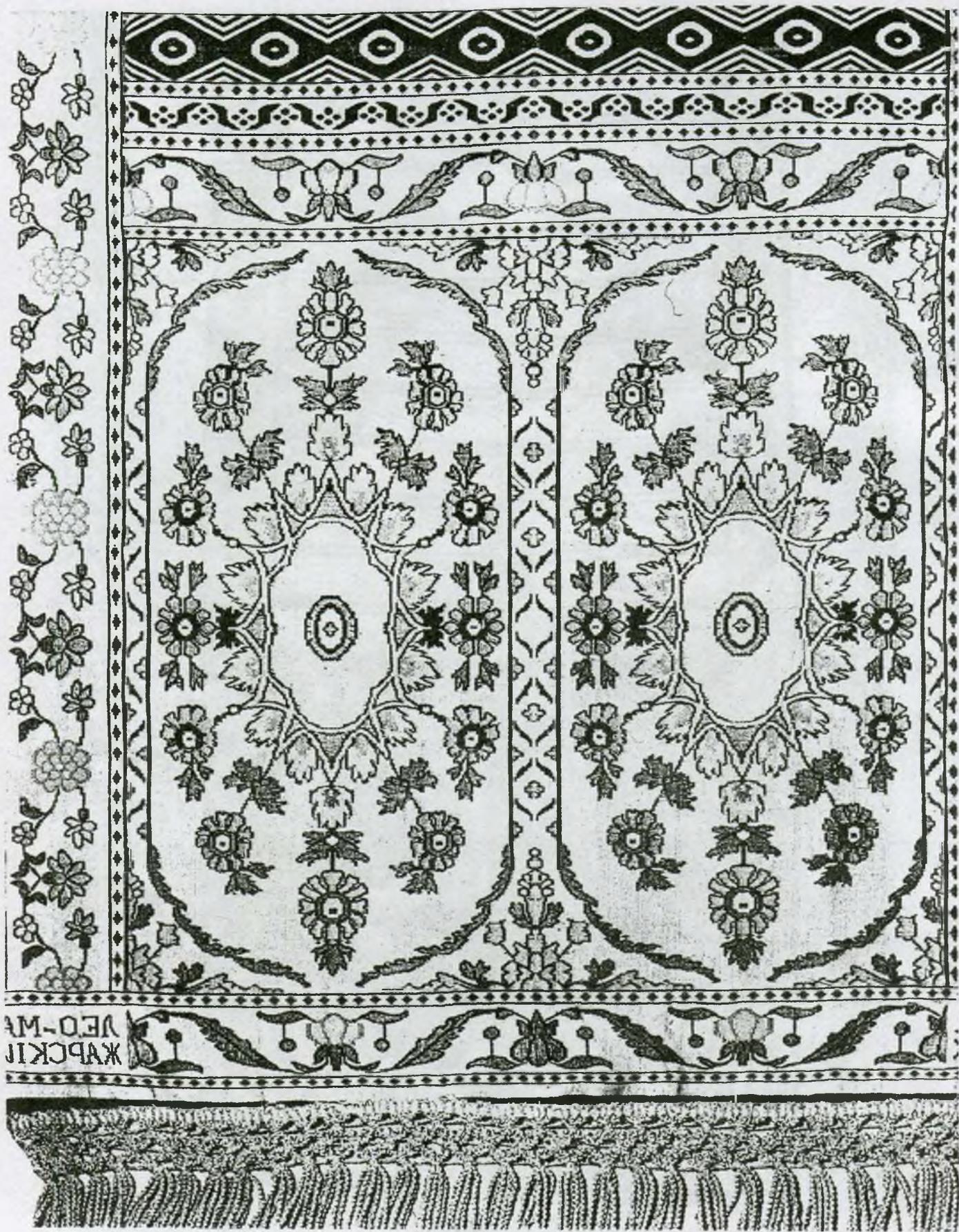


Рис. П5. Пояс. 1778-1807. Слуцк. Мануфактура.

Меткі:Слуцьк Жарскій.
Вь Грдь Лео Ма.

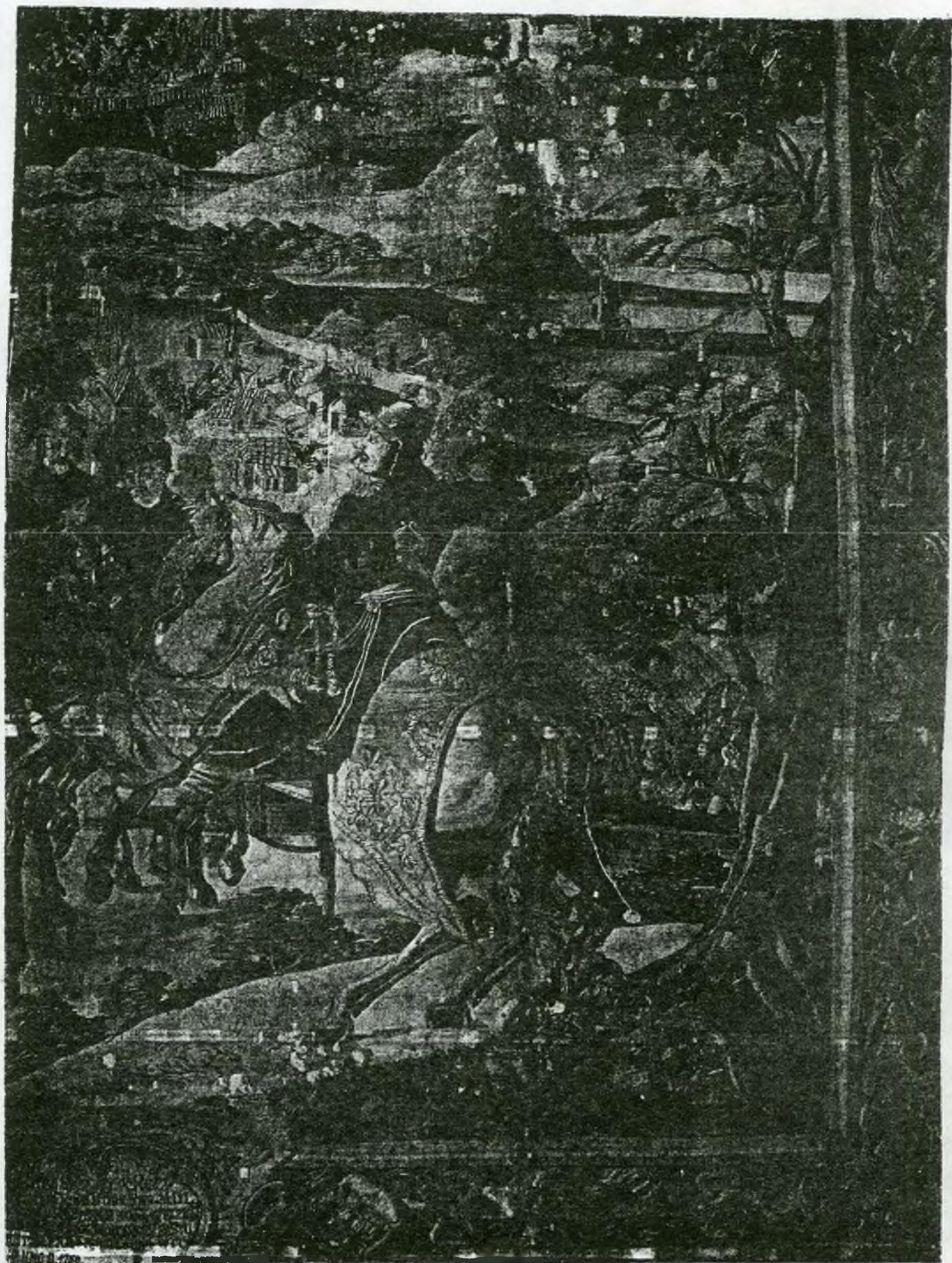


Рис. П6. Шпалера «Битва под Славечной» (Битва под Мозырем). 2-я половина XVIII в. Кореличи. Мануфактура.



Рис. П7. Фрагмент шпалеры «Битва под Славечной» (Битва под Мозырем).

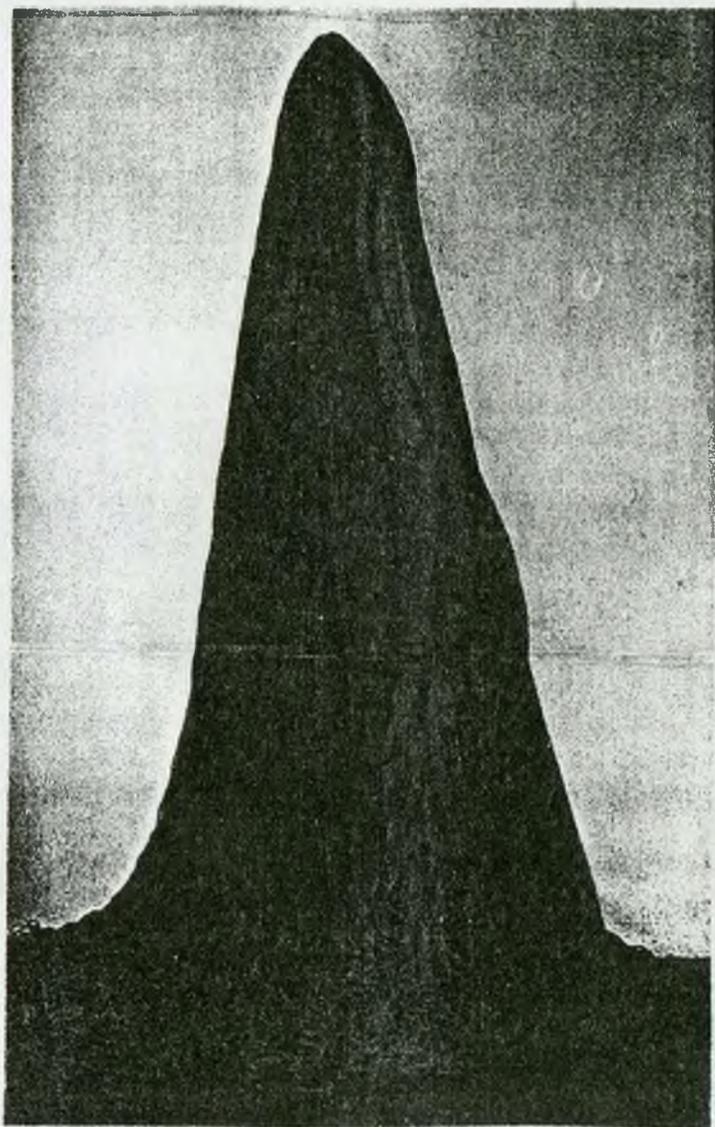


Рис. П8. Клэр Зейслер. 1969г.

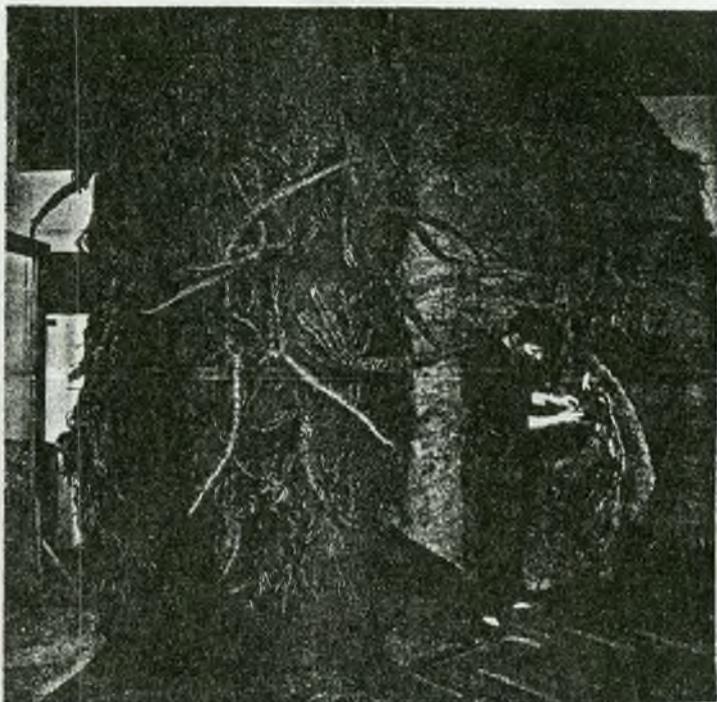


Рис. П9. Магдалена Абаканович.

Польша. 1967-1968г.

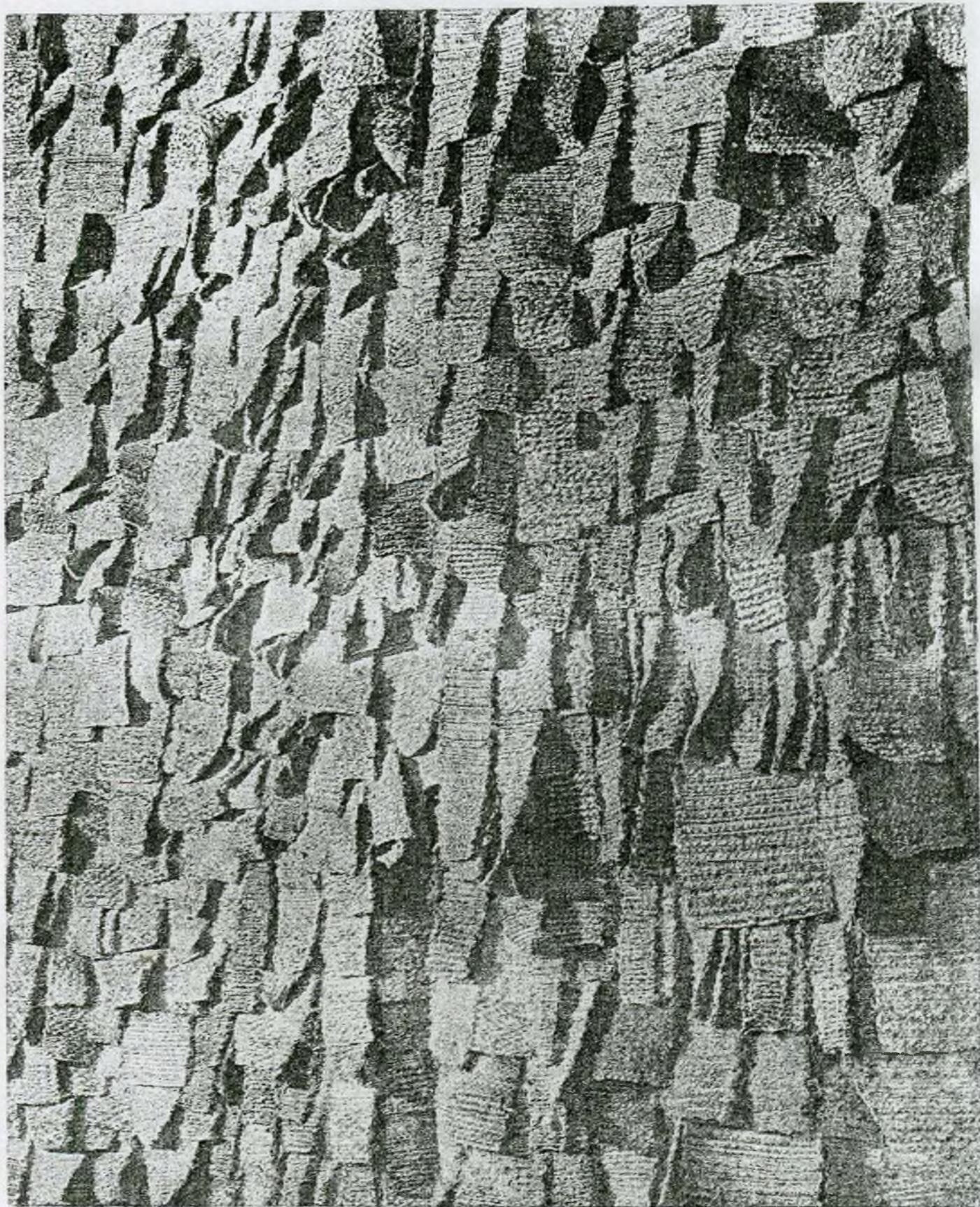


Рис. П10. Ольга Амараль. Листва в золоте. Колумбия. 1972г.

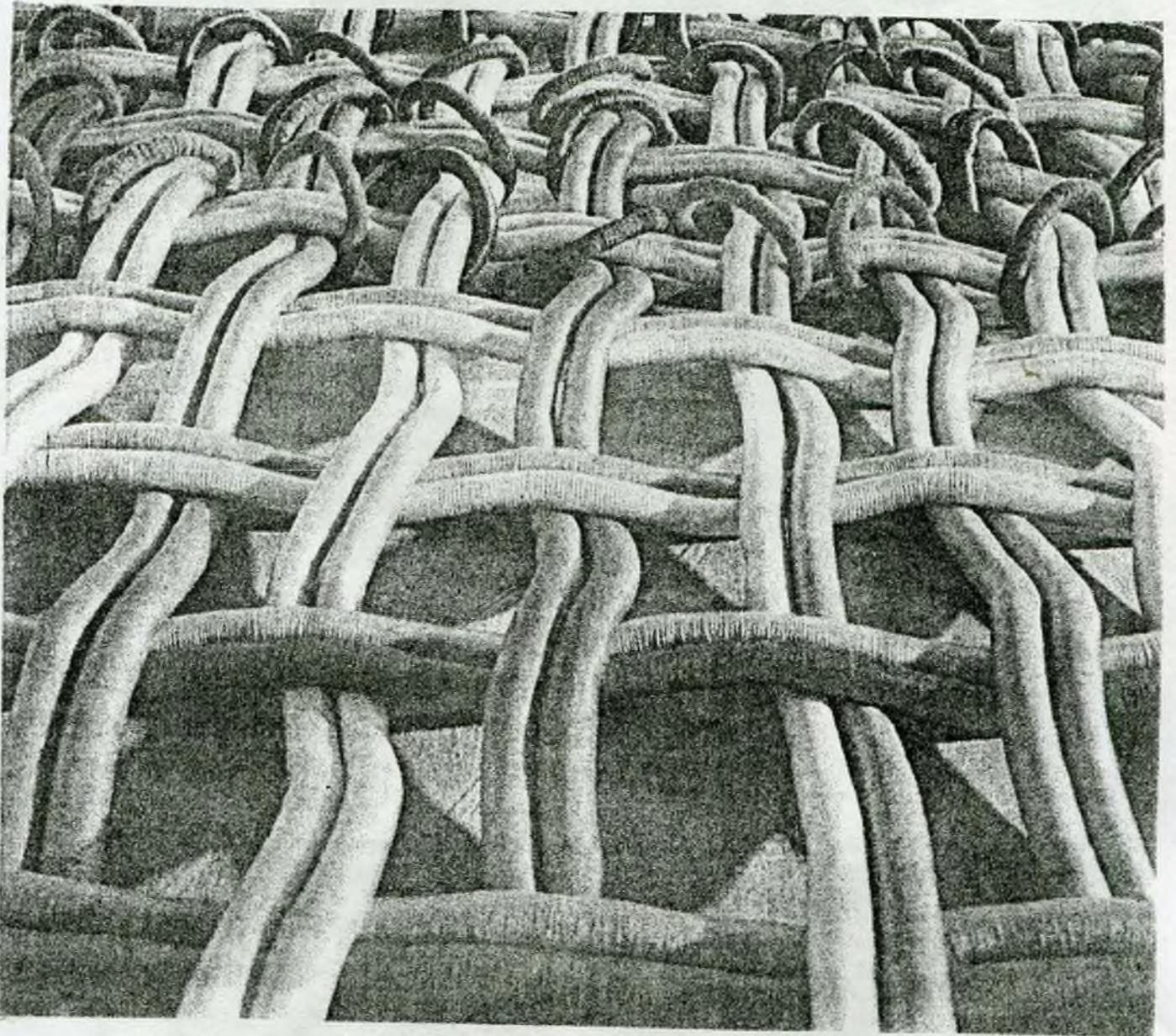


Рис. П11. Шейла. Хикс. Память. Фрагмент. США- Франция. 1972г.

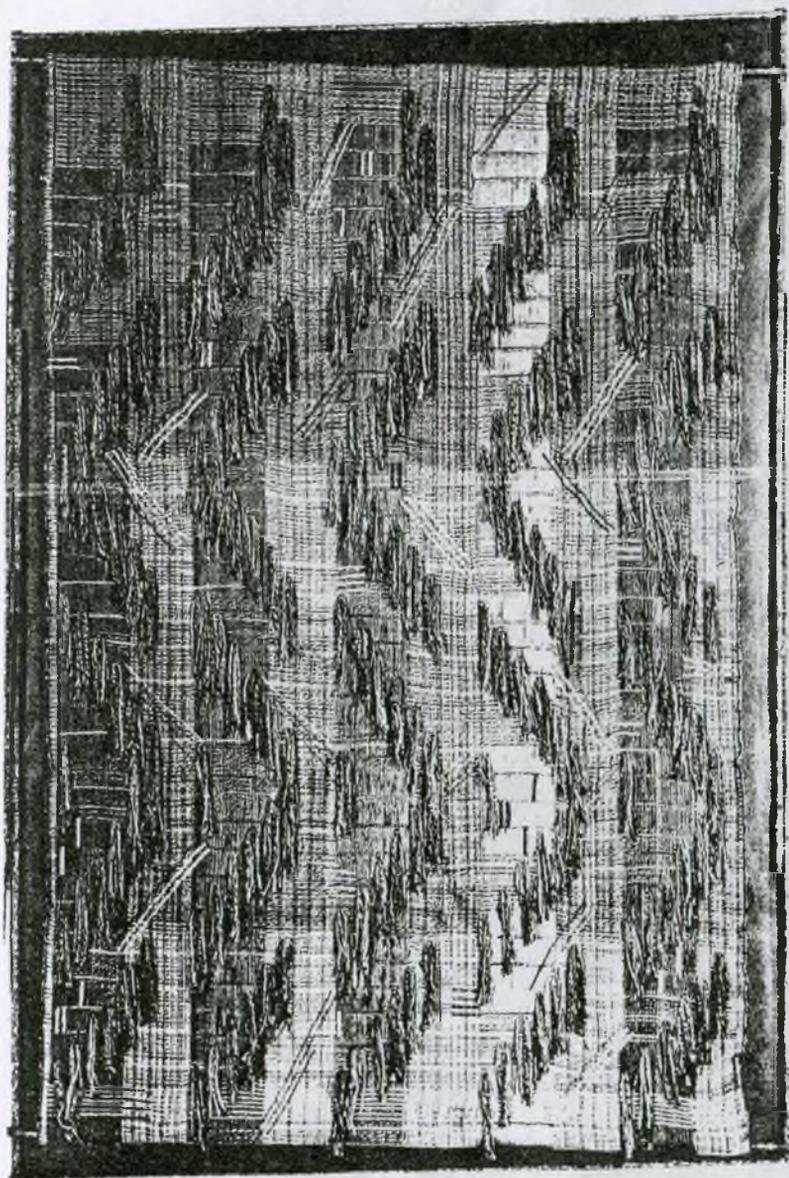


Рис. П12. Камерон Тейлор-Браун. США.



Рис. П13. Теодора Элистон. США.



Рис. П14. Валерия Пурляйте. Литва.

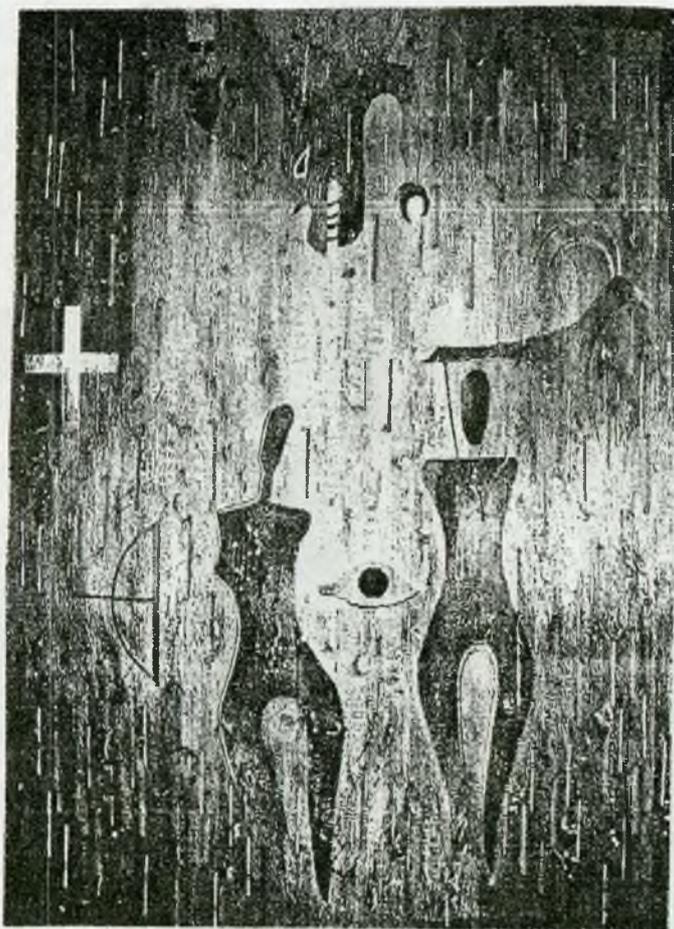


Рис. П15. Лайе Рудж. Латвия.

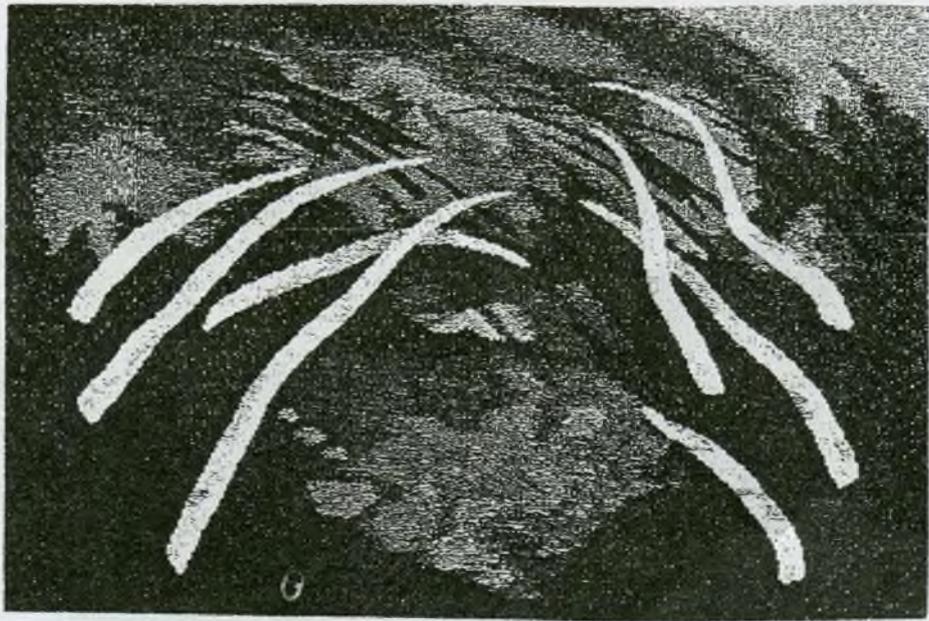


Рис. П16. Катлин Молохан. США.

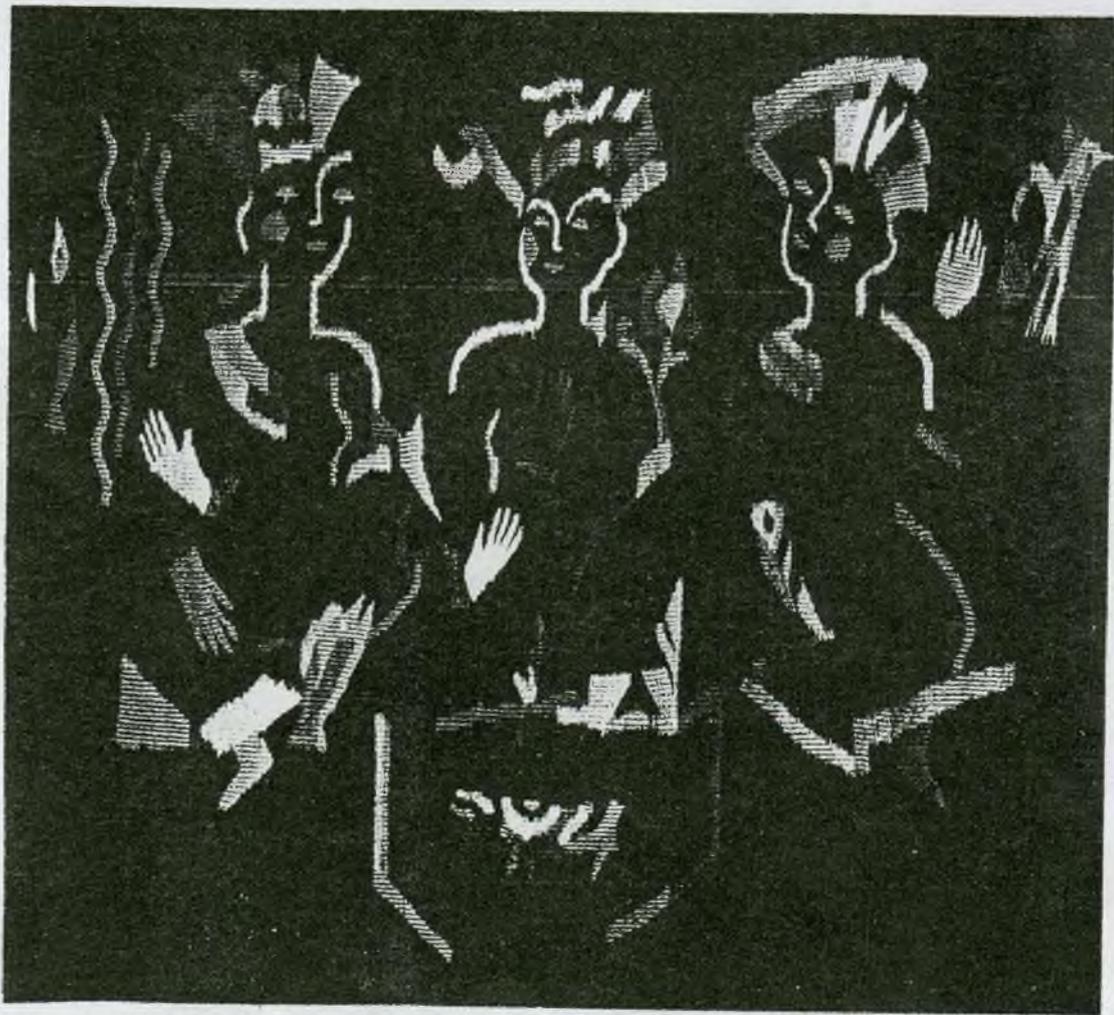


Рис. П17. Нина Ларщик. Украина.

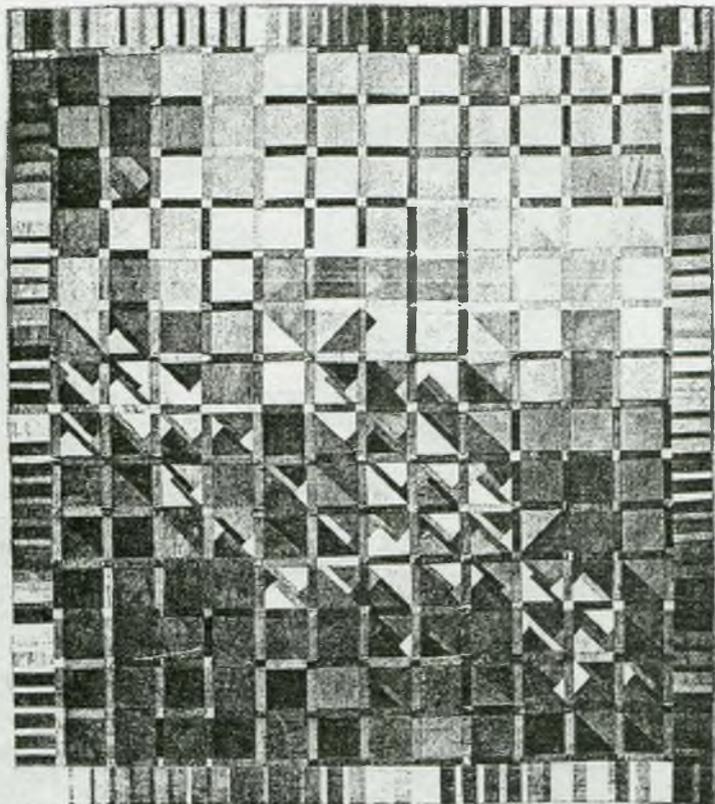


Рис. П18. Элизабет Уадсворт – Мендел. США.

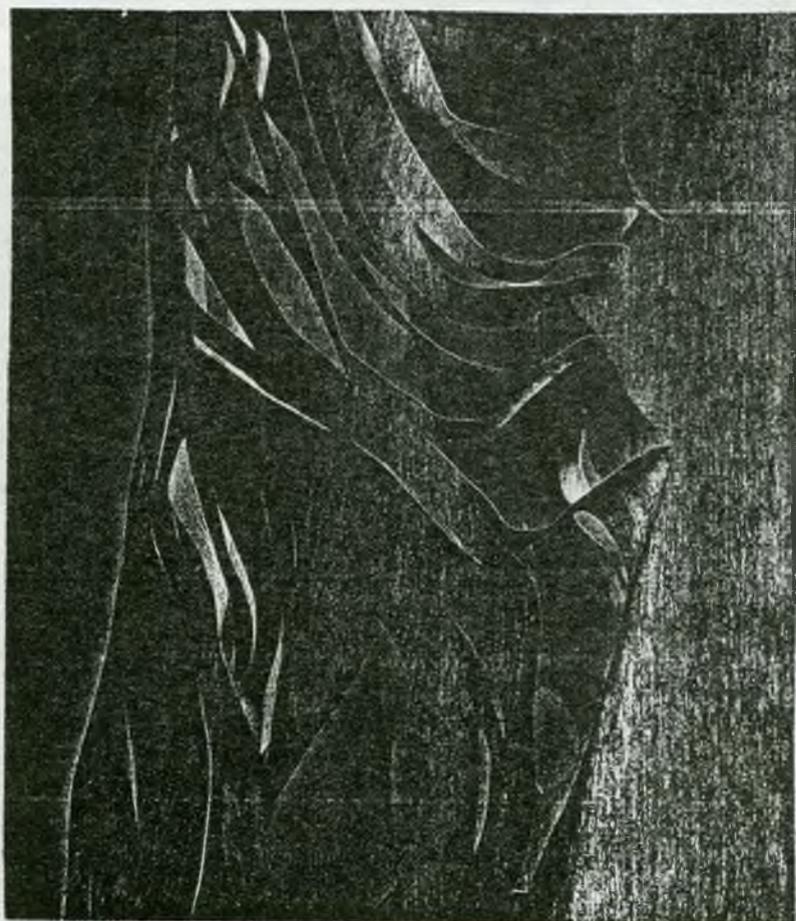


Рис. П19. Власта Новакова. Чехия.

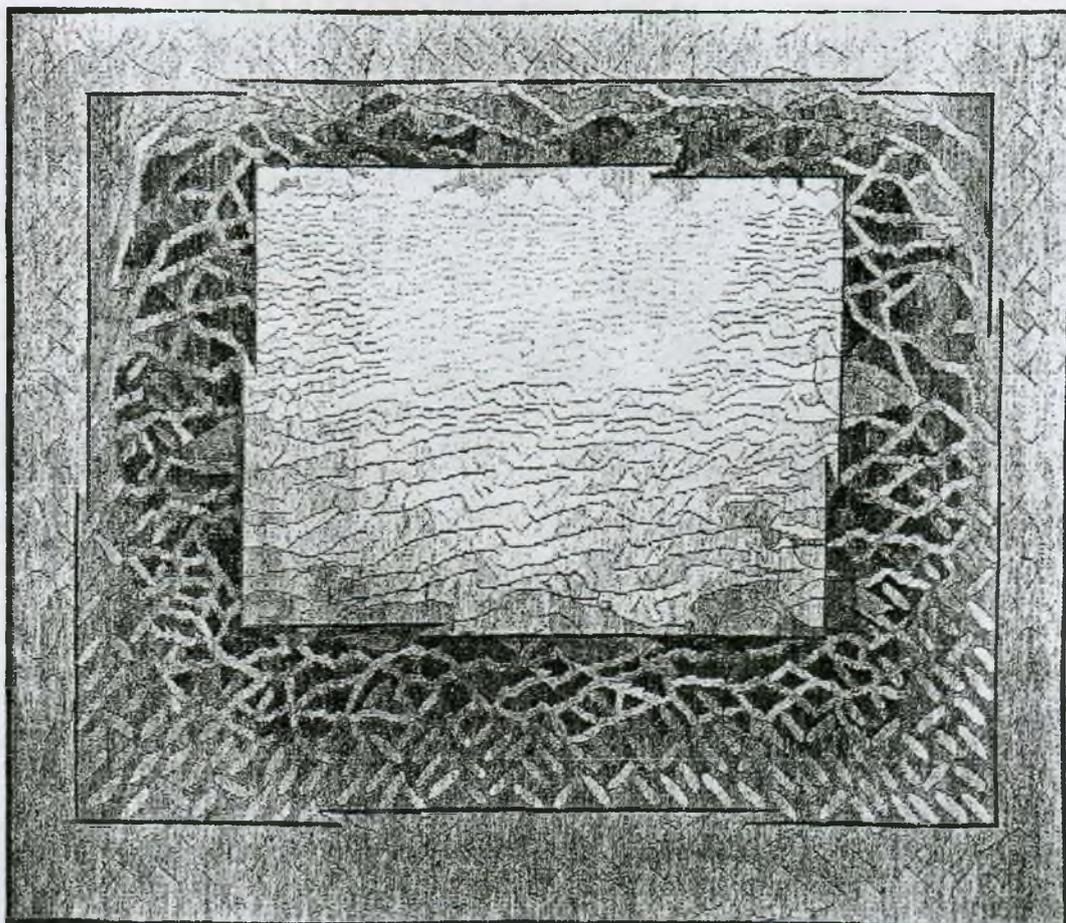


Рис. П20. Кайджа Санелма Харрис. Канада.



Рис. П21. Вожана Лезнински. США.

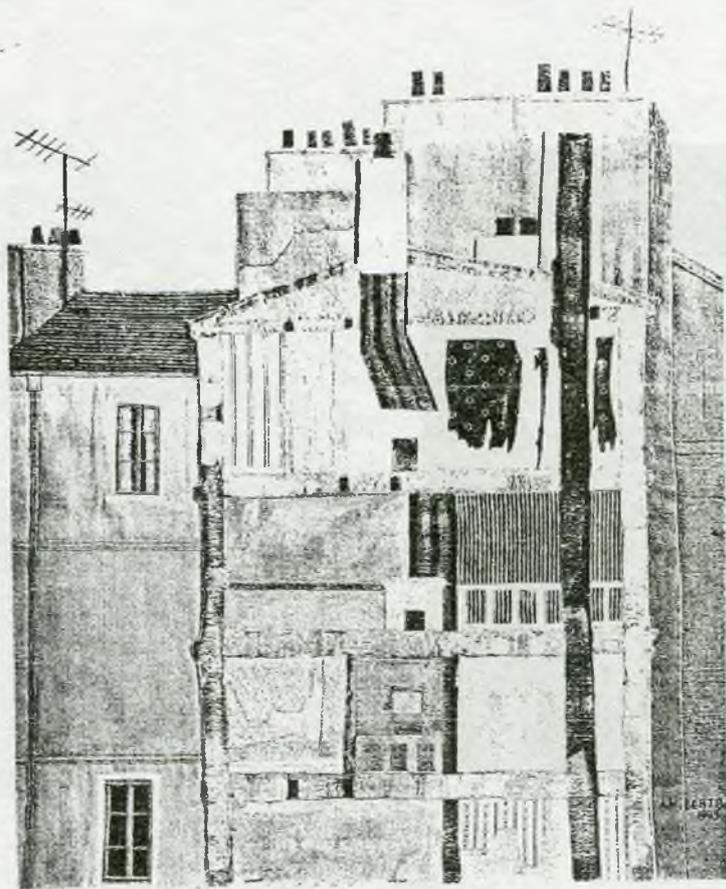


Рис. П22. Анна-Мария Берланд. Франция

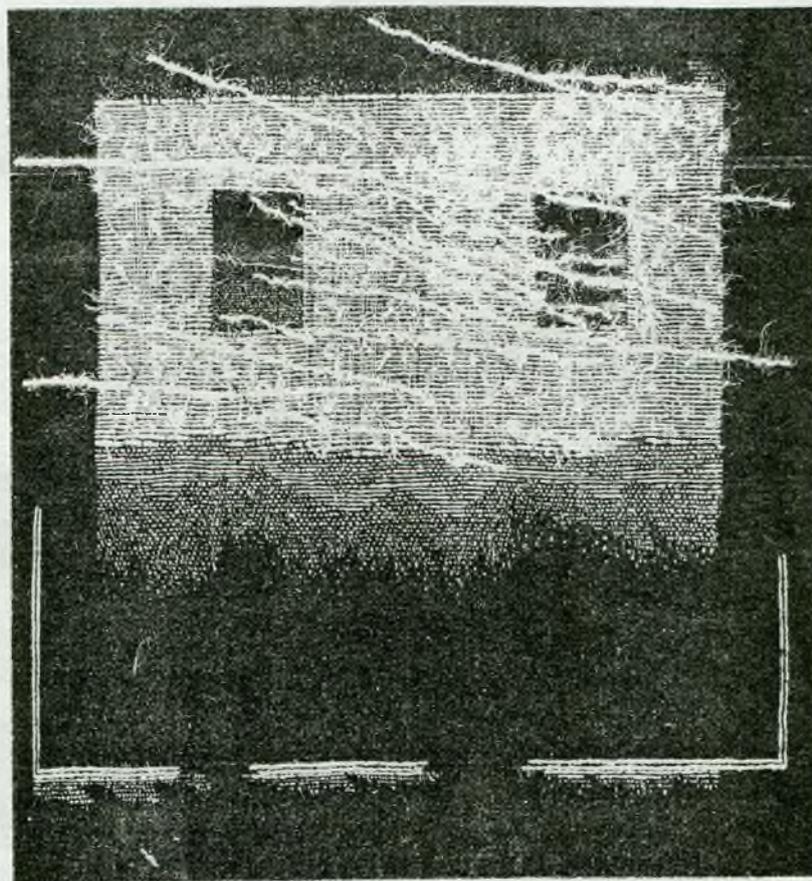


Рис. П23. Влодимер Гуджан. Польша.



Рис. П24. Ита Садар Брезник. Словения.



Рис. П25. Жан Инграм Аллен. США.

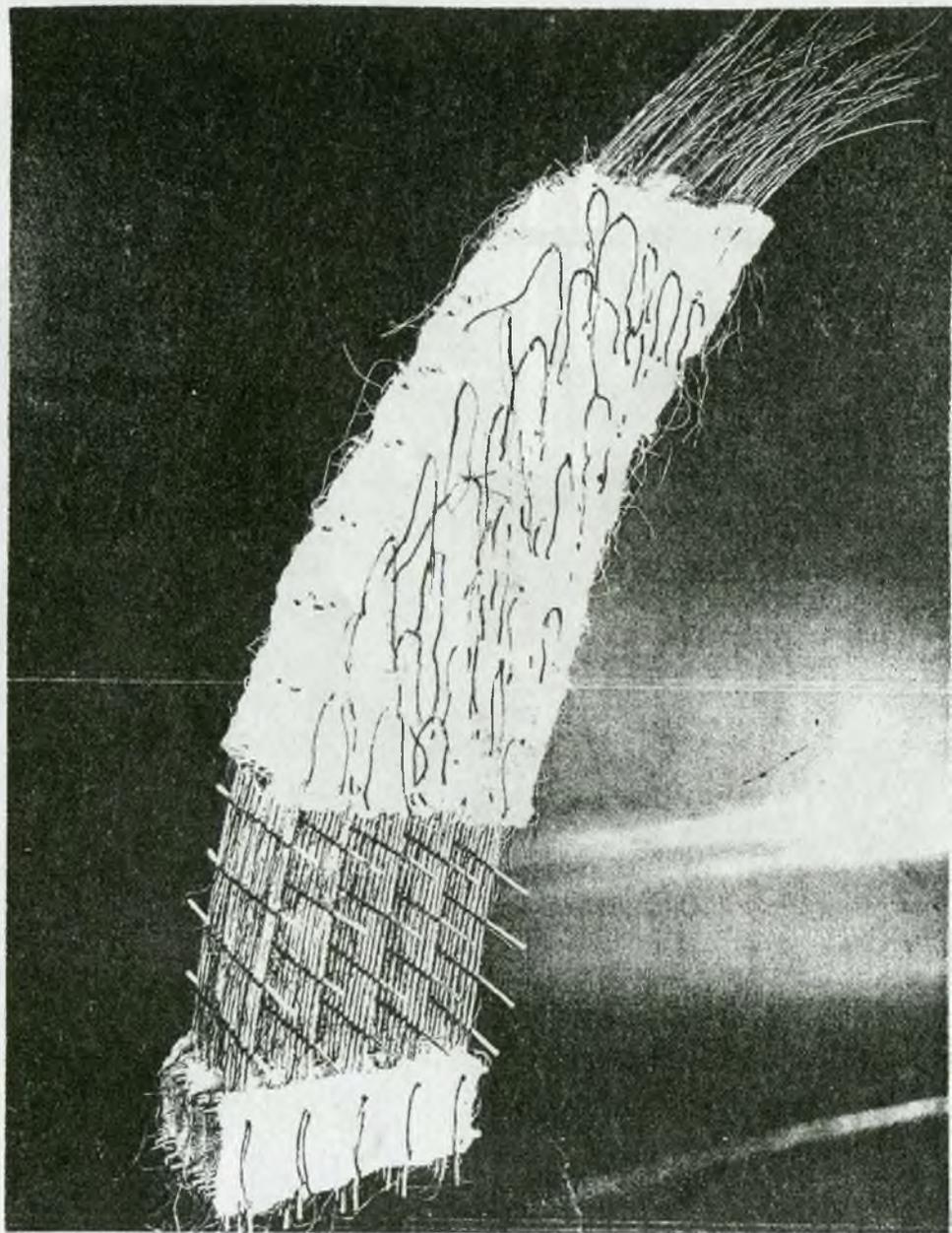


Рис. П26. Илза Болле. США.

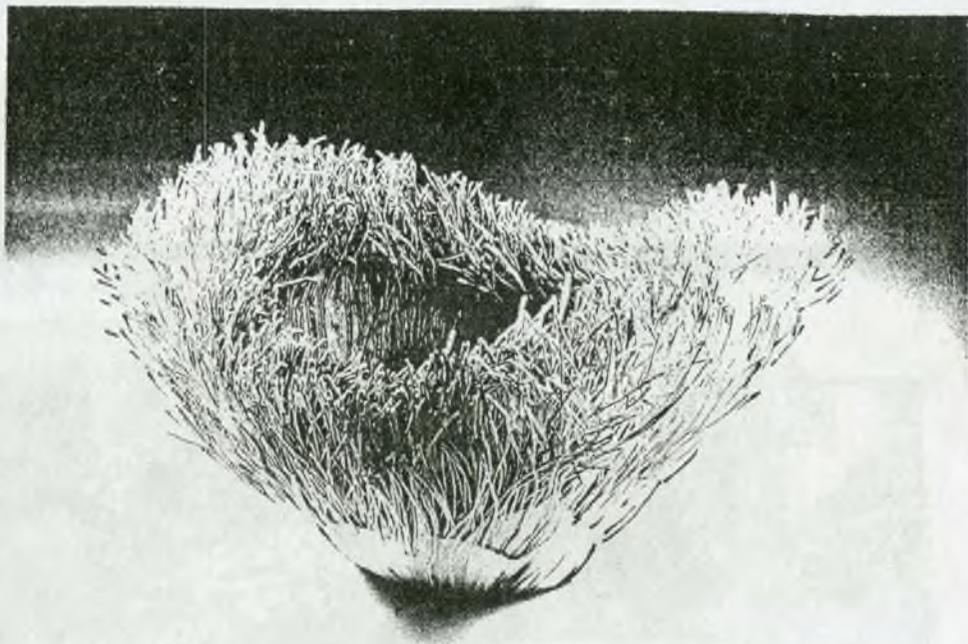


Рис. П27. Мари Меркел – Хесс. США.

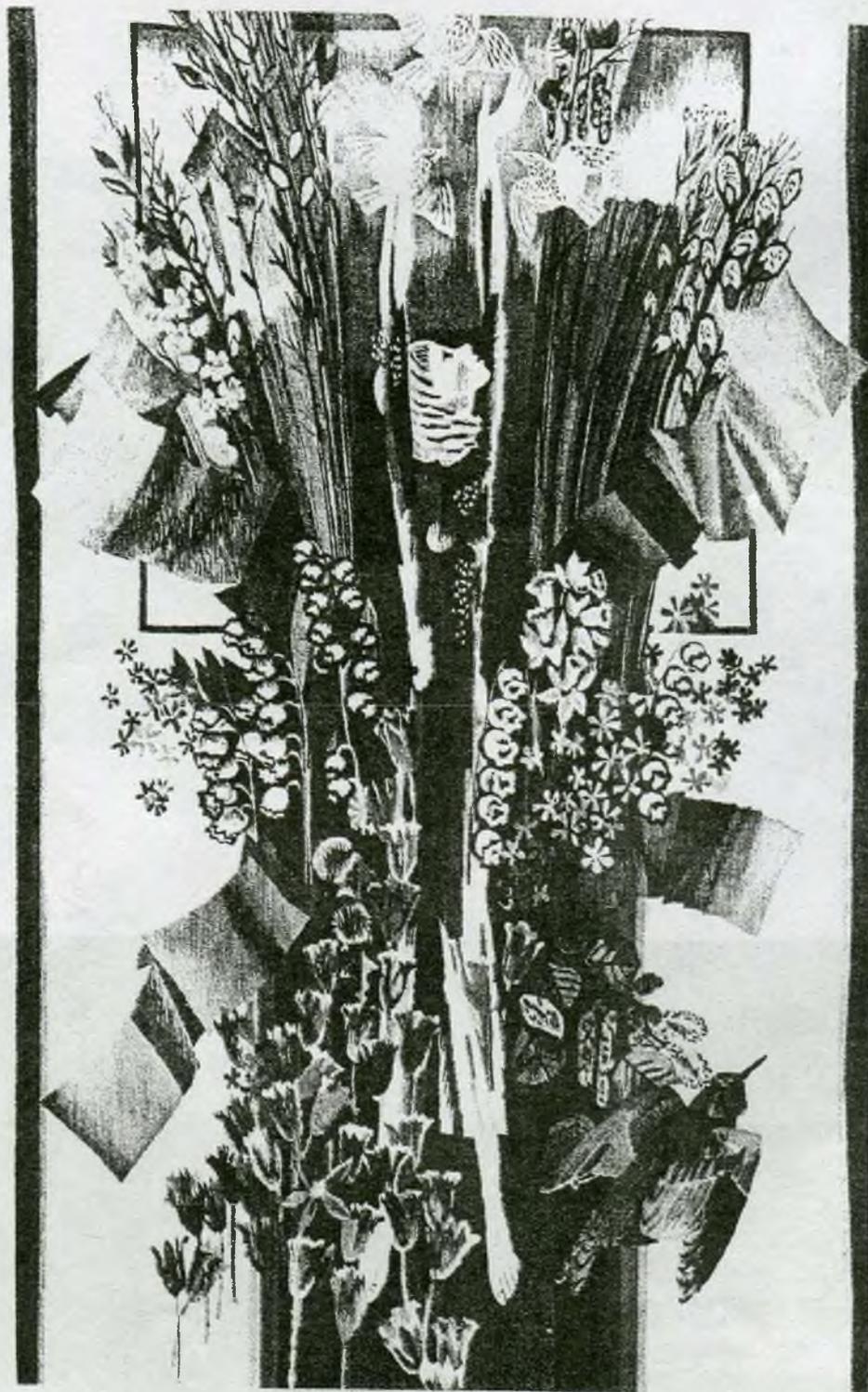


Рис. П28. Горкунов Г.Г. «Утро. Весна».

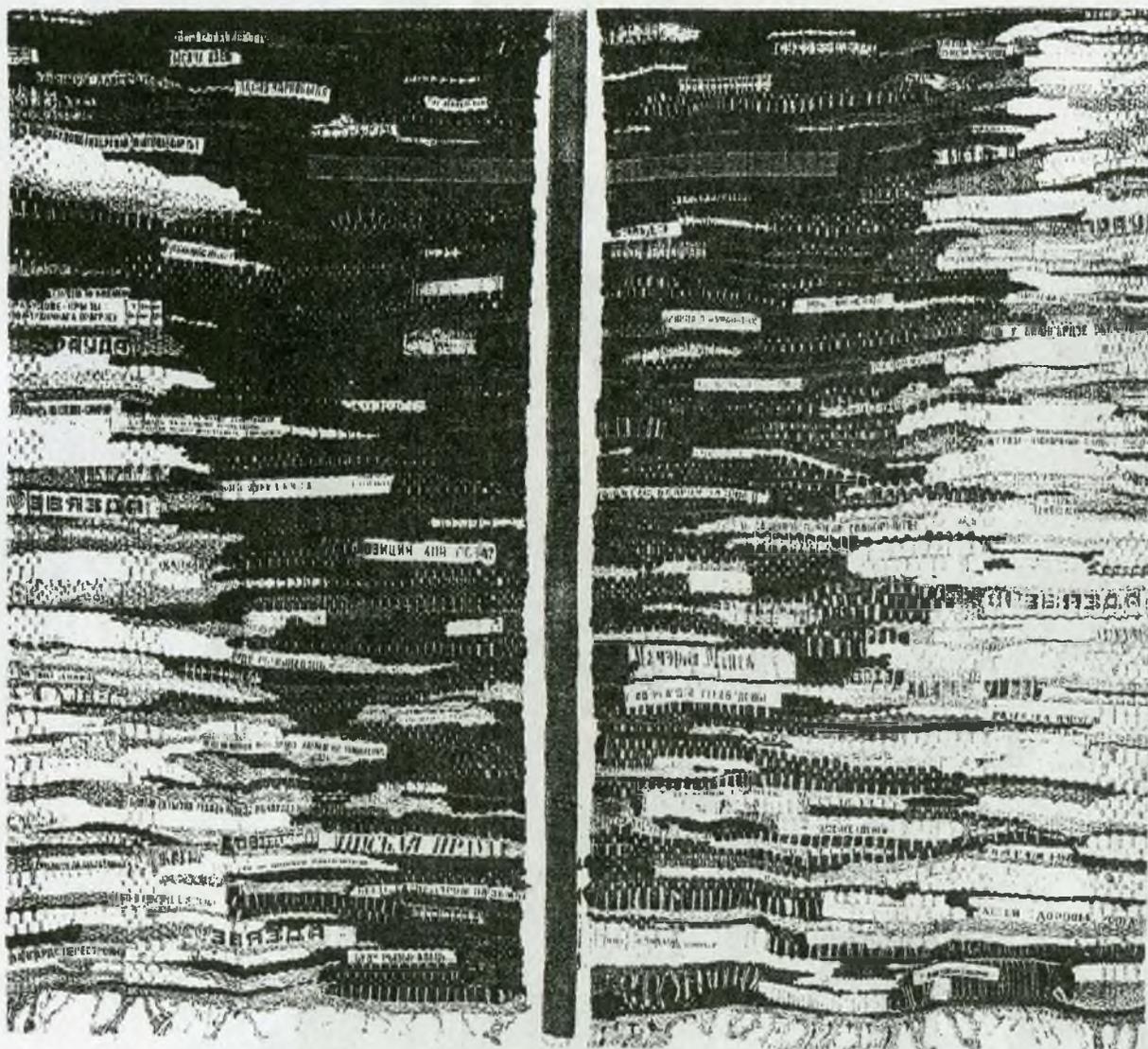


Рис. П29. Марковец – Вартлава В.П. «Поле экологии».

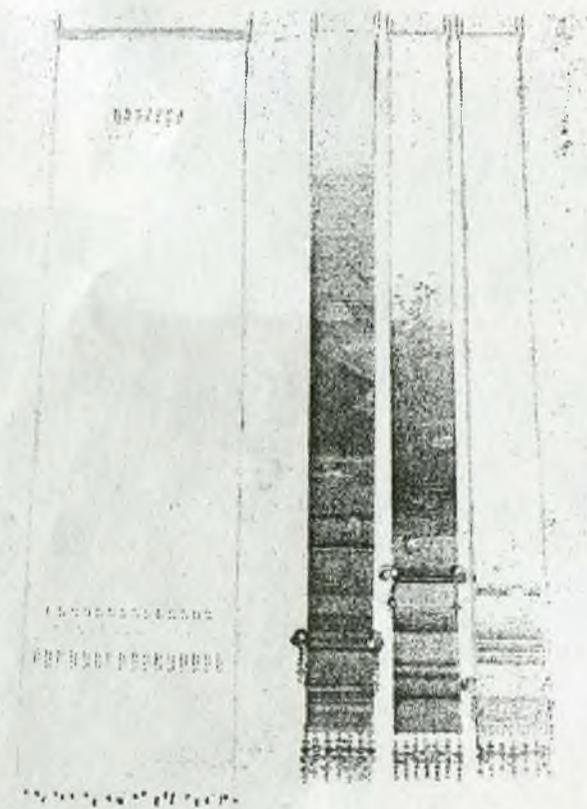


Рис. П30. Бондарь П.П.
«Июльские гобелены».

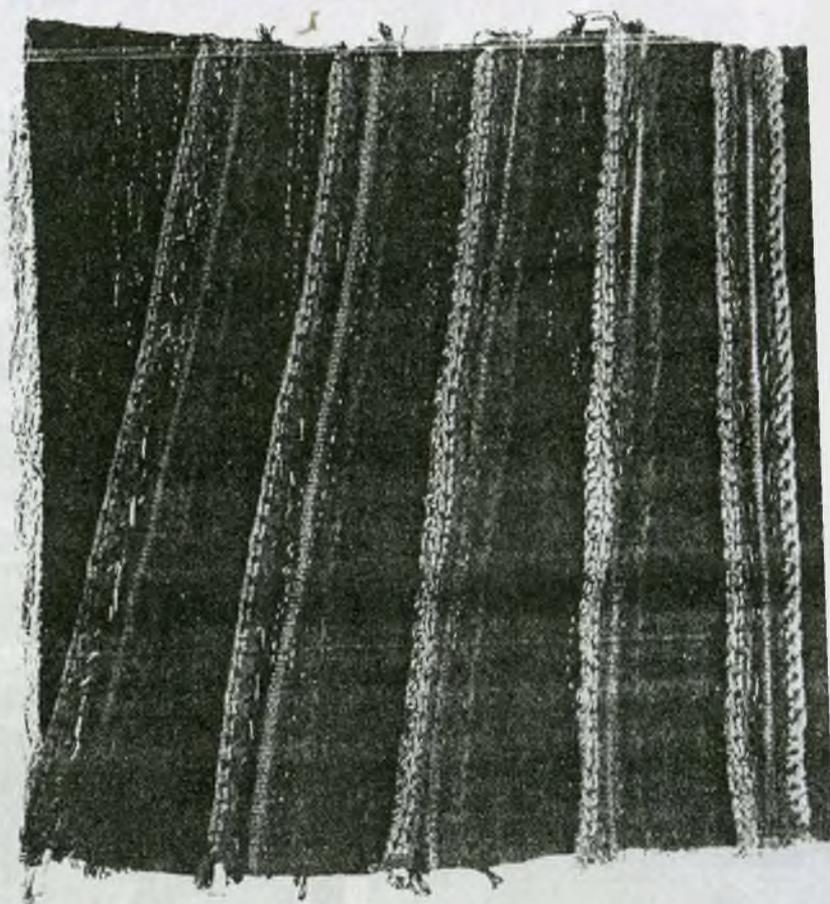


Рис. ПЗ1. Марковец – Вартлава В.П. «Пашня».



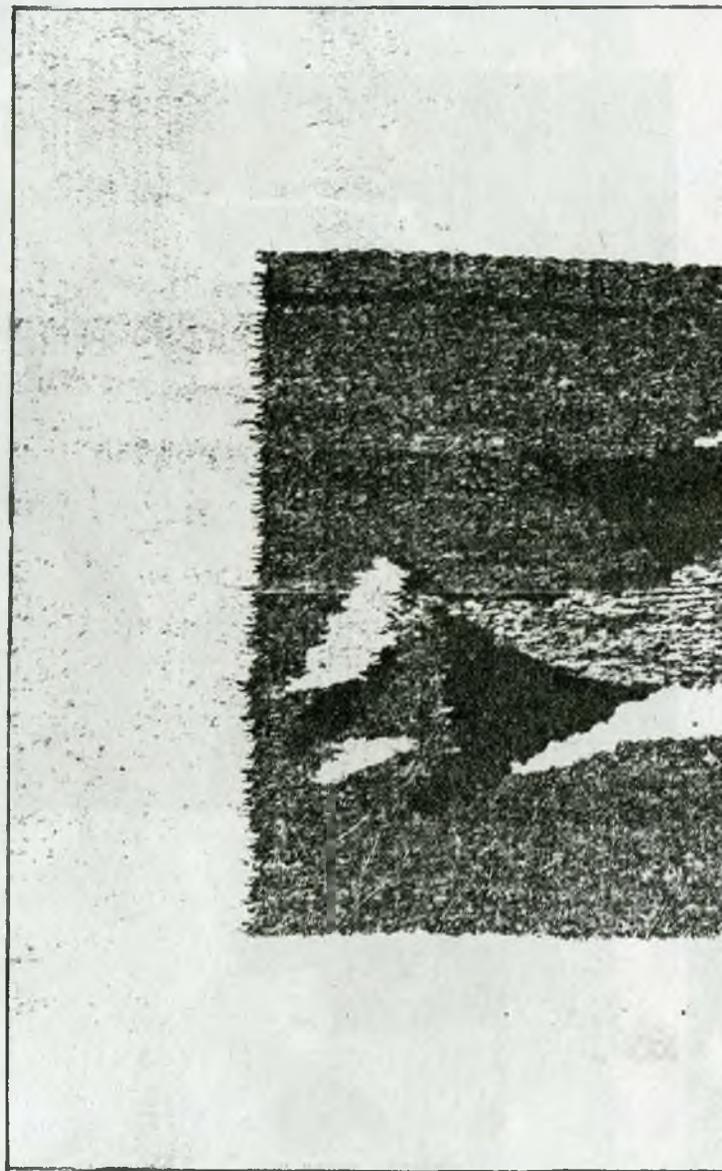
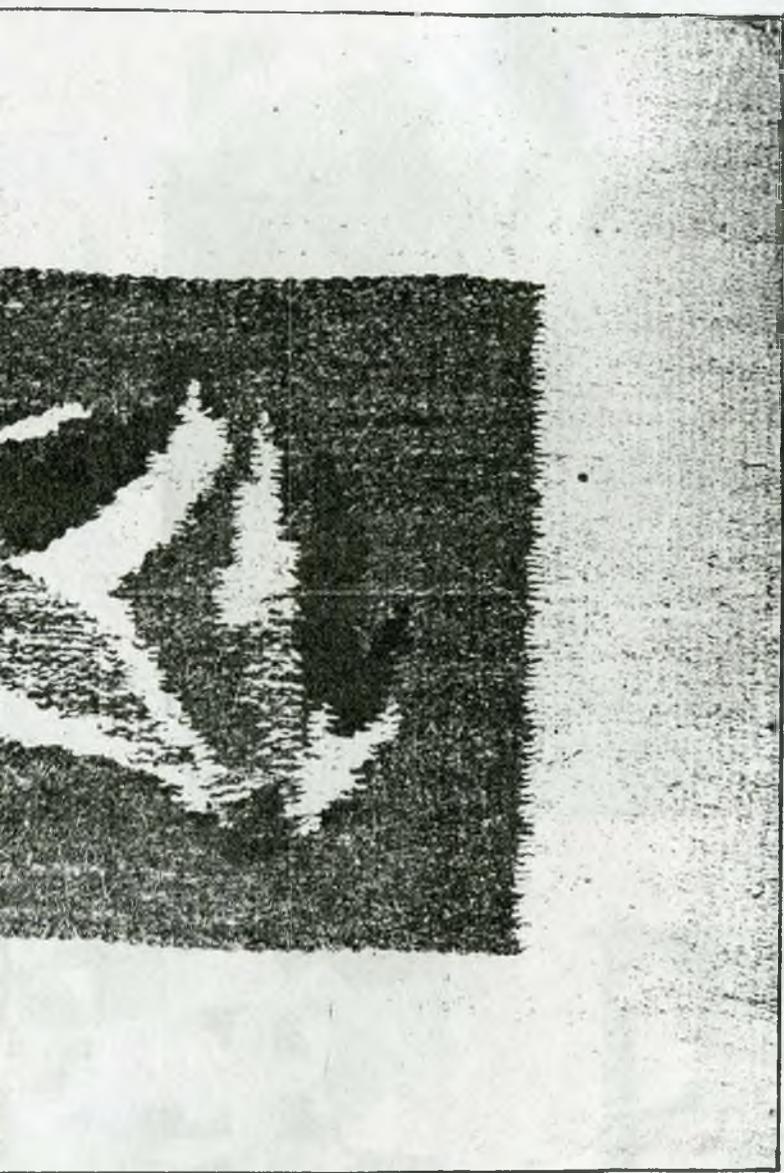


Рис. П32. Кривоблоцкая Г.П. «Грусть».



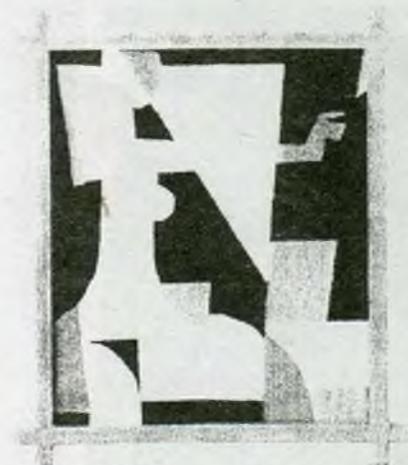
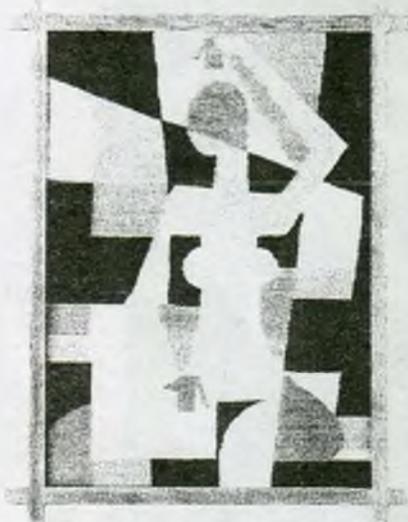


Рис. П33. Белоусова – Петровская Т.П.
«Супрематическая баня».

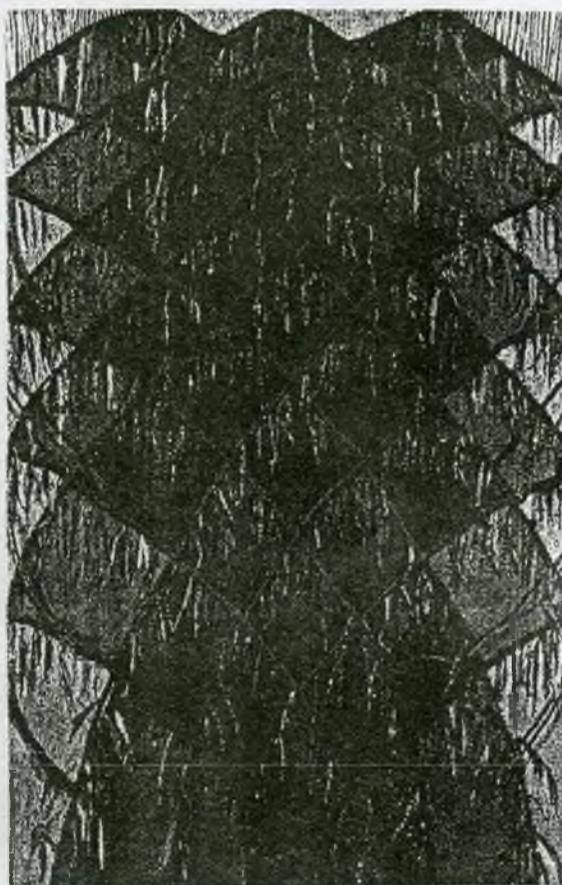


Рис. П34. Петруль Л.И. «Верба».

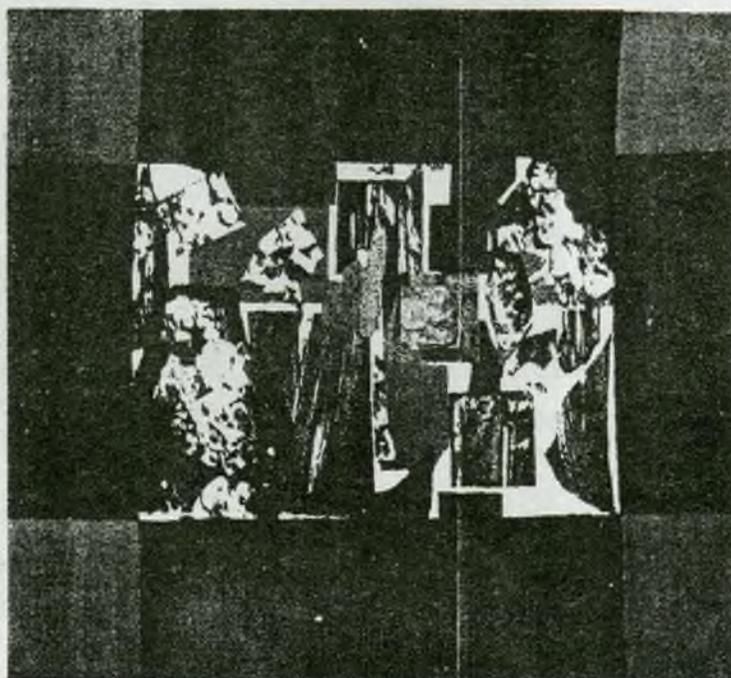


Рис. П35. Гридина О.В. «Покаяние».



Рис. П36. Стасевич Г.Х., Стасевич В.С. «Музыканты».

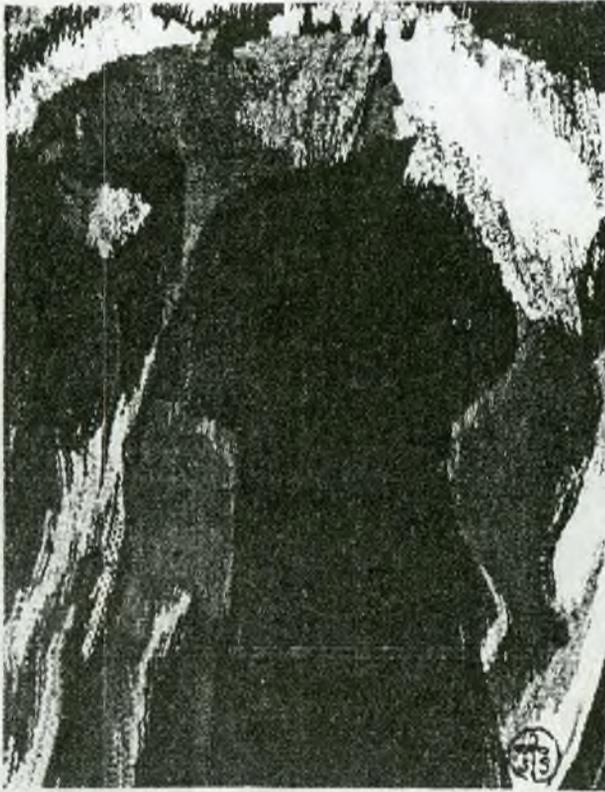


Рис. ПЗ7. Свистунович С.С. «Полонез Огинского».

64

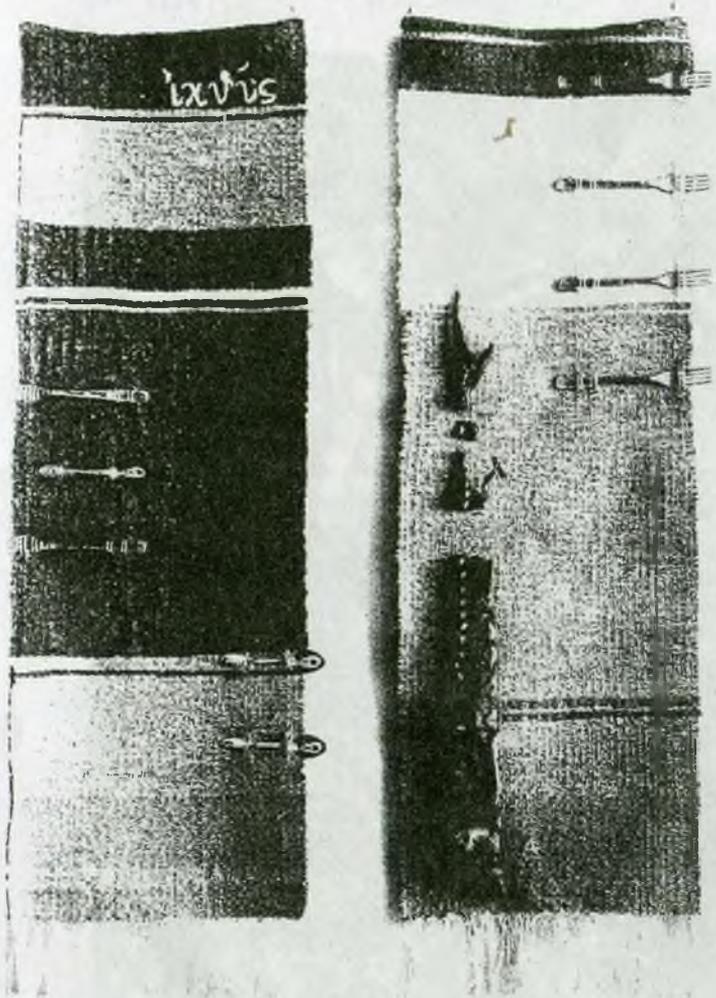


Рис. 1138. Пипина Анна

«Кушать подано, или пожиратели Христа».

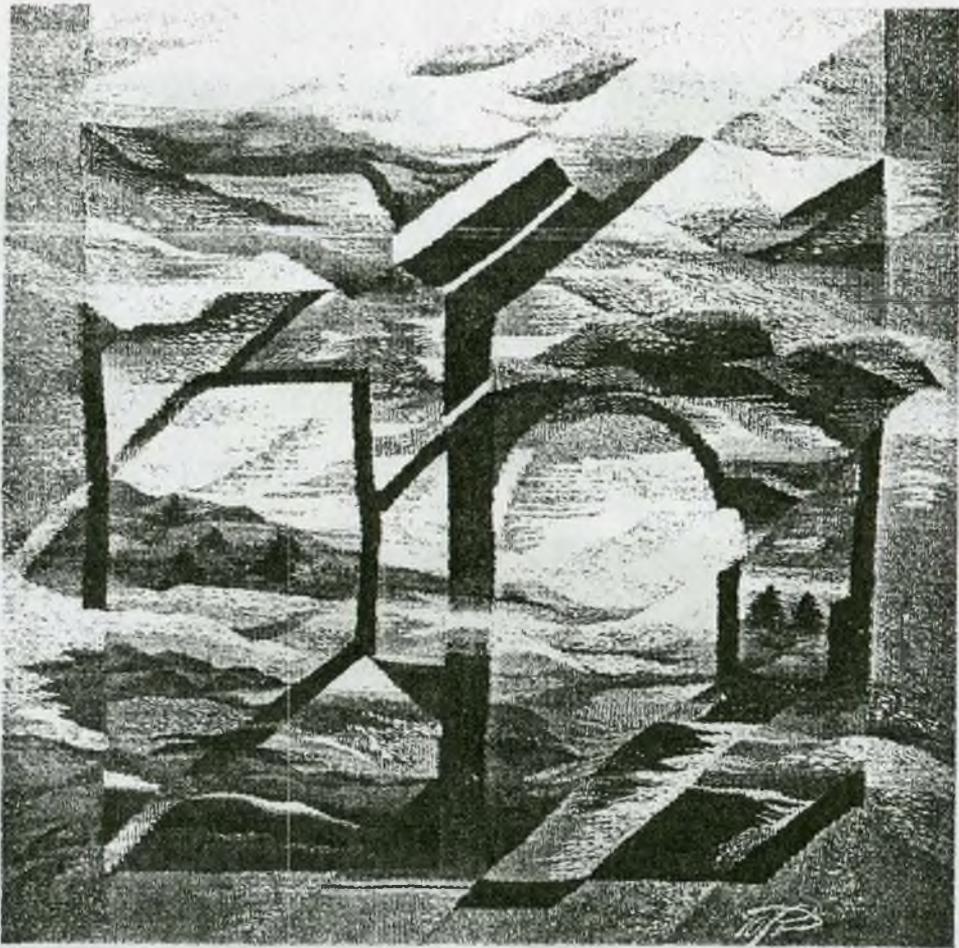


Рис. П39. Руденко Т.А., Руденко Ю.В. «Дом на семи ветрах».

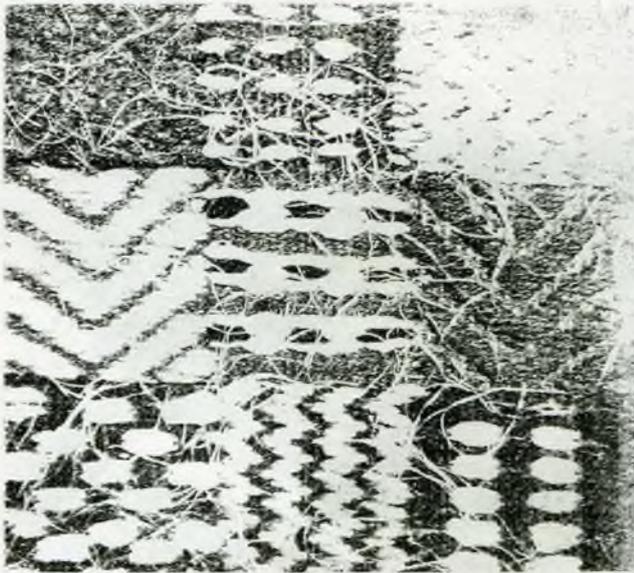


Рис. П40. Врублевская С.П.
Придвинские коляды.

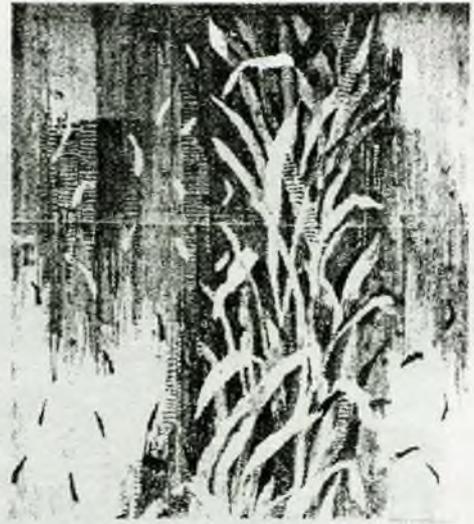


Рис. П41. Врублевская С.П.
Фабула

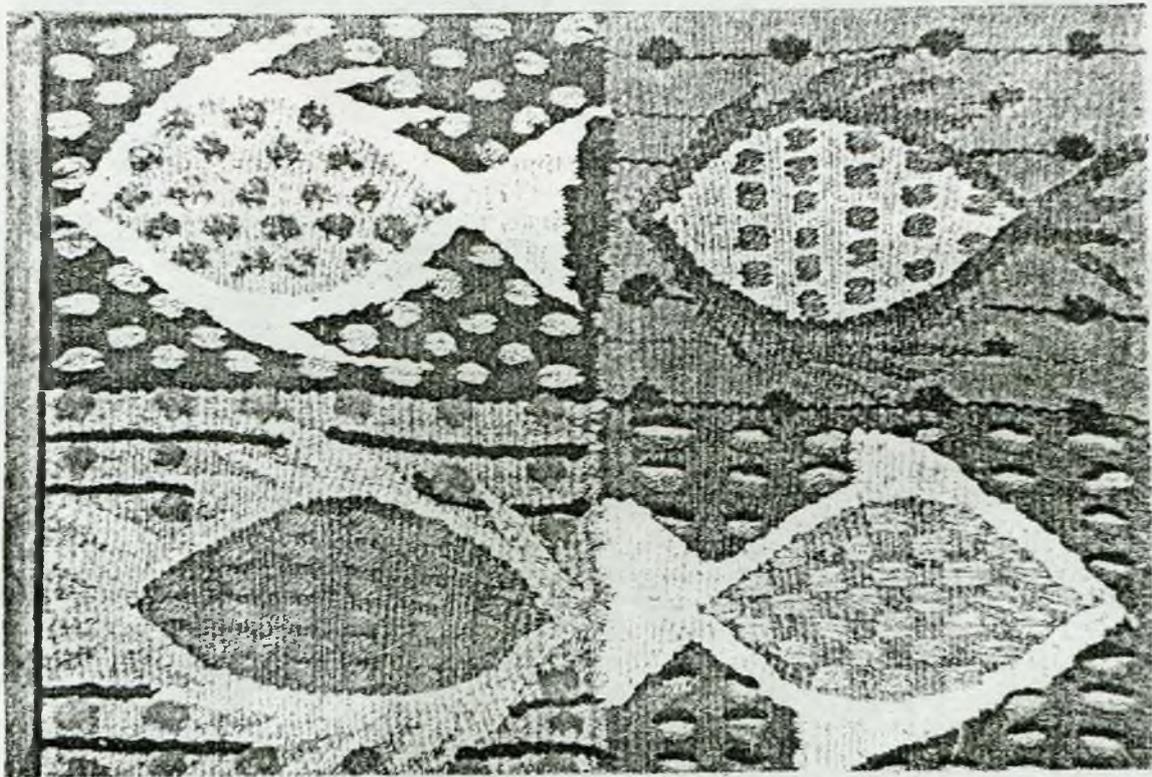


Рис. П42. Врублевская С.П. Птицы и рыбы.

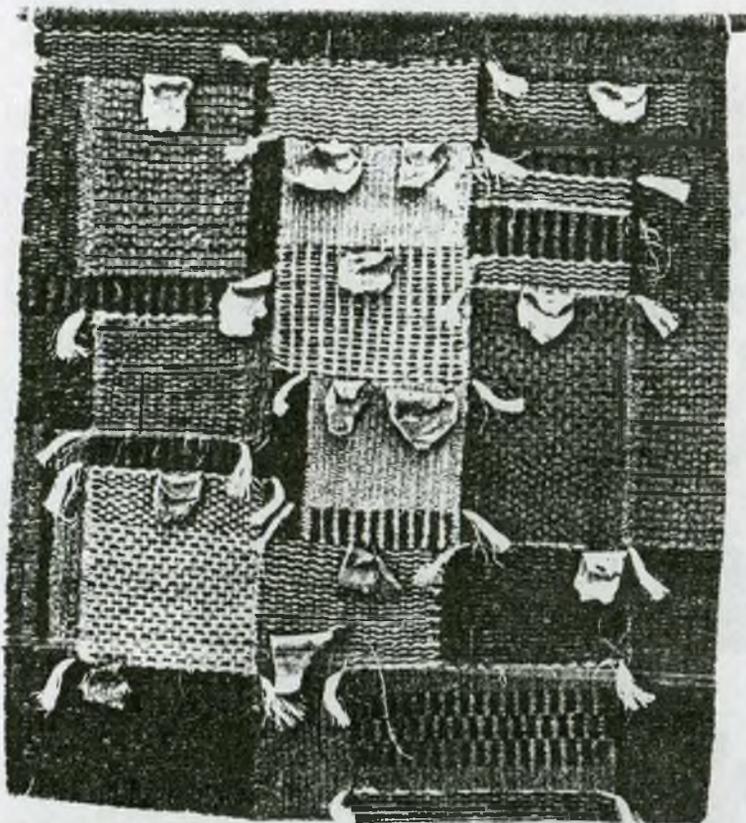


Рис. П43. Лисовская Н.С. «Древние рукописи».

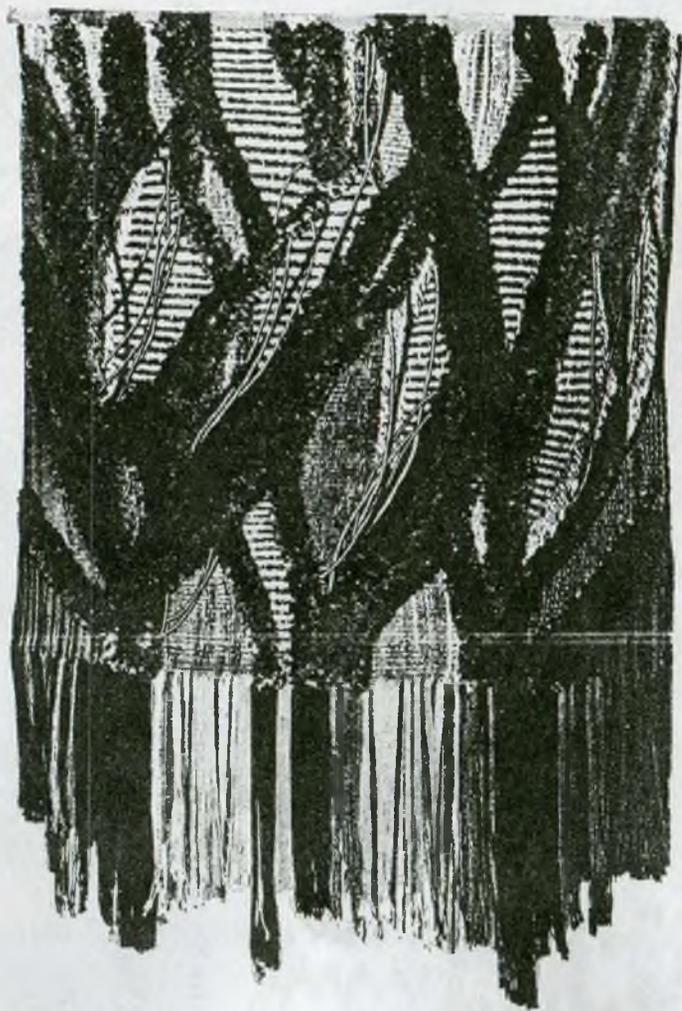


Рис. П44. Лисовская Н.С. «В лесу ложатся тени».

67

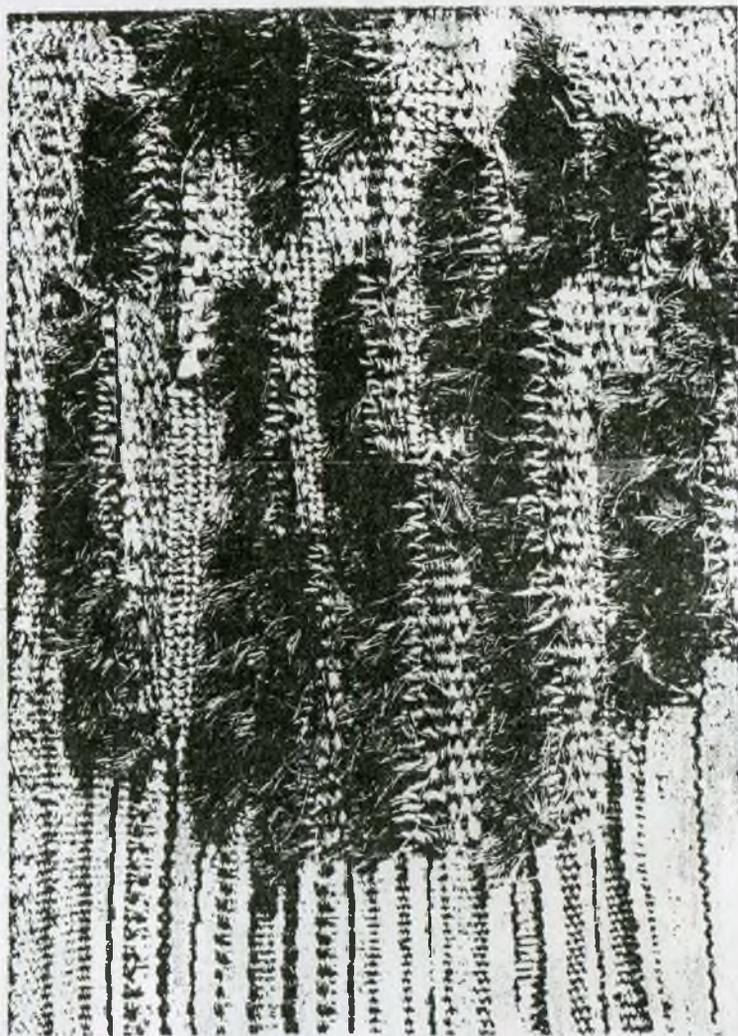


Рис. П45. Лисовская Н.С. «Отражение».



Рис. П46. Лисовская Н.С. «Сумерки».

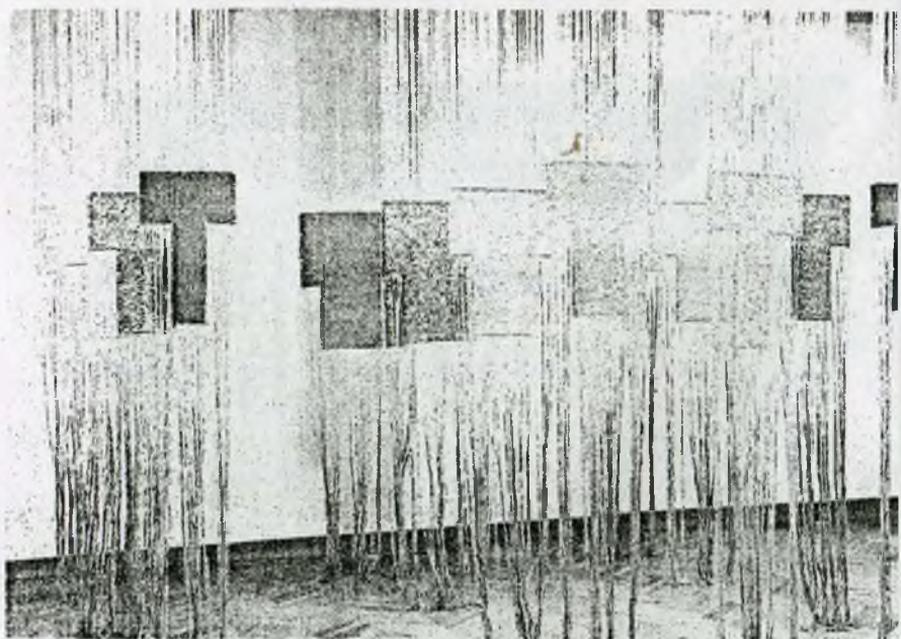


Рис. П47. Фалей Г. А. «XIII».

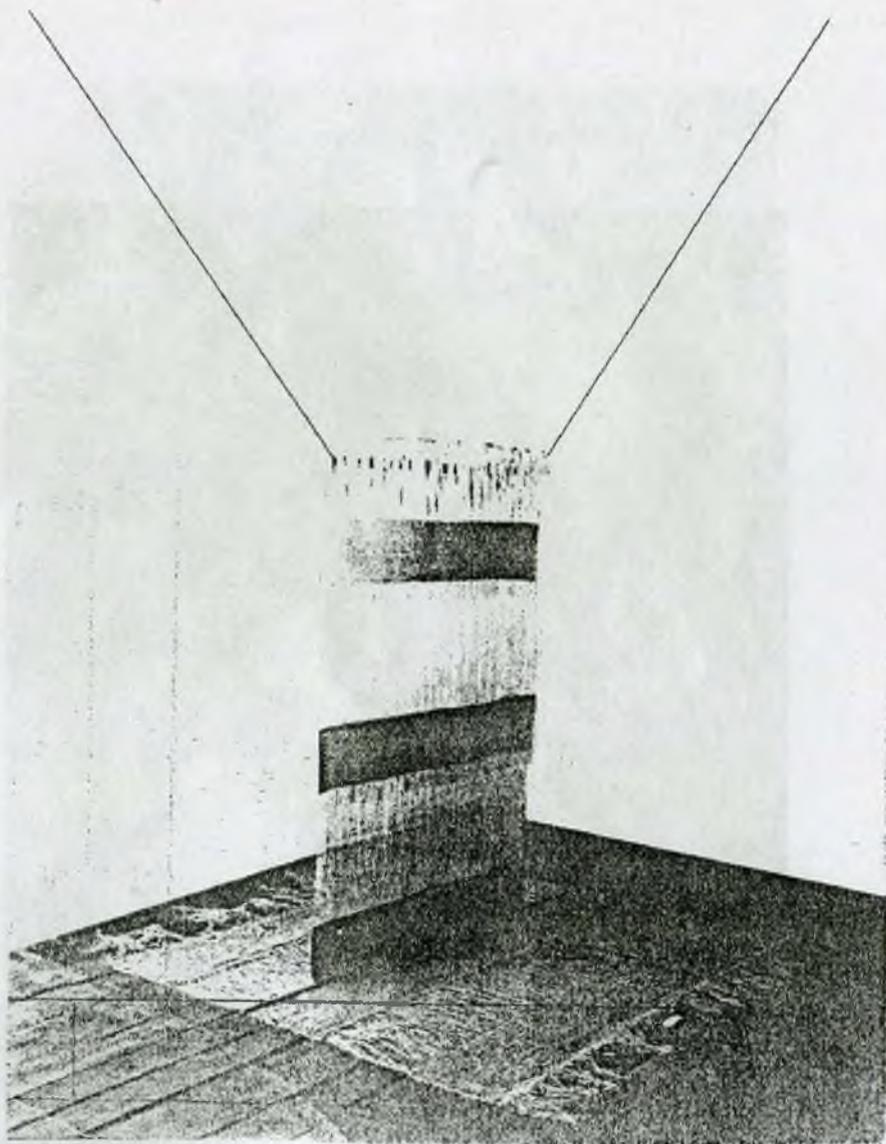


Рис. П48. Фалей Г.А. «Инсталляция».

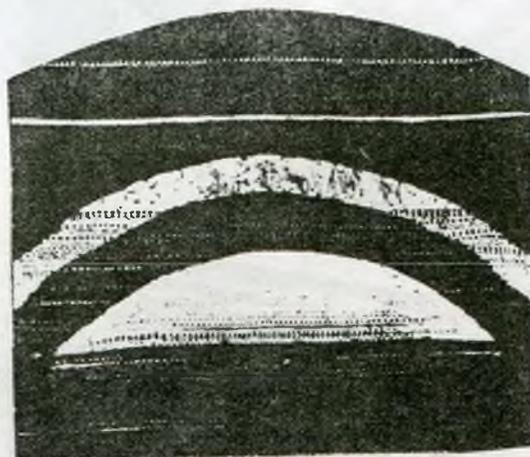
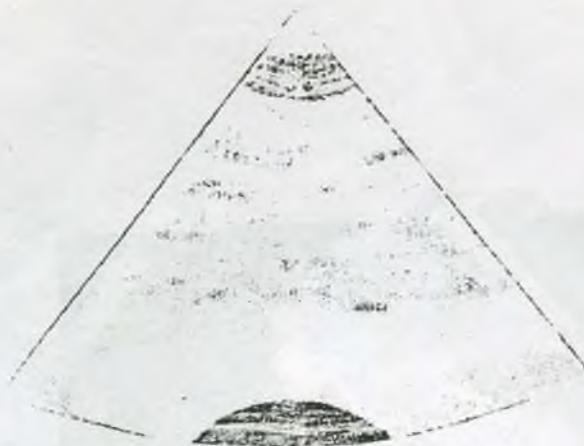


Рис. П49. Оксинь С.А. «Четки».

Рис. П50. Некрасова В.А.

«Золото и серебро».

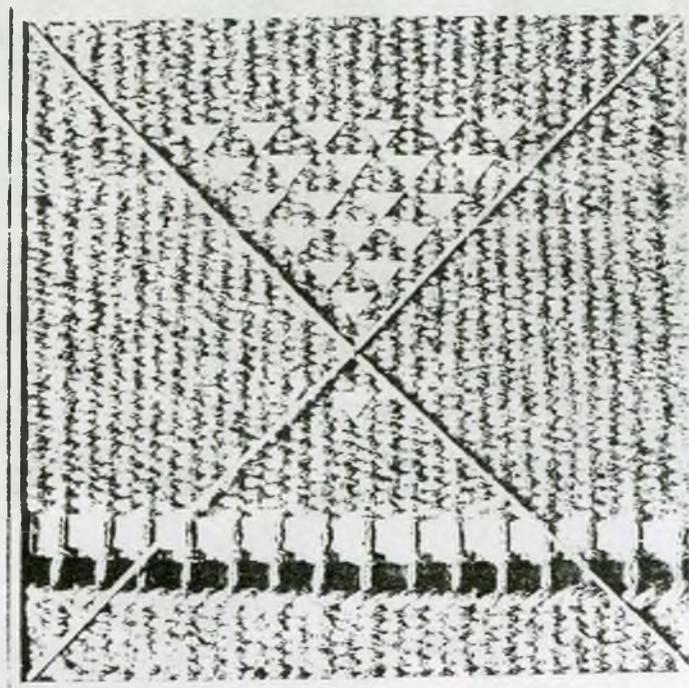


Рис. П51. Храмцова Н.Е. «Время».

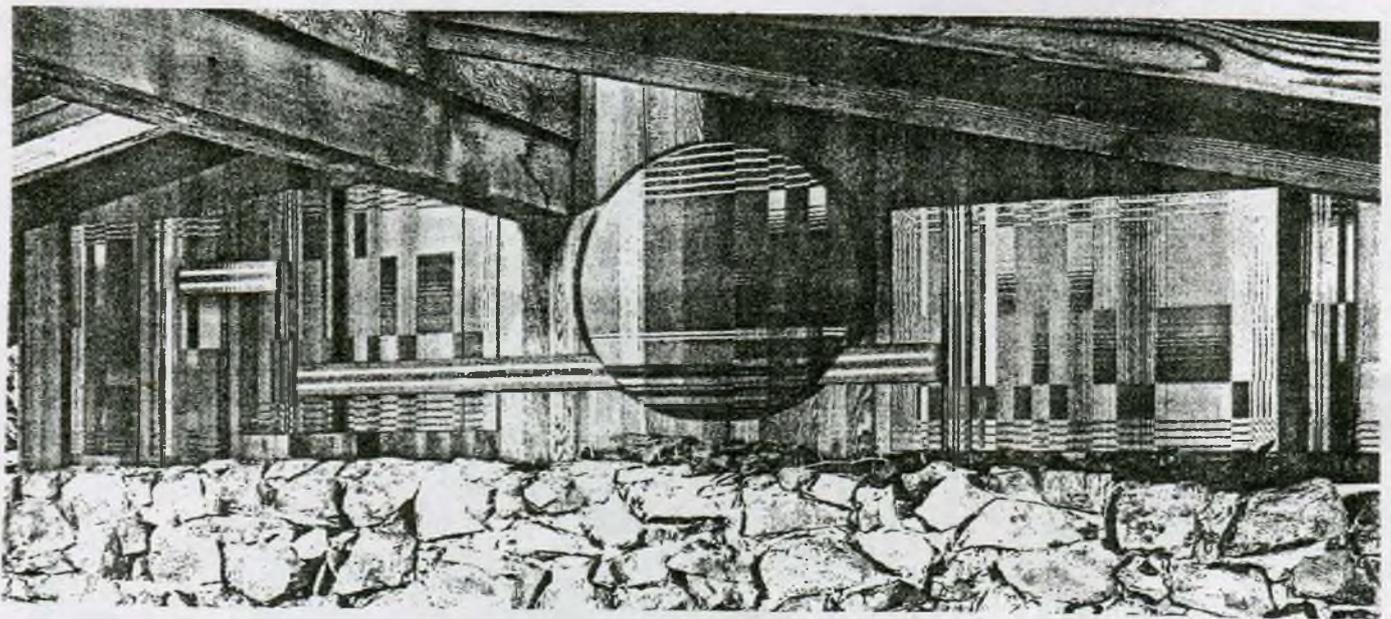
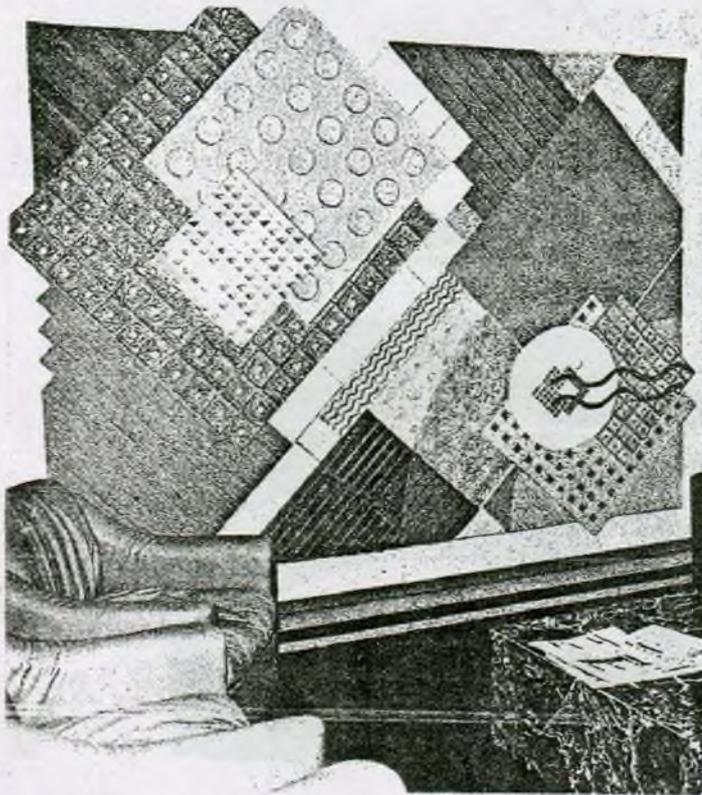


Рис. П52. Примеры текстильных композиций в интерьере.

• Библиотека •
 Віцебскага дзяржаўнага
 тэхналагічнага ўніверсітэта
 інв. № 2/16

70

Библиотека ВГТУ

