

Р.А. Гильман

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОСПИСЬ ТКАНЕЙ

*Рекомендовано Министерством образования и науки
Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся по специальности
«Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»*



Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент РАН Б.П. Юсов;

доктор педагогических наук В.В. Корешков

Автор выражает благодарность за помощь и участие в создании этой книги
выпускникам художественно-графического факультета
и кафедры декоративно-прикладного искусства
Магнитогорского Государственного университета
Л. Абрамовой, В. Ячmeneвой, А. Латохиной, Е. Наумовой

Гильман Р.А.

Г47

Художественная роспись тканей : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» / Р.А. Гильман. — М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. — 159 с., 32 с. ил. : ил. (Изобразительное искусство).

ISBN 5-691-00726-2

В учебном пособии рассмотрены основные этапы развития искусства художественного оформления тканей. Подробно раскрываются способы свободной росписи тканей, технологии холодного и горячего батика, смешанная техника росписи. Кроме того, даны методические рекомендации по выполнению курсовых и дипломных работ по теории и практике декоративно-прикладного искусства.

Пособие адресовано студентам художественно-графических факультетов педагогических вузов, учителям художественного труда, руководителям кружков декоративно-прикладного искусства, художникам по костюму. Будет полезно и интересно широкому кругу читателей.

УДК 745(075.8)

ББК 85.12я73

ISBN 5-691-00726-2

- © Гильман Р.А., 2003
- © ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003
- © Серия «Изобразительное искусство» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003
- © Художественное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003
- © Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

Трепетное чувство охватывает художника, когда он прикасается кисточкой к белому шелку, хорошо натянутому на раму. Шелк податливо принимает в свои объятия краску, и она, благодарная, начинает творить чудеса. Но у краски свой характер — она поровиста и не знает границ своего разбега. И тогда начинается свое творческое колдовство художник. Его рука, кисточка с краской и белый шелк по воле разума и фантазии живописца создают чудо. А сам творец попадает в волшебный мир художественной росписи ткани. Начав однажды, с этим уже невозможно расстаться.

Однако начинающего художника поджидают и серьезные разочарования: то краска разливается на ткани «необузданным» пятном, то цвет, который был замешан вначале, при высыхании меняет свой тон...

Подобных разочарований можно избежать, если набраться терпения и провести большую подготовительную работу: изучить краски для тканей, приготовить пужные красители, найти ткань, для которой годится выбранная краска. Чтобы дружить с тканью и краской, нужно быть немного химиком и исследователем, живописцем и графиком, фантазером и храбрцом: не бояться проб и ошибок и добиваться задуманной цели.

А еще нужно очень любить это дело. Ведь только влюбленный в творчество человек может летом и осенью не разгибаясь собирать всякие травы, корни и листья, чтобы потом, зимой, получить из них нужную краску. Только одержимый не забудет подружиться с пчеловодом, потому что ему ох как пригодится в работе пчелиный воск. Правда, в последнее время появились импортные краски: и итальянские, и французские, а также есть специальные растворы, благодаря которым краска не растекается по ткани (так называемые резервы) — глаза разбегаются! Но, к сожалению, эти волшебные краски имеют свои недостатки: во-первых, если сделаешь на ткани ошибку, то исправить ее невозможно; во-вторых, уж очень они яркие, иногда даже чересчур (но для росписи маечек и одежды они хороши).

А вот наши отечественные «анилины» — хоть иногда и небезвредны, и работать с ними хлопотно, и требуется осторожность и опыт — создают неповторимый, таинственный колорит на шелке, от которого сладко болит и поет душа художника.

Обо всем этом и многом другом, дорогой друг, ты прочтешь в этой книге. Листай смелее ее страницы, вступающий в мир искусства. И доброго тебе пути!



Посвящаю
Аркадию
Гильману



Из истории художественной росписи тканей

Ручная роспись тканей является разновидностью художественного текстиля, который, в свою очередь, представляет немаловажный раздел декоративно-прикладного искусства. Этот вид прикладного искусства имеет глубокие народные корни и традиции, дошедшие до сегодняшних дней. Современные художники по текстилю с глубоким уважением относятся к прошлому этого искусства, постоянно черпая из него творческие замыслы, что и обуславливает появление новых технологий на основе использования традиций древней росписи тканей. Изучить историю развития ручной росписи тканей можно на следующих моментах:

- 1) искусство крашения шелковых тканей;
- 2) искусство ручной набойки на Руси;
- 3) текстильный авангард;
- 4) текстильное панно и батиковые композиции.

Родиной шелка считают Китай (провинция Шан-Тунг). Шелк еще называли «китайка», «ткань из Китая». До нас это слово дошло дальней, кружной дорогой. В латинском языке существует слово «сэрикус», означающее «китайская материя» (от «сэрэс» — Китай). В Средние века вместе с шелковыми из-

делиями оно добралось до Скандинавии, где превратилось в «сильки». Согласитесь, что преобразовать «сильки» в «шелк» не так уж трудно. Возможно, что словотворчество шло следующим образом: «сильки», «сильк», «сельк», «селк», «шелк». Уже в XII в. до н. э. в Китае изготавливались тончайшие, особо искусственные ткани, требовавшие сложнейших технологических методов. Шелкопрядов китайцы разводили на специальных плантациях и очень долго держали секрет получения шелка-сырца. Особенно в глубоком секрете сохранялась окраска тканей и способ получения красителей из растений. Дошедшая до нас книга древнего Китая «Чжоу ли» периода Хань (II в. до н. э.) раскрывает некоторые тайны красильного мастерства, передававшиеся от поколения к поколению, и даже содержит описание рецептов получения красок, изготовления и окраски шелковых тканей и других таинств шелка, в том числе и его лекарственных свойств.

Существовала глубокая вера в благотворное влияние шелка на здоровье человека, тело которого было им окутано. В старинных китайских рукописях упоминается также о целебных искрах, возникающих при трении шелка, с помощью которого лечили людей. Более

поздний китайский манускрипт VIII в. рассказывает об особой росписи шелковых тканей посредством воскового рисунка, который выполняется на ткани с помощью кисточки, окунаемой в горячий воск. Рисунок, выполненный таким образом, не окрашивается никаким цветом, а остается белым.

В эпоху феодализма китайские художники сумели создать неповторимые по мастерству и поэтичности шелковые свитки с первыми в мире пейзажными композициями. Шелковые свитки — это своеобразная форма картин, помогающих показать природный мир во всем его многообразии. Вертикальные свитки вешались для обозрения на стену, что позволяло взгляду разом охватить изображенные на них просторы. Уже в VIII в. китайцы наравне с прозрачными водяными красителями стали применять богатую оттенками черную тушь. Тогда же начали складываться различные способы и приемы живописного изображения. С одной стороны, очень тщательная и подробная прорисовка натуры — «чун-би», что в переводе означает «прилежная кисть», а с другой стороны — как бы незавершенный сюжет, быстро написанный, позволяющий зрителю дофантазировать идею художника — «се-и», в переводе — «живопись идеи».

Этот вид живописи на шелке писался не с натуры, а по памяти и вбирал в себя все самые характерные черты природы.

В III в. до н. э. шелководство из Китая распространилось в Индию, а затем в Корею и Японию. Для получения узорных тканей здесь использовали различные способы нанесения на ткань узоров краской, применяли при этом и

восковые приемы ручной росписи, т. е. получение белого рисунка на цветном фоне.

Суть этих способов заключается в том, что участки ткани, не подлежащие окрашиванию, покрываются различными смолами или пчелиным воском; последние, впитываясь в ткань, защищают ее от воздействия краски. Подготовленную таким образом ткань опускают в краску, удаляют воск или другой резервирующий состав (резерв) и в результате получают белый рисунок на окрашенном фоне. Описанный способ резервирования сохранился и до нашего времени под названием «восковой батик» или просто «батик».

Родиной искусства украшения тканей красящими веществами считают Индию — страну, где в изобилии природные красители, благодаря которым, в свою очередь, и появились разные способы расцвечивания тканей. Так, например, широко распространился способ «бандхари». Перед окрашиванием ткани определенные ее участки крепко перевязывались суровой нитью (если окраске подлежали небольшие участки ткани) или сама ткань завязывалась большим крепким узлом. Ткань погружалась в глубокие емкости с красителями, завязанные части не окрашивались. На цветном фоне появлялась белая фантазийная узорная линия.

Знаменитая синяя краска индиго в Египту была завезена также из Индии. Едва ли можно теперь в точности установить, когда именно человек познакомился с этой краской. Так, например, при вскрытии в Египте гробницы принцессы, умершей три тысячи лет тому назад, обнаружили полуистлевшие ткани, окрашенные в синий цвет.

Получали индиго из листьев тропического кустарника — индигоноска красильной, листья которой похожи на листья нашей акации. Их собирали, бросали в глубокую посуду с теплой водой. Через пять-шесть часов на дне посуды образовывался осадок типа густой сметаны. Его высушивали на солнце, затем резали на куски. Это и была индиго — по тем временам одна из самых ценных красок. В нашей стране индиго прочно удерживала свои позиции многие годы. Сейчас у индиго появилось много производных красок, превосходящих ее по своим свойствам: тиндиго алый, красный, розовый, броминдиго, тиндиго черный и т. д.

А в то далекое время в Индии природный краситель индиго подсказал разные способы расписывания тканей.

В одном из древних штатов Индии Бихар сохранилось с давних времен искусство росписи тканей, которое называется «мадхубани» (рис. 1). Возникло оно от обычая нанесения рисунков, обладающих магической силой, на стены домов. Такие же рисунки, якобы изгоняющие злых духов из жилища человека, украшали и чистую площадь земли во дворах. У каждой отдельной семьи, живущей в своем доме, были определенные, свойственные только ей, узоры. Эти же узоры переносились и на ткань, из которой шили свадебную одежду для дочери. Узоры эти наделялись магической силой, связывающей узы новой, мужниной семьи с отцовской. Примечательным является то, что этим видом декоративно-прикладного искусства владел очень ограниченный



Рис. 1. «Мадхубани». Холодный батик. Учебная работа Л. Абрамовой

круг лиц — только женщины из местных каст.

Узоры «мадхубани» отличаются специфической композицией. Фигуры богов, людей или животных помещаются обычно в рисованную рамку, все пространство которой заполнено изображениями цветов, птиц, рыб, змей, условных символов космогонического содержания, религиозных символов. Все это рисуется от руки и отличается чрезвычайной, как бы нарочитой примитивностью, непосредственностью и живостью изображения. Его яркость и красочность делают узор необыкновенно привлекательным.

Большим совершенством отличалась роспись тканей в Японии. В летописях, относящихся к VII в. н. э., упоминается о способе окраски ткани — «юхата». Куски ткани по рисунку туго прошивались иглами, а затем погружались в краску. Через толщину стянутой ткани краска проникала не везде, вследствие чего получался своеобразный рисунок из непрокрашенных участков. К тому же времени можно отнести другой интересный способ нанесения рисунка на ткань — «рокети». При этом способе рисунок на ткань наносился горячим воском, затем ткань погружалась в краску, высушивалась, а воск удалялся. Горячий воск при остывании образовывал на поверхности ткани гребешки, которые делали рисунок оригинальным.

К более позднему времени относятся художественная роспись шелковых тканей от руки, требовавшая от художника большого мастерства и вкуса. С конца XVII в. в Японии на шелковые ткани стали переносить сложные сюжетные композиции и пейзажи. Каждый кусок ткани, выполненный в тех-

нике ручной росписи, представлял собой самостоятельное произведение искусства. Только в 1878 г. впервые на Всемирной выставке в Париже Европа познакомилась с произведениями текстильного искусства Японии, которое покорило европейских художников высоким художественным уровнем рисунков, блестящей техникой исполнения.

Ученые полагают, что шелководство возникло в глубокой древности, независимо друг от друга в Китае, Индии и на Ближнем Востоке. В Европу шелк стал ввозиться еще во II в. н. э. — в эпоху Римской империи. В IV в. греческие монахи, раздобыв яйца шелкопряда, сумели развести его в навозе. Греческие правители сделали из этого тайну. Им удалось долгое время получать шелк, изделия из которого продавались по всей Европе.

Затем шелкопряда стали разводить в Византии, откуда он попал в Сицилию, южную Италию, затем во Францию. Особенно славилась шелковая промышленность, процветавшая в итальянских городах Болонья, Лукка, Генуя, Венеция.

Потребителей привлекали в шелке его выдающиеся достоинства: токина, прочность, упругость, способность хорошо окрашиваться в различные цвета. Поэтому из него вырабатывали самые роскошные ткани, доступные лишь правящим классам.

С течением времени производство шелка удешевилось, он стал доступнее.

После первого знакомства русских с шелком прошли столетия. Его везли на Русь арабские, итальянские, скандинавские купцы, поскольку шелковые ткани стоили дорого и на них можно было хорошо заработать.

Это учел, кстати, русский царь Алексей Михайлович. В середине XVII в. он попытался развести шелковичных червей под Москвой, в Измайлове. Были выписаны специалисты из Астрахани. Увы, из царской затеи ничего не вышло.

Новые попытки производства шелковых тканей были предприняты в России во время правления Петра I, в связи с первым опытом разведения шелковичных червей на Украине и Кавказе. После Персидского похода Петр I приложил немало усилий для организации шелкопрядного дела в России. В 1714 г. первая шелкопрядная фабрика начала вырабатывать шелковые ткани. При Петре I шелковое производство было развито сильнее, чем производство других видов тканей. Старейшие шелкоткацкие мануфактуры — Кунавинская, Фряновская — располагались вблизи Москвы, и шелковые ткани, изготовленные на них, по качеству не уступали изделиям всемирно известной в то время Лионской мануфактуры.

Особое место в конце XIX в. занимает предприятие братьев Сапожниковых, прославившееся производством высокохудожественных шелковых декоративных тканей. Это штучные изделия для церковного облачения и придворных церемоний, государственные знамена, иконы и т. д. Уникальные расписные шелковые ткани русских мастеров фабрики Сапожниковых неоднократно представляли текстильное искусство России на международных выставках.

На Руси с незапамятных времен известны способы расцвечивания ткани путем набивания узора, в дальнейшем получившие название печатных рисунков. Это так называемые различные

виды «набойки», от слова «набивать» (см. цв. вкл., с. 2).

Суть этого способа заключается в следующем: вырезался узор на доске, затем доска смачивалась краской, превращаясь в печатную форму (манеру), после чего она накладывалась на ткань, ее простукивали деревянным молотком и как бы набивали рисунок на ткань (см. цв. вкл., с. 1).

Расцвет ручной набойки на Руси наблюдался в XVI—XVII вв., хотя дошедшие до нас образцы ткани говорят о том, что развитие этого вида украшения ткани относится к X в.

Старинная русская набойка выполнялась масляной краской, сваренной на олифе, по льняным и шерстяным тканям. В документах XVI—XVII вв. термин «набойка» почти не встречается. Ткань с темным орнаментом по светлому фону обычно называется выбойкой. И только с XVIII в. термин «выбойка» постепенно вытесняется термином «набойка».

Для выбойки характерна ткань с окрашенным фоном и незакрашенным узором, а для набойки отличительным признаком является цветной набивной узор по неокрашенному или светлому фону.

Доска, на которой вырезался узор, называлась «манера» или «цветка». Если поле на доске оставалось выпуклым, а сам узор углублялся, то ткань называлась выбойкой. Для набойки узор, как правило, оставался выпуклым, намного выше общего фона. В первом случае выбивался на ткани узор поля, и он был цветным, а основной узор был белым. Во втором случае — все наоборот.

Несколько позже появился еще один способ оформления ткани рисунком, уже более близкий к современному ба-

круг лиц — только женщины из местных каст.

Узоры «мадхубани» отличаются специфической композицией. Фигуры богов, людей или животных помещаются обычно в рисованную рамку, все пространство которой заполнено изображениями цветов, птиц, рыб, змей, условных символов космогонического содержания, религиозных символов. Все это рисуется от руки и отличается чрезвычайной, как бы нарочитой примитивностью, непосредственностью и живостью изображения. Его яркость и красочность делают узор необыкновенно привлекательным.

Большим совершенством отличалась роспись тканей в Японии. В летописях, относящихся к VII в. н. э., упоминается о способе окраски ткани — «юхата». Куски ткани по рисунку туго прошивались нитками, а затем погружались в краску. Через толщину стянутой ткани краска проникала не везде, вследствие чего получался своеобразный рисунок из непрокрашенных участков. К тому же времени можно отнести другой интересный способ нанесения рисунка на ткань — «рокети». При этом способе рисунок на ткань наносился горячим воском, затем ткань погружалась в краску, высушивалась, а воск удалялся. Горячий воск при остывании образовывал на поверхности ткани трещины, которые делали рисунок оригинальным.

К более позднему времени относятся художественная роспись шелковых тканей от руки, требовавшая от художника большого мастерства и вкуса. С конца XVII в. в Японии на шелковые ткани стали переносить сложные сюжетные композиции и пейзажи. Каждый кусок ткани, выполненный в тех-

нике ручной росписи, представлял собой самостоятельное произведение искусства. Только в 1878 г. впервые на Всемирной выставке в Париже Европа познакомилась с произведениями текстильного искусства Японии, которое покорило европейских художников высоким художественным уровнем рисунков, блестящей техникой исполнения.

Ученые полагают, что шелководство возникло в глубокой древности, независимо друг от друга в Китае, Индии и на Ближнем Востоке. В Европу шелк стал ввозиться еще во II в. н. э. — в эпоху Римской империи. В IV в. греческие монахи, раздобыв яйца шелкопряда червя, сумели развести его в навозе. Греческие правители сделали из этого тайну. Им удалось долгое время получать шелк, изделия из которого продавались по всей Европе.

Затем шелкопряда червя стали разводить в Византии, откуда он попал в Сицилию, южную Италию, затем во Францию. Особенно славилась шелковая промышленность, процветавшая в итальянских городах Болонья, Лукка, Генуя, Венеция.

Потребителей привлекали в шелке его выдающиеся достоинства: тонина, прочность, упругость, способность хорошо окрашиваться в различные цвета. Поэтому из него вырабатывали самые роскошные ткани, доступные лишь правящим классам.

С течением времени производство шелка удешевилось, он стал доступнее.

После первого знакомства русских с шелком прошли столетия. Его везли на Русь арабские, италийские, скандинавские купцы, поскольку шелковые ткани стоили дорого и на них можно было хорошо заработать.

Это учел, кстати, русский царь Алексей Михайлович. В середине XVII в. он попытался развести шелковичных червей под Москвой, в Измайлове. Были выписаны специалисты из Астрахани. Увы, из царской затеи ничего не вышло.

Новые попытки производства шелковых тканей были предприняты в России во время правления Петра I, в связи с первым опытом разведения шелковичных червей на Украине и Кавказе. После Персидского похода Петр I приложил немало усилий для организации шелкопрядного дела в России. В 1714 г. первая шелкопрядная фабрика начала выработывать шелковые ткани. При Петре I шелковое производство было развито сильнее, чем производство других видов тканей. Старейшие шелкоткацкие мануфактуры — Купавинская, Фряновская — располагались вблизи Москвы, и шелковые ткани, изготовленные на них, по качеству не уступали изделиям всемирно известной в то время Лионской мануфактуры.

Особое место в конце XIX в. занимает предприятие братьев Сапожниковых, прославившееся производством высокохудожественных шелковых декоративных тканей. Это штучные изделия для церковного облачения и придворных церемоний, государственные знамена, иконы и т. д. Уникальные расписные шелковые ткани русских мастеров фабрики Сапожниковых неоднократно представляли текстильное искусство России на международных выставках.

На Руси с незапамятных времен известны способы расцвечивания тканей путем набивания узора, в дальнейшем получившие название печатных рисунков. Это так называемые различные

виды «набойки», от слова «набивать» (см. цв. вкл., с. 2).

Суть этого способа заключается в следующем: вырезался узор на доске, затем доска смачивалась краской, превращаясь в печатную форму (манеру), после чего она накладывалась на ткань, ее простукивали деревянным молотком и как бы набивали рисунок на ткань (см. цв. вкл., с. 1).

Расцвет ручной набойки на Руси наблюдался в XVI—XVII вв., хотя дошедшие до нас образцы ткани говорят о том, что развитие этого вида украшения ткани относится к X в.

Старинная русская набойка выполнялась масляной краской, сваренной на олифе, по льняным и шерстяным тканям. В документах XVI—XVII вв. термин «набойка» почти не встречается. Ткань с темным орнаментом по светлому фону обычно называется выбойкой. И только с XVIII в. термин «выбойка» постепенно вытесняется термином «набойка».

Для выбойки характерна ткань с окрашенным фоном и незакрашенным узором, а для набойки отличительным признаком является цветной набивной узор по неокрашенному или светлому фону.

Доска, на которой вырезался узор, называлась «манера» или «цветка». Если поле на доске оставалось выпуклым, а сам узор углублялся, то ткань называлась выбойкой. Для набойки узор, как правило, оставался выпуклым, намного выше общего фона. В первом случае выбивался на ткани узор поля, и он был цветным, а основной узор был белым. Во втором случае — все наоборот.

Несколько позже появился еще один способ оформления ткани рисунком, уже более близкий к современному ба-

тику, когда использовалась одна доска с узором одинаковой высоты, но фон оставался незакрашенным с помощью резерва. В качестве резервирующего состава применялись глина и воск. А затем и вообще отказались от доски.

С помощью кисточки и резерва рисунок наносился вручную прямо на ткань. Затем ткань опускали в чан (или куб) с краской. Там, где не было резервирующего состава, ткань окрашивалась. Затем ткань просушивали, а резервирующий состав смывали горячей водой. В результате на ткани получался светлый узор на цветном фоне. Этот способ получил название кубовой набойки (см. цв. вкл., с. 10).

Для нанесения узора на ткань требовалось относительно несложное оборудование. Оно состояло из верстака-стола, на котором находились ровно выструганные доски, покрытые сукном. Рядом на скамейке ставился штрифовальный ящик, дном его служило натянутое сукно, кошма, куда цаливалась краска, которую мальчик-штрифовальщик растирал кистью после каждого прикладывания резной доски к сукну. Над столом находились жерди-вешала,

через которые набойщик перекидывал набитую ткань для просушки. Имелись также орудия для растирания и смешивания красок, котлы или чаны для их запаривания. Процесс набивания заключался в том, что мастер, ровно расправив на верстаке ткань, накладывал доску сначала на сукно с краской, находящееся в штрифовальном ящике, а затем эту окрашенную доску опускал на ткань в местах, обозначенных по углам иглами. При набивке крупного узора с большой доски мастер стучал по доске киянкой (палкой с утолщением на конце) для лучшего отпечатывания краски.

В XVI–XVII вв. русская набойка испытывала влияние искусства оформления тканей, дошедшее из Китая, Японии. Набивные узоры выполнялись черной масляной краской. Использовались различные геометрические формы в виде кружков, шестиконечных звезд по черному полю льняного полотна. Особенно был распространен рисунок, изображавший небольших рыбок, с восьмилепестковыми розетками и мелким горошком. Появляются рисунки с крупными прямыми и косыми полосами, что безусловно является подражанием восточным тканям — «дорогам» (рис. 2). Затем в оформлении тканей наблюдается переход от полос с геометрическим орнаментом к растительным формам: стилизованные тюльпаны, ромашки, гвоздики, васильки. До конца XVII в. в русской набойке было заметно влияние восточных тканей, особенно в переработке растительных мотивов окружающей природы.

Запад, в свою очередь, также оказал своеобразие влияние на русскую набойку. В ней появились объемные цве-

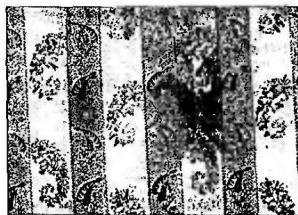


Рис. 2 Ситец мебельный. Конец XVIII — начало XIX в. Неизвестная мануфактура

ты. В рисунках XVIII в. уже не было той сочности орнамента и ясного композиционного построения, которые характерны для тканей XVII в. Не было общей простой композиционной схемы построения рисунков. В XVIII в. продолжают существовать формы ромашки, васильки, развернутого цветка лотоса, гвоздники и т. д. А когда появились альбомы с рисунками для тканей из Парижа, то русская набойка переняла французское толкование орнамента — изображение райских птиц, пейзажей и бытовых сцен (см. цв. вкл., с. 4). В первой четверти XIX в. русская набойка утрачивает черты самобытности. В 1828 г. в селе Иваново купцом Спиридоновым была установлена первая ситцепечатная цилиндрическая машина, положившая начало развитию художественного промышленного оформления тканей.

Большую известность на всемирных выставках приобрели набойки ивановских и костромских мастеров. Мастера-рисовальщики и граверы на протяжении многовекового пути развития набойки отбирали и отшлифовывали узоры, главным украшающим мотивом которых становились цветы и листья. В каждом растении эти мастера умели найти главную декоративную характеристику, прорисовать и скоординировать узор таким образом, что он сливался воедино с тканью, не разрушая ее плоскости. В декоративных набойках нередко были изображения сцен деревенской и городской жизни, птиц и зверей. Покрашает мастерство рисовальщиков и граверов, создававших декоративные композиции, необычайно слаженные, ритмичные, где даже фон между элементами орнамента воспринимается как узор.

И здесь в полной мере раскрывались природная одаренность и художественное чутье ивановских мастеров, которые с поразительным эстетическим чувством умели сочетать материал, красители и технологию для получения наибольшего художественного эффекта в своих произведениях.

Грубый крестьянский холст обычно набивался деревянной формой и краской, разведенной на олифе. Чаще всего встречается на таком холсте черная краска из сажи или копоти. Четкий рельеф узора с блестящей от олифы черной поверхностью смягчался на матовом серовато-зернистом фоне холста. Крупные формы узоров разделялись более мелкими геометрическими фигурами, штрихами, создавая полутона, которые выявляли объемность растительных мотивов. На более тонком льняном полотне набивали более мелкие узоры, часто закрашивали фон, оставляя узор белым, иногда расцвечивая его дополнительными красками. Гладкая поверхность полотна, окрашенная масляной краской, дала блестящим, как бы лакированным тон ткани, на котором ясно выступали четкие формы мелких узоров. Хлопчатобумажные ткани хорошо впитывали краски благодаря природному свойству волокна. Это с успехом использовали ивановские мастера. Хлопчатобумажные ткани стали набивать не масляными, а «верховыми» красками. Краски смешивали с каким-нибудь клейким веществом, которое удерживало их на поверхности ткани. Это был новый этап в развитии ситценабивного производства. Масляные краски, пригодные для грубого холста, не могли использоваться для хлопчатобумажных тканей: они крошились и коробили тонкую ткань. Достоинством

нового способа была мягкость тканей, сохранявшаяся и после окрашивания (см. цв. вкл., с. 5).

Более совершенным был так называемый «заварной» способ крашения. Его освоил О.С. Соков на мануфактуре в Шлиссельбурге близ Петербурга, чем и удивил ивановских мастеров. При этом методе на ткань наносились досками так называемые «закрепы» — вещества, которые в соединении с красителями давали на волокне нерастворимые лаки. После набивки «закрепов» ткань «заваривали» — кипятили ее в красильном растворе, а затем промывали. Там, где не было «закрепов», краски смывались, там же, где были набиты «закрепы», на ткани оставался красочный узор. Иногда таким образом окрашивался фон ткани, а оставшийся белый узор дополнительно раскрашивали другими цветами (см. цв. вкл., с. 6). В прочных ситцах каждый новый оттенок узора «заваривали». Часто дополнительные цвета набивали и «верховыми» красками, что значительно удешевляло производство.

Несколько позже появился также способ «вытравки»: предварительно окрашенную ткань набивали составами, которые разрушали краску, и таким образом получали белые неокрашенные узоры на окрашенном фоне. Чтобы не уничтожать дорогостоящие красители, этот способ применяли главным образом для мелких узоров.

Для воспроизведения мелких узоров в конце XVIII — начале XIX в. были несколько усовершенствованы набойные доски. В них вставляли сделанные из медной латуни отдельные тончайшие детали рисунка, вбивали гвоздики для точечных разработок фона и узора (рис. 3, 4). Применение медных вставок

увеличило возможности художественного оформления тонких льняных и особенно хлопчатобумажных тканей, которые по самой фактуре требовали более изящных рисунков. Чувство материала свойственно настоящим мастерам — авторам любого вида изделий декоративно-прикладного искусства. Поэтому употребление тонких хлопчатобумажных тканей под набивку стимулировало поиски новых усовершенствований в орудиях производства, которыми возможно было бы воспроизводить соответствующие этому материалу узоры.

Из старинных преданий известно, что в период с 1793 по 1798 г. был особенно распространен на ситцевых ивановских мануфактурах способ «расцветки» — раскрашивания некоторых участков узора от руки кисточкой спиртовыми красками. На крупных мануфактурах при выпуске качественных ситцев кисточкой подкрашивали и исправляли дефекты ручной набивки. Здесь же этот прием распространился на раскраску целых частей узора. Свободная кистевая роспись делала узоры особенно живыми (см. цв. вкл., с. 10). Она выявляла объемность цветочных и растительных форм, причем от руки невозможно было воспроизвести детали раскраски с точностью машины. Поэтому каждый цветок был оригинален, что увеличивало художественный эффект узора. На платке мануфактуры И.И. Кабила доской набиты контуры узора и сетчатый фон каймы платка, объемность же растительных форм выявлена расцветкой кистевыми мазками красной спиртовой краской. Тот же прием повторен на другой ткани, где контуры растительного узора с точечными разделками листьев набиты доской, а гру-

шведские фигуры подкрашены от руки кисточкой. Этой работой на мануфактурах занимались преимущественно женщины и девочки.

Важную роль в художественном оформлении тканей играли красители. До внедрения искусственных красок в 70-е гг. XIX в. в течение почти целого столетия на ситценабивных ивановских предприятиях, как и в других районах ситценабивного производства, использовались растительные и минеральные краски. Основными красителями были корень растения марены и индиго, также растительного происхождения. Они сыгравли большую роль в красильном деле. Молодой корень марены — «крап» и экстракты из него — «гарансин» давали с различными протравами превосход-

ные прочные краски с оттенками от кирпично-красного, фиолетового до густо-коричневого и черного. Особенность этих красок была в неповторимой мягкости тонов, которые даже в контрастирующем сочетании производили эффект гармоничной расцветки. Эти цвета широко использовались в красочной палитре на ситцах в конце XVIII и во всей первой половине XIX в. Широко применялась также краска индиго, которая давала с закрепителями оттенки от светло-голубого до темно-синего. Технология крашения ими была доступна не только крупным предприятиям с усовершенствованными приспособлениями для приготовления красок и набором различных материалов для их закрепления, но и мелким товаропроизведе-



Рис. 3. Набивная доска.
1-я половина XIX в.

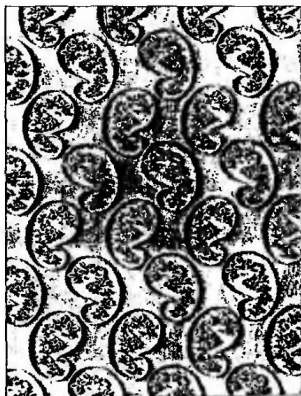


Рис. 4. Набивная доска.
1-я половина XIX в.

лям, которые, не обладая специальным оборудованием, заваривали краски с закрепками в простых горшках, отчего и получили названия горшечников. Более дешевые краски синего и красного цвета получались из сандалового дерева, но они были менее простыми. Для получения желтого цвета употреблялся кварцитрон, добывавшийся из коры красильного дуба, из персидской груши получали краску желто-зеленого цвета. Применялись также минеральные краски: охра — для желтого и лазурь — для голубого цвета. В перечне красильных материалов одной из крупных мануфактур фабриканта С. Посылина в Шуе в 1828 г. имеются следующие вещества: крап голландский (молотая марена), кварцитрон, индиго, сандал красный и синий, в качестве протрав и дубильных веществ упоминаются квасцы, чернильные орешки, масловитриольные (серная кислота), марганец, камель, сахарум сатурни (свинцовый сахар).

Без изучения старинной набойки, без постижения ее декоративных возможностей и закономерностей невозможно овладеть современным искусством украшения тканей.

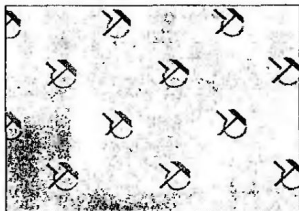


Рис. 5. Л. Попова. Эскиз ситца с советскими эмблемами. 1921–1923 гг.

Первые попытки создания нового советского набивного рисунка были довольно робки и шли по пути введения элементов советской символики — серп и молот (рис. 5), пятиконечная звезда (рис. 6) и т. д. — в традиционный растительный орнамент. Ткани с подобным рисунком были обычно неброски, с небольшим раппортом и гладкими фонами. Разрабатывая их, художники стремились к связи с современностью, ими руководило желание приобщаться в своем творчестве к новой жизни, активно выражать ее тенденции. Мысль о практическом использовании этих тканей в одежде их занимала мало. Изучение спроса показало, что потребители, особенно в сельских районах, более благосклонно относились к цветочным узорам, нежели к рисункам на новые общественные темы.

После обследования текстильных предприятий в Иваново-Вознесенске в марте 1923 г. на общем заседании был сделан доклад о состоянии текстильного производства. Основное внимание уделялось эстетической стороне типопечатания, т. е. вопросам художественного оформления. Художникам

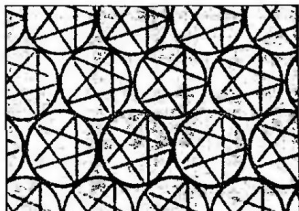


Рис. 6. Л. Попова. Эскиз ситца с советскими эмблемами. 1921–1923 гг.

предлагали начать активную работу на производстве, связывая возможность обновления текстиля с притоком новых, молодых сил. Первыми на это откликнулись художники Л. Попова, В. Степанова, Л. Маяковская. В их тканях все ритмические разработки очень четкие, огромную активность приобретает цвет, заключенный в простые геометрические обрамления — круг или квадрат. Многие работы этих художниц слишком резки, тяжеловаты или математически сухи, «сделаны циркулем и линейкой», как говорили сами авторы. Эти ткани вошли в историю текстиля как «первая советская мода» (рис. 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13).

Видную роль в искусстве текстиля 20-х гг. играла Л. Маяковская, работавшая на «Трехгорной мануфактуре». Она прошла большую и серьезную подготовку не только как художник, но и как

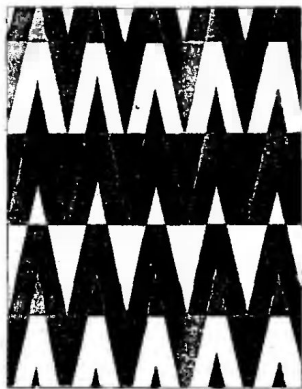


Рис. 7. Л. Попова. Эскиз ткани 1923—1924 гг.

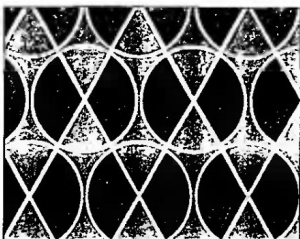


Рис. 8. В. Степанова. Рисунок для ткани, 1924 г.

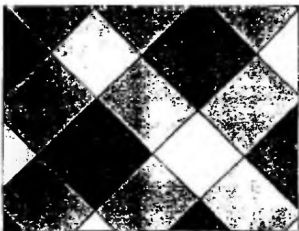


Рис. 9. Л. Попова. Эскиз ткани, 1923—1924 гг.

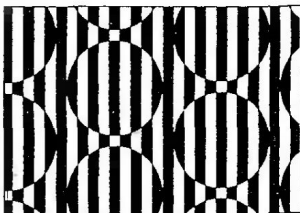


Рис. 10. В. Степанова. Эскиз текстильного геометрического рисунка 1921—1923 гг.

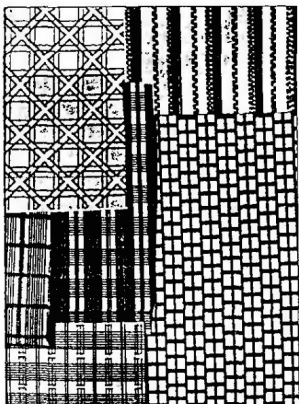


Рис. 11. Л. Попова. Эскиз текстильных геометрических рисунков 1921—1923 гг.

технолог. Л. Маяковской принадлежит изобретение усовершенствованного аэрографа — особого пульверизатора, распыляющего краску. В технике аэрографии Л. Маяковская выполняла все-

возможные геометрические узоры, но, в отличие от резких и четко очерченных контуров в рисунках Поповой и Степановой, ее ткани были более приглушенных тонов, с мягким, плавными переходами от одного цвета к другому, с расплывающимся, как бы тающим контуром (рис. 14, 15).

В середине 20-х гг. многие мастера начали вносить отдельные геометрические элементы в цветочные мотивы. Однако это рождало эклектические узоры (рис. 16). О. Грюн первым ввел в оформление ткани своеобразные производственные мотивы — челноки, катушки, спицы и т. д., вписывал их в среду растительного орнамента. Мария Назаревская, возглавлявшая в 1930 г. художественное отделение Московского текстильного института, создала ряд декоративных тканей, где в цветочные композиции орнаментально вписывались трактора, комбайны, люди, выражавшие движение эпохи. Например сатины декоративный «Участие красноармейцев в сборе хлопка» (см. цв. вкл., с. 3). А в 1930 г. художница Мария Васильева создала декоративный ситец «Новая деревня» (см. цв. вкл., с. 3). До-



Рис. 12. Л. Попова. Эскиз для ткани, 1923—1924 гг.

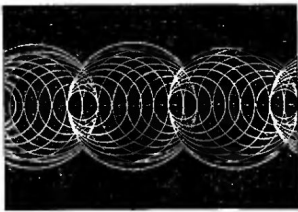


Рис. 13. А. Родченко. Рисунок для ткани, 1924 г.

стижения химической промышленности в послевоенные шестидесятые годы подготовили переворот в области текстильного производства. В нем все большее место стали занимать ткани из синтетических и искусственных волокон.

Искусственное волокно получают из природной целлюлозы или продуктов ее химического изменения путем растворения в специальном составе, который затем выдерживают в течение нескольких часов. К числу искусственных принадлежат штапельная, вискозная, ацетатная и другие ткани. Синтетическое волокно получают из синтетических смол: капрон, например, — из угля, нефти, древесных смол.

Для новых тканей требовались и иные по характеру набивные рисунки, а также и способы нанесения свободной росписи. В начале 60-х гг. широко распространилось направление, в основе которого лежала свободная эскизная манера зарисовок, выполненных в технике «сухая кисть» (см. цв. вкл., с. 18). Техника «сухой кисти» позволяет перенести в тиражируемую ткань манеру художника. Она дает не сплошную линию (как в набойке), а легкую, штриховую. Классическим образцом этого направления можно считать рисунок Н. Щегловой «Букет роз» (1961) (см. цв. вкл., с. 7). Решенный легко и свободно, как живописный экспромт, он сохраняет прелесть натуры и в то же время достаточно условен, чтобы выглядеть текстильным узором.

Очень интересны и своеобразны ткани другой художницы — Натальи Васильевны Кирсановой. выполненные в технике «сухая кисть». Ее ткани 1960—1965 гг. «Мазки», «Голубые цветы» смотрятся как непосредственно

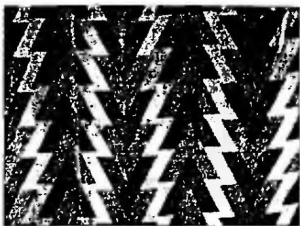


Рис. 14. В. Степанова. Ткань фланель. 1928 г.



Рис. 15 Л. Маяковская. Шелк-атлас «Геометрический». Аэрография 1927 г.



Рис. 16. Л. Савлич. Ткань «Жницы». 1929—1931 гг.

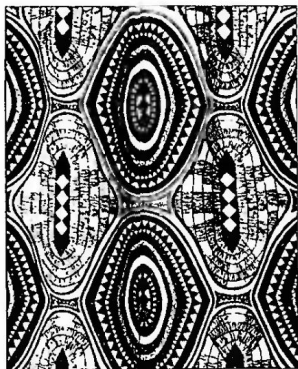


Рис. 17. С. Заславская. Декоративная ткань «Освобожденная Африка». Начало 1960-х гг.



Рис. 18. С. Заславская. Ткань «Выставка цветов». 1969 г.

перенесенные с листа бумаги эскизные экспромты художника — так живо и в то же время точно воспроизведена в них авторская манера наложения красок, так осязаемо хранят они следы руки мастера (см. цв. вкл., с. 7).

В это же время широко раскрылись особенности дарования Суламифи Александровны Заславской — своеобразного и яркого художника текстиля. Эстетическая выразительность тканей Заславской обусловлена не только композиционным мастерством художницы, но и колористическими достоинствами. Ткани ее обычно построены на глубоких интенсивных тонах, в них никогда нет пестроты, резкости цветовых сочетаний. Художница любит и чисто графические решения, контрасты черного и белого с обрамлением яркого пятна (рис. 17).

Ткань «Выставка цветов» (1969) представляет рисунок крупномасштабных, сложных по узорчатости, многозначительных по орнаментальному языку изысканных линий — это целая сокровищница находок, отражающих флору (рис. 18).

С середины 60-х гг. параллельно с производством тканей для жилища все большее значение получает изготовление уникального и малосерийного декоративного текстиля, а также гобеленов и панно различных видов и техник. Таковы, например, ткани В. Арманд, представленные на первой всесоюзной выставке «Искусство в быту». Вместе с Варварой Александровной Арманд начинает работать и Наталья Васильевна Кирсанова. Новизна их произведений заключалась прежде всего в преобладании геометрического элементарного орнамента — полос, клеток, прямоуголь-

ников, кругов. Такова ткань Кирсановой и Арманд «Прямоугольники», построенная на сочетаниях окрашенных в разные цвета вытянутых прямоугольников, трактовка которых не математически точная и сухая, а мягкая, трепетная. Контуры каждой формы расплывчатые, они как бы растворяются на границе с другим цветом.

К середине 70-х гг. появляется большое количество нетипизированных декоративных тканей, таких, как сувенирные платки и декоративные панно, выполненных в технике свободной росписи по шелку.

Первые опыты в декоративном панно московской художницы Н. Жовтис были закономерными в процессе развития графической манеры ее рисунков для промышленного текстиля и платков. Тонкая графическая линия вычерчивает мелкие разнообразные узоры тканей, передает плавное движение извивающихся в виде конвейерных лент текстильных полотнищ. В сложное взаимодействие с этими ритмами вступают контурно очерченные фигурки художниц, из рук которых выходит затейливое узорочье.

К числу интересных тематических панно принадлежит «Песня об убитом комиссаре» (1967) ленинградского художника Ф. Лейбовича. Он использует приемы горячего батика (рис. 20).

Роль первооткрывателей в жанре монументального панно в технике «батик» сыграли произведения литовского художника Й. Бальчикониса. Главное новшество заключалось в возрождении техники батика, придающего ткани, испещренной сетью кракелюр, необычайную живописность, трепетность манеры и особую сетку времени.



Рис. 19. С. Заславская. Ткань «Море». 1969 г.



Рис. 20. Ф. Лейбович.
Панно «Песня об убитом комиссаре». 1967 г.

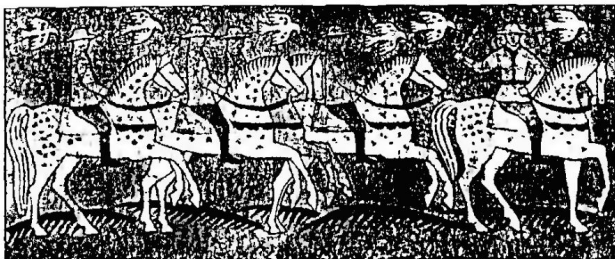


Рис. 21. И. Балашковна. «Серые кони». 1962 г.

Таковы «Серые кони» (1962) (рис. 21) и «Напевы» (1967) (см. цв. вкл., с. 2).

Работы московской художницы Ирины Владимировны Трофимовой уже много лет привлекают внимание на современных выставках художественного текстиля. Работает она исключительно в технике горячего батика. Батику Трофимова предана почти фанатично, неутомимо изучает традиции народной техники, где бы она ни находилась, путешествуя по Востоку. Основная тема ее работ — впечатления от путешествий. Она любит Восток и, оставаясь русским человеком, скорее наблюдает чужие страны, а в работах передает свое отношение к ним. Художница твердо стоит на том, что каждый декоративный элемент работы должен быть «оправдан» смыслом, орнамент играет в ее работах роль музыкального ритма, а певучий рисунок «редет мелодией». Такой характер носят ее текстильные панно «Размышление», «Средняя Азия», «Голубая керамика», «Бумажные фонари», «Грузия» (см. цв. вкл., с. 3).

Текстильные панно создавались художниками как выставочные произведения, не имеющие конкретного адреса, хотя могли бы украсить любой интерьер.

Литература для более подробного изучения темы

- Бирюкова Н. Западноевропейские ткани XVI—XVIII вв. — М., 1973
- Воробьев В. А., Соколов Г. А. Очерки по истории науки, техники и ремесла Японии. — М., 1976.
- Дуглас Шарлотта. Русский текстиль 1928 — 1932 гг. // Великая утопия. — М., 1993.
- Кабанова О. Путешествие в технику горячего батика // Декоративное искусство СССР. — 1987. — № 1.
- Каттерова Т. П., Виноградова Н. А. Искусство Средневекового Востока. — М., 1989.
- Криваренко С. Заславская. — М., 1988.
- Соболев Н. Н. Набойка в России и способы работы. — М., 1912.
- Стриженова Т. К. Наталья Васильевна Кирсанова. — Л., 1976.

Стриженова Т. К. Текстиль // Сов. декоративное искусство. — М., 1989.

Стриженова Т. К. Текстильные панно и гобелены // Сов. декоративное искусство. — М., 1989.

Темы для рефератов по разделу «История художественной росписи тканей»

1. Искусство китайских шелковых тканей.
2. Ручная роспись по шелку в Японии.
3. Традиционные способы окраски тканей Древнего Востока.
4. Особенности русской набойки.
5. Роль русских художников-авангардистов в развитии искусства росписи тканей.
6. Ведущие художники по текстилю в послевоенные годы.
7. Основоположники в искусстве батикových панно.
8. Современное состояние искусства ручной художественной росписи тканей.

Пример написания реферата по теме «Особенности композиции в декоративном искусстве Японии»

Мы не случайно предлагаем подробный материал реферата по этой тематике, так как в исторической справке первой главы декоративной росписи Японии уделяется мало внимания.

Материал этого реферата заочницы Н.А. Балашовой был использован ею в дипломной работе на тему «Цветущая ветка дерева». Художественная роспись

по шелку горячим резервом. Декоративное панно». 2000 г. (См. цв. вкл., с. 12.)

1. Историческая справка

Мир, созданный художниками японских декоративных росписей, при первом знакомстве кажется то простым и понятным, то сложным и недоступным. Изображения деревьев, кустарников, цветов и птиц хоть и несколько неприглядны, но правдоподобны. Золотой фон, на котором они расположены, делает росписи более похожими на панно или ковер, чем на картину.

Мотивы природы преобладали в настенных росписях подобно тому, как они главенствовали в классической поэзии. Идея неразрывной связи человека и природы была центральной в культуре Японии. Наблюдая природу и постоянно ощущая сопричастность с ней, человек осознавал и постигал свое место в мироздании.

«На художественные качества росписей оказали воздействие многие факторы — как особенности национального мировосприятия, так и материалы конструкции архитектуры. Композиционное построение произведений было обусловлено образом жизни людей: поскольку в японском доме отсутствовала мебель и главной поверхностью, на которой сидели, спали, принимали пищу, являлся покрытый циновками пол, полуфигура сидящего человека и уровень его глаз определяли не только масштаб предметов в интерьере, но и точку зрения на настенную живопись.

Искусство декоративных росписей имело в Японии древнюю традицию. Еще во дворцах феодальной аристократии X—XII вв. получили широкое распространение расписные ширмы. На

стенах монастырей XIV—XV вв. изображались буддийские святые и пейзажи. Но в XVI в. изменился и смысл росписей, и их предназначение. Они размещались главным образом во дворцах и замках военных правителей страны и крупных феодалов, а в богатейших монастырях украшали приемные залы и помещения для гостей¹.

Исполненные по золотому фону минеральными и растительными красками насыщенных тонов, росписи представляли нечто невиданное и поражали современников пышностью и великолепием. Они служили фоном для праздничных церемоний, создавая атмосферу торжественности и роскоши.

Затем мастера стали искать новые приемы исполнения живописи. Они пришли к необходимости укрупнения масштаба изображений, выделения ведущего мотива, отказа от мелких деталей.

Особенно распространенной темой росписей были времена года, занимающие особое место в литературе и искусстве Японии. В декоративном искусстве — лаках, керамике, тканях — легко узнается мотив, указывающий на время года (цветущая слива — ранняя весна, листья клена, хризантема — осень и т. д.). В композиции нередко соединялись приметы всех сезонов, и это символизировало замкнутый цикл природных превращений, круговорот времени, которому подчинялась жизнь природы и человека.

«Сохраняя бережное отношение к природному, естественному, японское искусство не любит геометрической правильности форм, не любит симмет-

рии, которая есть повторение, а здесь все определяет внимание к единичному, неповторимому. Отсюда старание сохранить природное своеобразие материала, минимальная его обработка. Принципиальная незавершенность формы — это выражение того, что познание, в том числе и художественное, всегда есть путь, движение.

Именно обращением к опыту самого воспринимающего, к его способности достроить, развернуть в своем воображении и переживании то, что дано художником, объясняется значение в японском традиционном искусстве эмоционального подтекста, который увлекает в переживание и осмысление то, что не дано, но подразумевается. Поэтому и в поэзии, и в живописи, и в других видах искусства особо ценится недосказанность, недомолвка¹.

2. Творчество выдающихся мастеров японской живописи

«Рассвет декоративной настенной живописи в Японии приходится на конец XVI—XVII в. До нашего времени больше всего росписей сохранилось в городе Киото, древней столице Японии. Именно здесь работали выдающиеся художники: Кано Эйтоку, Кано Санраку, Хосэгава Тохаку, а позднее — Тава-рая Сотацу и Огата Корию. Они оставили потомкам произведения, принадлежащие к сокровищам мирового искусства.

Творчество каждого из этих мастеров — важный этап в истории стилевого развития декоративных росписей. Но их созданиям присущ и ряд общих свойств,

¹ Юный художник. — 1987. — № 1. — С. 24.

¹ Самсхвалова И. Д. Традиционные японские искусства. — М.: Просвещение, 1989. — С. 25.

определяемых в первую очередь взаимодействием с архитектурным пространством, в котором они помещались»¹.

Во второй половине XVI в. развернулась деятельность выдающегося мастера настенной живописи Кано Эйтоку — это было время крупных исторических событий и социальных преобразований в Японии. В этот период возникли многочисленные города и были перестроены старые. Правители страны утверждали свою власть не только оружием, но и возведением грандиозных укрепленных замков и роскошных дворцов. Первый такой замок — Адзуты начали строить по приказу Ода Нобунага в 1576 г. Все его помещение было поручено украсить росписями Кано Эйтоку, который трудился около трех лет во главе бригады учеников и подмастерьев.

Замок не сохранился до нашего времени, но по письменным источникам можно судить о впечатлении, которое производили его мощные укрепления и великолепные росписи Эйтоку.

«Представление о характере живописи, выполненной Кано Эйтоку в Адзуты, а также в замках и дворцах, построенных по приказу Токугава Хидэеси и позднее разрушенных, могут дать несколько произведений, приписываемых этому мастеру. Среди них — «Кипарис» (рис. 22), роспись на шестистворчатой ширме, возможно, украшавшая стенные панели.

Обширную поверхность ширмы (ширина 4,6 м, высота 1,7 м) занимает огромное искривленное дерево с толстыми ветвями. Его подножие и вершина срезаны краями картины, отчего изображение кажется еще значительнее



Рис. 22. Кано Эйтоку. «Кипарис». Роспись ширмы

и монументальнее. Условные золотые облака как бы окутывают могучий ствол. В их прорывах выступает вершина горы, в сопоставлении с которой пропорции дерева становятся особенно мощными. Однако укрупненные, обобщенные формы не производят впечатления застывших, они наполнены какой-то скрытой, неведомой силой. Внутренняя динамика подчеркивается направлением движения справа налево. Вся роспись выполнена энергичными мазками широкой кисти»¹.

Под стать монументальным, обобщенным формам было скупое цветовое решение. «Для ширмы «Кипарис» оно основывалось на сопоставлении коричневого, синего и зеленого с золотом

¹ Юный художник. — 1987. — № 1. — С. 24.

¹ Юный художник. — 1987. — № 1. — С. 25.

фона, усиливающего их звучность. Все эти особенности стали слагаемыми художественной системы настенной росписи, разработанной Кано Эйтоку и оказавшей сильнейшее воздействие на его современников, а затем и мастеров XVII в.

Циклы росписей Кано Эйтоку имели совершенно определенное назначение: возвеличивать владельца дворца или замка, его власть и богатство. Росписи формировали особую среду для торжественных ритуалов, воздействуя на многочисленных приглашенных — вассалов и соседей, недругов и союзников. Именно потому, что стиль росписей Эйтоку наиболее точно соответствовал требованиям времени, он получил повсеместное распространение. Ему не могли противостоять даже художники с такой яркой индивидуальностью, как Тохаку и Санраку.

Самое известное произведение, приписываемое Хасэгава Тохаку, — роспись «Клен», занимающая огромную стену из четырех панелей. В центре композиции мощный ствол дерева изображен по диагонали справа налево, его ветви, словно раскинутые руки, направлены в разные стороны. Золотые облака, как и в произведениях Эйтоку, служат фоном с выделяющимися на нем алыми, рыжими, зелеными листьями. По сравнению с «Кипарисом» ритмика росписи Тохаку более разнообразна. Художник отходит от схематичности цветового решения, свойственного Эйтоку, для которого образы природы были интересны не сами по себе, а как официальные символы государственности. На этом основана его стилизация природных форм, их укрупнение, приведение объема к силуэту и пятну. То-

хаку гораздо внимательнее к изображаемым цветам, листьям, ветвям. Он вглядывается в их строение, добываясь естественности и гармонии их расположения. Но при этом он сохраняет основные элементы системы декоративной росписи, которая была создана Эйтоку.

Это ясно ощущается и во многих произведениях Кано Санраку, ученика и приемного сына Эйтоку. Известно, что Санраку вместе с учителем работал над многими циклами, освоив методы и приемы его живописи. В таком произведении, как «Цветущее дерево сливы», угадываются прообразы Эйтоку, но нет его бурного темперамента, напряженности и динамики. Это связано не только с индивидуальностью Санраку как живописца. Менялись идеалы, уходила в прошлое эпоха феодальных междоусобиц и борьбы за власть, страна вступала в длительный период мирной жизни. В настенных росписях появляются образы мягкие и лирические, поэтичные по настроению. Такова знаменитая комната, украшенная изображениями пионов, выполненных Кано Санраку, и другие его работы.

Представить себе единый цикл дворцовых росписей во взаимодействии с архитектурным пространством можно лишь по немногим сохранившимся памятникам, в числе которых замок Нидзе в Киото, построенный по приказу сёгунов Токугава. Хотя его живопись относится ко второй четверти XVII в., в ее стиле чувствуется близость монументальным композициям Кано Эйтоку.

Декоративный убор огромного замка-дворца не что иное, как собиратель-

ный образ власти и богатства его владычества»¹.

В главном зале сегун восседал на возвышении спиной к стене, на которой была изображена гигантская, раскидистая сосна с могучей кроной. Присутствовавшие на церемонии вассалы видели правителя на фоне этого дерева, что вызывало у них определенные ассоциации, ибо сосна — традиционный для японской культуры символ человека мудрого, сильного и стойкого. Кроме того, она считалась метафорой долголетия и имела связь с солнечной магией. И другие мотивы росписи также выбирались художниками исходя не из личных предпочтений, а в соответствии с укорененными в сознании народа собирательными образами-символами.

«Художественный образ произведения искусства создается системой приемов и средств выразительности, которые можно назвать его языком. На зрителя влияет характер линии, силуэта, тоновых градаций и цветосочетаний. Язык японских настенных росписей складывался на основе традиций средневековой живописи. Его особенности лучше всего проследить на примере произведений выдающихся художников XVII в. **Таварая Сотаци** и **Огата Корина**, творчество которых ознаменовало второй период расцвета декоративной японской живописи»².

Эти мастера продолжали то, что сделали **Кано Эйтоку** и его современники, но время их деятельности было уже иное. Изменились идеалы, цели и задачи искусства. С окончанием феодальных войн перестали строить замки, а регла-

ментация общественной жизни, введенная сегунами Токугава — новыми правителями Японии, требовала ограничения роскоши даже для представителей феодальной знати. Украшать пышными росписями стены дворцов не разрешалось, и декоративная живопись размещалась главным образом на складных ширмах. Не связанная непосредственно с архитектурной конструкцией зданий, ширма служила и перегородкой в комнате, и предметом мебели, и картиной. Изображения стали более камерными по характеру. Наряду с природными мотивами, значительное место занимали сюжеты из классической литературы. Политика изоляции Японии, начавшаяся в 40-х гг. XVII в., прервала культурные контакты с другими странами. Важнейшим стимулом развития искусства стало обращение к прошлому.

«**Таварая Сотаци** был самым крупным живописцем XVII столетия. Он синтезировал разные приемы и средства выразительности и достиг с их помощью качественно нового художественного результата. Обращение Сотаци к культуре периода Хэйан (IX—XI вв.) оказало сильнейшее воздействие на стиль мышления художника, стремившегося воссоздать поэтический мир классической литературы. Его образы передают не столько красоту и гармонию природы, сколько внутренний мир человека.

Уже в ранних росписях 1621 г., выполненных в монастыре Еган-ин в Киото, обнаруживаются не только связи Сотаци с монументалистами предшествующего периода, но и отличие от них. Хотя мотив сосны и скалы сходен с росписями Эйтоку и мастеров школы Кано, живопись Сотаци производит иное впечатление из-за расположения

¹ Юный художник. — 1987. — № 1. — С. 26.

² Там же. — № 2. — С. 28.

на стешной поверхности и соотношения с фоном. Более приземисты пропорции деревьев, компактен их силуэт. Важнейшим изобразительным средством стал цвет, используемый в оттенках и размылах, контрастных сопоставлениях, позволяющих передать впечатление объемности (рис. 23). Хотя такое название имеет совершенно определенная местность, Сотацу воспроизводит не реальный ландшафт, а его поэтическую интерпретацию в знаменитой повести IX в. «Исэ моногатари». В средневековой лирике сосна была метафорой ожидания (поскольку «сосна» и «ждать» произносятся одинаково — «мацу»). В соединении с изображением волн — метафорой слез — она была воплощением образа ожидающей и тоскующей возлюбленной. Сотацу, только ощущавший свойственную поэзии множественность смысла, стремился воплотить в росписи неуловимую игру чувств, уподобляя их изменчивой стихии волн и вечной незыблемости скал¹.

Ширмам «Мацусима» близка по типу другая роспись мастера — «Тропинку под плющом», также на сюжет из «Исэ моногатари». Художник строит единую композицию на двух ширмах, доведя до лаконизма выразительные средства. С золотом фона контрастируют силуэты пологих холмов, таким же зеленым тоном, но размытым и имеющим тонкие градации, намечена полоса тропинки и свисающие откуда-то сверху плети и листья плюща. Им вторят бегущие сверху вниз строки стихов, тема которых восходит к тому эпизоду из повести, где говорится о путешествии героя-поэта Аривару Нарихира

через ущелье Инуяма, заросшее плющом. Сотацу добивается удивительно-го согласия деталей росписи, запечатленных с разной степенью условности, — легких, как будто колеблемых ветром листьев плюща, обобщенно трактованных холмов и фона, который воспринимается одновременно и как воздушная среда, и как поверхность ширмы-стены, на которой написаны иероглифы стихов.

«Наиболее величественны по замыслу ширмы Сотацу на сюжеты из романа XI в. «Гэндзи моногатари». Это произведение считается национальным сокровищем Японии. Хотя роспись по сравнению с другими кажется более повествовательной, художник развивает прием передачи не просто мотива, но его поэтического подтекста. Произведе-



Рис. 23. Роспись ширмы. По мотивам работ Таваря Сотацу-Сэкия

¹ Юный художник. — 1987. — № 2. — С. 29.

ние Сотацу было обращено к зрителю, который не только знал сюжетную канву знаменитого романа Мурасаки Сикибу, но и помнил многочисленные стихотворные вставки, без которых невозможно понять его смысл. Именно в стихах раскрывалась внутренняя жизнь героев, передавались тончайшие оттенки их чувств и настроений. В композиции ширм отразилось стремление передать метафорическую емкость содержания сцен, найти зримые формы для воплощения глубинного смысла литературного текста. Мастер использует известные метафоры-омонимы, образы-намски и традиционные ассоциации. Главное внимание обращено не на изображение реального места и действия, а на раскрытие ритмов мира поэтического, в котором воплощены эмоции героев, движения их души. С помощью изобразительных элементов Сотацу переводит видимые глазом цростраиственныи связи в символические, возвышенно-духовные и от простого описания ситуации приходит к передаче ее внутреннего смысла¹.

В художественной системе Сотацу содержательность образов — результат соответствия живописного языка и классической литературы, что порождало широкий круг ассоциаций, подключая к восприятию его произведений вековые традиции культуры.

Искусство Сотацу, а вслед за ним и Огата Корина через классическую литературу стремились гармонизировать отношения человека с миром. «Культура периода Хэйан в условиях Японии XVII в. была эстетическим идеалом, который выражал духовные потребности

сти эпохи. Именно поэтому ее отзвуками наполнено и творчество Корина. Характерная особенность его манеры — повторяемость мотивов — дает возможность проследить за ходом жизни художника¹. Одним из них был мотив ирисов. Их можно встретить в раннем свитке, где ирисы возникают как побочная тема, в росписи на веере, лаковой шкатулке для письменных принадлежностей. Наконец, в парных ширмах «Ирисы» эта тема получает наиболее яркое и выразительное решение уже в монументальной росписи.

Композиция росписи такова, что создается впечатление мягкого струения воды, над которой поднимаются растения. Ритмический рисунок ведет наш взгляд по поверхности картины, определяя темп восприятия, его ускорения и замедления. Повторяемость одних и тех же групп ирисов, которая намечена художником на правой ширме, где начинается общее ритмическое движение, сменяется свободными вариациями, лишенными симметрии и придающими росписи большую живость. В сочетании лишь намеченной орнаментальной упорядоченности и свободного повтора близких, но несовпадающих форм — основа эмоционального воздействия произведения Корина.

Композиция росписи Огата Корина органично сочетается с формой ширмы, которая представляет собой не плоскость, а расположенные под углом друг к другу панели. «Ирисы» свидетельствуют о том, что в отличие от предшественников художник мыслил иначе, ощущая ширму как объемную конструкцию в интерьере, взаимодействующую с други-

¹ Юный художник. — 1987. — № 2. — С. 30.

¹ Юный художник. — 1987. — № 2. — С. 30.



Рис. 24. Роспись ширмы. По мотивам работ Огаты Корина

ми предметами, которые образуют декоративный ансамбль. Недаром он так много работал в сфере прикладных искусств, расписывая керамику, веера, кимоно, создавая лаковые изделия.

Образ бесконечности жизни, ее движения и весеннего возрождения воплощен в последнем шедевре Корина «Красное и белое дерево сливы» (рис. 24) — росписи на паре двустворчатых ширм.

Ее воздействие построено на контрастном сопоставлении цветущих деревьев с условным фоном и орнаментально трактованным водным потоком. Мастер доводит до логического завершения метод художественного претворения действительности в декоративную роспись. Он как бы нарочито заостряет внутренний «драматический конфликт» реально наблюдаемого и переосмысленного творческой фантазией¹.

Его произведения — это мир поэтический, не поддающийся непосредственному воспроизведению, а лишь

косвенному выражению языком декоративной живописи.

Искусство японских художников XVI—XVII вв. было обращено к современникам. Оно выросло на почве многовековой культурной традиции и рассчитано на общеизвестные ассоциации, знание древней поэзии и классической литературы Средневековья. Нам же для того, чтобы понять язык и смысл декоративных росписей, необходимо проделать большую внутреннюю работу. Но такая работа всегда обогащает и приносит радость, открывая пути в неведомый прежде мир высокой гармонии и красоты.

3. Японские мотивы в тканях модерна

Среди экспонатов Музея художественных тканей Московского текстильного института хранится коллекция тканей стиля модерн, которая является одной из лучших в стране. На превосходных по качеству материалах исполнены изображения знакомых и незнакомых нам цветов, растений причудливых форм в самых, казалось бы,

¹ Юный художник. — 1987. — № 2. — С. 31.

невероятных ракурсах. «Изгибы стеблей и листьев создают эффект непрерывного роста, скользящего «зменного» движения. Орнаменты рождают в душе борьбу сложных, противоречивых чувств, притягивают изысканной красотой пластики и колорита. Все эти ткани относятся к концу XIX — началу XX в.

Чем же привлекает сегодня орнамент модерна? Прежде всего неоднозначностью, многогранностью отражения окружающего мира: неудовлетворенность настоящим сочетается со страстной жадной жизнью, а добро и зло находятся в бесконечной борьбе, где стремление к прекрасному, изначально присущее человеку, все-таки побеждает. Сложность понимания прекрасного заставляет художников-орнаменталистов XX в. постоянно обращаться к наследию модерна, каждый раз открывая его для себя заново»¹.

Фантастические мотивы, которые считаются типичными для модерна, возникли не сразу. В Англии, стране-родоначальнице модерна, текстильный орнамент был довольно скромных очертаний и исходил из точного изображения местной флоры. Усиленный интерес к природе и истории стал частью процесса развития модерна в Европе. Ранние композиции просты, хорошо читается повторяемость элементов. «Только к 1870-м гг. в английских орнаментах появляется длинная текучая волнистая линия, движение которой легло в основу вычурных изгибов изображений конца XIX — начала XX в. Посредством этой формирующей стиль линии из растительного мира выделили несколько групп растений с длинными

и узкими стеблями и листьями. На ткани стали изображать болотные и сорные луговые травы, которыми раньше пренебрегали»¹.

Стремление к поискам гармоничных отношений человека с окружающим его миром приводило художников не только в поля и леса, но и заставляло искать созвучия своим чувствам в сказочных садах природы далеких чужеземных стран. В орнаменте Европы появляются изображения ирисов, хризантем, орхидей. Египет, острова Полинезии и особенно страны Востока притягивали художников иными, чем в Европе, представлениями о прекрасном в природе и жизни.

«Интерес к Востоку резко возрос после всемирных выставок 1860-х гг. и достиг кульминации к концу прошлого века. Наиболее притягательным оказалось искусство Японии с ее обожествлением природы, культом любования красотой каждой травинки. Работы восточных мастеров изучались и копировались, чтобы понять секреты внешне простой техники, утонченность художественных приемов. Достоверность органических форм японского искусства, скрывающая в себе высокий полет абстрактного мышления, была приемлема на всех этапах развития модерна. Цветочные мотивы и даже целые композиции встраивались в текстильный орнамент без особых изменений. Более того, расписанные изображениями цветов ширмы дальневосточных мастеров довольно органично существовали в европейских интерьерах, вызывая такое же неподдельное восхищение, как и в Японии»². Для сравнения привожу ри-

¹ Юный художник. — 1990. — № 4. — С. 43.

¹ Юный художник. — 1990. — № 4. — С. 44.

² Там же.

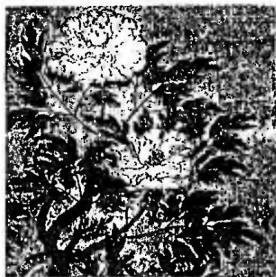


Рис. 25

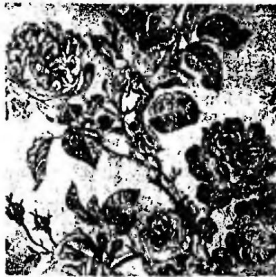


Рис. 26



Рис. 27



Рис. 28

Рис. 25 По мотивам работ Каю Санраку. Пионы. Настенная роспись.

Рис. 26, 27, 28 По мотивам росписей декоративных тканей

сунки японской росписи и декоративных тканей модерна (рис. 25, 26, 27, 28).

Не без влияния этого искусства развивался в текстиле модерна принцип недосказанности — возможности, позволяющей зрителю развивать и мысленно довершать идею художника.

«В Японии этот принцип имеет философское осмысление и под названием «югэн» фигурирует как один из критериев красоты. При виде больших, не закрытых фигурами плоскостей тканей модерна вспоминается крылатая фраза японских живописцев: «Пустые места

на свитке исполнены большего смысла, нежели то, что начертала на нем кисть».

Ярче всего текстильный орнамент модерна выразился в декоративных тканях, так как этот стиль в своей основе был направлен на организацию жизненной среды дома-особняков. Именно в гардинных, мебельных тканях художественные средства работают наиболее широко и раскованно. Крупные растительные мотивы с цветами, занимающие иногда всю ширину ткани, четко читаются на плоскости полотна. Силуэты, как правило, прорабатываются линией, условность и универсальность которой позволяет гибко переходить от плоскостности к объему и наоборот. Контур может дополняться точечной фактурой, штрихом, заливкой пятна, но все это подается ясно и лаконично. Каждый элемент изображения обладает собственной эстетической выразительностью, что позволяет легко воспринимать самые фантастические композиции. Предельно стилизованный, рисунок не теряет привлекательности; сплетения листьев, стеблей, корней не смотрятся хаосом. «Помните, что узор может быть или хорош, или никуда не годен, — отмечал известный английский художник, теоретик и историк искусства Уильям Моррис. — Никаких скидок на трудности задачи здесь быть не должно». Текстильные орнаменты Морриса и сегодня являются образцовыми¹.

¹ Юный художник. — 1990. — № 4. — С. 45.

Модерн — интернациональный стиль. Система его закономерностей проявлялась во всех странах европейской культуры одинаково, но при этом в каждом отдельном случае внимание акцентировалось на отечественных традициях, рождался свой вариант стиля.

Ткани модерна в «русском стиле» имели широкий спрос не только в России, но и за границей. В них соединились опыт многих поколений мастеров текстильного дела и утонченная культура лучших представителей искусства.

Используемая и цитируемая литература

- Волков Н. Н. Композиция в живописи. — М.: Изобразительное искусство, 1977. — 240 с.
- Григорьева Т. П. Красотой Японии рожденный. — М.: Просвещение, 1993. — 95 с.
- Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М.: Просвещение, 1981. — 236 с.
- Кулебякин Г. И. Рисунок и основы композиции. — М.: Просвещение, 1988. — 173 с.
- Самохвалова И. Д. Традиционные японские искусства. — М.: Просвещение, 1989. — 187 с.
- Сэнсон Д. Япония. Краткая история культуры. — М.: Просвещение, 1999. — 125 с.
- Федоренко Н. Т. Краски времени: черты японского искусства. — М.: Просвещение, 1972. — 178 с.
- Шорохов Е. В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — 280 с.
- Юный художник. — 1987. — № 1.
- Юный художник. — 1987. — № 2.
- Юный художник. — 1990. — № 4.



Краски и красители

В художественной росписи тканей используются красители, хорошо растворимые в воде и спирте, обладающие высокой кроющей способностью, имеющие большую гамму чистых ярких красок.

Растворы таких красителей — краски должны легко растекаться на ткани, глубоко пропитывать ее и закрепляться без предварительной подготовки ткани.

В настоящее время существует огромное количество разнообразных красителей, но в зависимости от своего происхождения они делятся на синтетические и естественные. Для текстильной промышленности в основном применяются синтетические красители, однако для определенных целей, например в производстве гобеленов или в ручной

росписи тканей, художники предпочитают натуральные красители, которые получают из природных материалов.

Естественные красители

Естественные красители бывают растительного и животного происхождения. Растительные красители содержатся в корнях, листьях, древесине, коре деревьев, а также в плодах и цветах различных растений. Большинство красителей, извлеченных путем вываривания в воде, могут окрашивать различные ткани, а также кожу и различные текстильные волокна. Большинство из них отличается высокой устойчивостью, прочностью в стирке и при воздействии солнечного света.

Различные оттенки желтого цвета дают нам следующие растения:

- | | |
|---------------------------------|---|
| 1. Желтый | — опавшие листья. Сбор осенью. |
| 2. Ярко-желтый | — листья березы. Сбор в первой половине лета. |
| 3. Темно-желтый | — старые хвойные шишки. Сбор весной. |
| 4. Желтый с коричневым оттенком | — опавшие листья дикой яблонь. Сбор осенью. |
| 5. Лимонно-желтый | — полынь, все растение ¹ . Сбор летом. |
| 6. Средне-желтый | — тысячелистник, все растение. Сбор в первой половине лета. |
| 7. Темно-желтый | — луковая шелуха ² . |

¹ Имеются в виду листья, ствол и корень.

² В этой главе и далее использованы работы над рецептурой приготовления красок для росписи ткани О.В. Тангус, В.Н. Корюкина, П.Г. Миладинова и опыт автора.

Оттенки оранжевого цвета

1. Ярко-оранжевый — отвар цветов календулы. Сбор во время цветения.
2. Средне-оранжевый — луковая шелуха.

Оттенки коричневого цвета

1. Коричневый — шишки ольхи. Сбор ранней весной до появления листьев.
2. Светло-коричневый — молодые шишки пихты. Сбор весной.
3. Коричневый с желтым оттенком — опавшие листья яблони. Сбор поздней осенью.
4. Коричневый с черным оттенком — свежие листья и стебли картофеля. Сбор во время уборки картофеля.
5. Светло-коричневый (бежевый) — крапива, все растение. Сбор в течение лета.
6. Ярко-коричневый — опавшие листья осины. Сбор осенью.

Оттенки зеленого цвета

1. Зеленый — листья пихты. Сбор весной.
2. Серо-зеленый — полынь, стебли. Сбор во второй половине лета.
3. Темно-зеленый — картофельный стебель и листья во время цветения.
4. Светло-зеленый — листья осины. Сбор летом.
5. Средне-зеленый — тысячелистник. Сбор до цветения.

Оттенки синего цвета

1. Синий — полевой василек. Сбор во время цветения.
2. Серо-синий — полевой василек. Засушенные цветы.
3. Светло-синий — корни пырея. Сбор летом.

Оттенки красного цвета

1. Пурпурно-красный — опавшие листья клена. Сбор осенью.
2. Ярко-красный — плоды черешни. Сбор в начале лета.
3. Темно-красный (вишневый) — корни и листья щавеля. Сбор весной.
4. Кирпично-красный — отвар из листьев коры боярышника в смеси с шелухой лука.
5. Вишнево-красный — отвар из листьев и коры боярышника в смеси с отваром коры дикой груши.
6. Сине-красный — отвар из цветов подорожника. Сбор летом.

Оттенки черно-серого цвета

1. Черный с коричневым оттенком — кожура граната.

2. Черный теплый — душица, отвар из стеблей и цветов. Сбор во время цветения.
3. Густо-черный — корень тополя. Сбор летом.
4. Серо-черный — листья остроконачного клена. Сбор летом.

Безусловно, это далеко не весь перечень растений, который можно использовать для получения красок.

Практически из каждого растения можно выпарить определенный цвет. Многие из природных красителей окрашивают пряжу и текстильные материалы с помощью так называемых квасцевателей или закрепителей красителей. Это растворы металлических солей, прежде всего квасцы, сульфат меди, сульфат железа, сульфат алюминия, а также бихромат калия и кислый экстракт (уксус). Для получения красителей можно использовать как свежие, так и засушенные растения, но при крашении экстрактом из свежих растений получаются более яркие тона. Сушить же растения следует в тени, без сквозняков, чтобы сохранить их натуральный цвет. Еще одно необходимое условие — это вода. Она должна быть мягкой, лучше всего дождевая. Если вода жесткая, то краситель может отделиться и выпасть в осадок.

Порядок извлечения красителей

Прежде всего мелко нарежьте или раздробите растительное сырье — цветы, семена, фрукты, древесину, листья, корни и т. д.

100 граммов сырья залейте одним литром теплой мягкой или дождевой воды и выдержите 30 минут. Следите, чтобы сырье было полностью погружено в воду, можно положить легкий груз. Затем прокипятите этот состав в эмалированной целой (без ржавчины)

кастрюле один час. После этого в отвар добавьте одну чайную ложку питьевой соды (для полного извлечения красителя), остудите и процедите через марлю.

Если вас не удовлетворяет полученный цвет красителя, то можно усилить тон. Для этого сырье поддержите замоченным от 6 до 12 часов и увеличьте время кипячения на медленном огне до двух-трех часов, до получения более густой концентрации.

Квасцевание ткани

Квасцевание ткани, предназначенной для росписи натуральными красителями, состоит в намачивании ее раствором соответствующего закрепителя — обычно обыкновенных квасцов, сульфата меди, сульфата железа, бихромата калия и др.

При употреблении различных квасцов один и тот же растительный краситель дает различные окраски. Для более светлых тонов в качестве закрепителя употребляют квасцы, а для более темных — сульфат меди, железа, алюминия и т. д.

В эмалированную посуду налейте 5—6 литров воды (не забывайте: мягкой, лучше дождевой) и добавьте:

для светлых тонов — 15—20 г квасцов,
для средних тонов — 20—30 г квасцов,
для темных тонов — 30—40 г квасцов.

Раствор нагрейте до температуры 25—30°C и опустите в него предварительно смоченную в воде ткань. Темпе-

ратуру повышайте до 85—90°C и поварите ткань 50—60 минут.

Ткань слегка просушите и приступайте к раскрашиванию естественными красителями. Такой способ окраски ткани лучше всего использовать для узелковой окраски, о которой разговор пойдет дальше.

Можно квасцы добавлять в полученный краситель. Несколько рецептов.

Рецепт 1. Получение ярко-желтого цвета из листьев березы.

500 г свежих листьев березы, собранных в первой половине лета, 3—4 литра дождевой воды. Все кипятить 1 час, на медленном огне. (Если листья сухие, то предварительно замочите на 24 часа, затем прокипятите в течение 3—4 часов.)

Полученный отвар процедите через марлю и добавьте в него 4—5 г обычных свежих квасцов, остудите и слейте в стеклянную банку с плотной крышкой. Храните в холодном месте.

Для того чтобы получить более темный оттенок, в раствор добавьте 2—3 г сульфата меди.

Рецепт 2. Получение оранжевой краски из шелухи лука.

400 г сухой шелухи залить мягкой водой (1 литр) и оставить на 6—7 часов. Затем прокипятить в течение 2 часов, остудить, добавить 4—5 г квасцов.

Рецепт 3. Получение светло-коричневой краски из листьев дикой яблонь.

300 г опавших листьев (осенний сбор) залить одним литром мягкой воды и кипятить на медленном огне 1,5—2 часа. Отвар процедить и добавить к нему при помешивании 2 г сульфата меди, растворенного в одном стакане прохладной воды.

Рецепт 4. Получение светло-желтого цвета из лекарственной ромашки.

500 г сухих цветов, 1 литр мягкой воды прокипятить в течение 1—2 часов, добавить 2 г сульфата меди.

Синтетические красители

Каждый вид ткани требует применения определенных красителей, соответствующих способов приготовления краски и упрочения полученных на ткани окрасок. В маркировке красителей имеются словесные, цифровые и буквенные обозначения, а также буквы «Х» и «Т», что, в свою очередь, обозначает: холодная окраска и окраска при высокой температуре.

Сначала указывается группа красителя (прямой, основной, кислотный и т. д.). Оттенок красителя обозначается буквами: Ж — желтоватый, К — красноватый, З — зеленоватый, С — синеватый оттенок.

Цифры, поставленные в маркировке, указывают на интенсивность оттенка, например: кислотный алый — 2Ж, прямой красный — 3С. Это означает, что в первом случае алый цвет имеет довольно интенсивный желтый оттенок и приближается к оранжевому, а во втором — красный цвет имеет синеватый оттенок и приближается к фиолетовому. Чем больше цифра перед соответствующими буквами, тем ярче оттенок. Например:

Ж, 2Ж, 4Ж и т. д. — желтый оттенок, чем больше цифра, тем ярче оттенок;
К, 2К, 4К и т. д. — красный оттенок;
С, 2С, 4С и т. д. — синий оттенок.

Импортные красители, в зависимости от яркости, обычно обозначаются следующим образом:

G (Gelb), GG, 2G и т. д. — желтый оттенок;

BR (Blau-Rot), 2BR и т. д. — синекрасный оттенок.

Синтетические красители делятся на директные, основные, кислотные и активные.

Директные («директно» значит «прямо») иногда называются просто прямыми красителями.

Директные красители легко растворяются в воде, ими хорошо окрашивать хлопчатобумажную ткань.

Прямыми красителями работать легко. Ткань не нуждается в сложной подготовке, за исключением обработки мыльным раствором. Однако прочность многих директных красителей по отношению к действию воды и солнечного цвета невелика, хотя ее можно повысить, если после крашения материал обработать раствором соли меди или хрома (сульфатом меди, бихроматом калия). Следует отметить, что при такой обработке происходит некоторос помутнение красочных пятен, поэтому директные красители наиболее удобны для росписи декоративных панно, не требующих сильного закрепления.

Рецепт приготовления краски из прямых красителей (в граммах)

красителя	8—10
аммиака 25%-ного	20
мочевины	20
воды	945

Краситель заливают горячей водой, тщательно размешивают, вводят аммиак и кипятят 5—8 минут. После охлаждения краски до 40—50°C в нее вводят раствор мочевины, хорошо перемешивают и фильтруют через вату или ткань.

Основные красители применяются для росписи тканей из шелковых и шер-

стяных волокон. Красители хорошо растворяются в водно-спиртовых растворах, особенно при добавлении уксусной кислоты. Дают яркие и сочные окраски, хорошо растекаются по ткани и смешиваются между собой.

Рецепт приготовления краски из основных красителей (в граммах)

красителя	4—15
уксусной кислоты 80%-ной	40
спирта 96—97%-ного	425
мочевины	10
воды	510

Краситель заливают теплым раствором разбавленной уксусной кислоты, хорошо перемешивают, добавляют горячую воду, вновь тщательно перемешивают и кипятят 5—8 минут до полного растворения красителя. По охлаждении раствора в него вводят спирт и раствор мочевины. Готовую краску фильтруют через ткань или вату и разливают в хорошо закрывающиеся баночки.

Кислотные красители используют в основном для шелковых, шерстяных и синтетических тканей. Они хорошо растворяются в воде. Чем выше температура воды, тем выше их красящая способность. Кислотные красители при разбавлении водой требуют обязательного добавления уксуса. Как правило, этими красителями материал пропитывается очень быстро. Чтобы уменьшить быструю пропитку материала красителем и получить более равномерное окрашивание, в некоторых случаях в красильный раствор добавляют поваренную соль (сульфат натрия).

К кислотным красителям относятся кислехромовые (квасцы) и реактивные красители. Прочность этих красителей

значительно повышается после обработки уже окрашенного материала растворами некоторых хромовых солей (бихроматом калия). Эта обработка называется квасцеванием (о чем мы писали раньше).

Реактивные красители очень хорошо растворяются в воде и окрашивают материал при сравнительно низкой температуре без соблюдения специальных условий, поэтому их еще называют холодноокрашивающими. Реактивные красители стойки к действию стирки, солнечного света и трению. Они лучше всего подходят для свободной художественной росписи тканей.

Рецепт приготовления краски из кислотных красителей (в граммах)

красителя	15—20
аммиака 25%-ного	20
воды	960

Краситель заливают горячей водой с аммиаком или уксусной кислотой, хорошо размешивают и кипятят 5—8 минут. Затем фильтруют через ткань или вату и разливают в баночки.

Активные красители хорошо растворимы в воде, отличаются яркостью и глубиной окрасок, прочными по отношению к свету, мокрым обработкам и органическим растворителям. Они окрашивают любые волокна, образуя с ними прочную химическую связь. Благодаря своей высокой активности они способны химически взаимодействовать и с водой, после чего часть красителя в красильном растворе, потеряв активность, не может закрепляться на волокнистом материале и в данном режиме крашения. Прочность и яркость окрасок при этом снижается.

Активные красители делятся на три группы:

1. Активные красители для целлюлозных волокон (хлопчатобумажные ткани).
2. Активные красители для шерсти.
3. Активные красители для полиамидных волокон (капрон, нейлон и т. д.).

Активные красители для целлюлозных волокон ярче, хорошо растворимые в воде, смешиваются между собой и являются универсальными, так как используются для окрашивания не только целлюлозных волокон, но и натурального шелка, шерсти и в некоторых случаях — полиамидных волокон.

Самыми реакционноспособными из активных красителей для целлюлозных волокон являются красители, в наименовании которых имеется индекс «Х», — окрашивающие на холоде при температуре 20—25°C. Активные красители для целлюлозных волокон с индексом «Т» окрашивают в теплом растворе при 60°C.

Активные красители для целлюлозных волокон, в наименовании которых нет индекса, занимают промежуточное положение между красителями с индексом «Х» и «Т» и окрашивают при температуре 70—90°C.

Активные красители для целлюлозных волокон окрашивают хлопчатобумажные и вискозные штапельные ткани в щелочных ваннах в присутствии солей. При этом вискозные штапельные ткани при всех равных условиях окрашиваются интенсивнее, чем хлопчатобумажные; натуральный шелк и капрон — слабо, а ацетатный шелк и нитрон совсем не окрашиваются.

Для активности окрашивания в краситель добавляют щелочной агент. Им может быть кальцинированная или пищевая сода. Дело в том, что щелочные растворы красителей этой группы при длительном хранении еще более неустойчивы. В холодных растворах пищевая сода создает такую щелочную среду, при которой не происходит химическое взаимодействие красителя с водой. При нагревании же или запаривании изделий после окраски он превращается в кальцинированную соду и, таким образом, создает щелочную среду, необходимую для закрепления красителя на волокне.

Менее активными красителями для целлюлозных волокон являются активные красители этой подгруппы с индексом «Т». Они окрашивают целлюлозные волокна в теплых растворах, требуют более высокой концентрации растворов солей и кислот в красильной ванне. А так как устойчивость активных красителей в водных растворах зависит от реакционной способности и температуры раствора, то для батика и свободной росписи изделий следует рекомендовать главным образом активные красители с индексом «Т» и без индекса. Растворы этих красителей могут длительное время стоять в холоде.

Активные красители для шерсти по своей яркости и устойчивости превосходят кислотные красители. В наименовании они имеют индекс «Ш» и предназначены главным образом для окраски шерстяных волокон, пряжи и тканей.

Активные красители для капрона в наименовании имеют индекс «П», нерастворимы в воде, выпускаются в виде тонкодисперсных порошков и паст. Они сочетают в себе свойства кра-

сителей для ацетатного шелка (дисперсных) и активных красителей. В кислой среде активные красители с индексом «П» окрашивают капрон, нейлон, лавсан, акрилан и т. д. и дают яркие, ровные окраски, хорошо смешиваются друг с другом.

Смешивать растворы красителей различных классов не рекомендуется во избежание выпадения их в осадок, например: основные — с кислотными или прямыми, кислотные — с прямыми и т. д.

Введение в растворы спирта сообщает им хорошую растекаемость на ткани. Однако прямые красители мало растворимы в спирте. Для них берут спирта не более 100—150 г/л; при избытке спирта они способны выпадать в осадок. Поэтому работать растворами прямых красителей, вследствие их плохой растекаемости на ткани, трудно. Для лучшего их растворения можно брать соду в количестве 0,5 г/л. Растворы некоторых прямых красителей желируются.

При работе по плотным шерстяным тканям и особенно по сукну рекомендуется раствор воды кислотных красителей с аммиаком. Для надежной глубокой пропитки и растекаемости красок хорошие результаты дает предварительная пропитка сукна 25%-ным раствором препарата ОП-10, ОП-7, БНС и др. в количестве 0,5—1 грамм на литр воды. Это так называемые поверхностно-активные вещества.

Рецепт приготовления краски для батника из прямых красителей (в граммах)

прямой краситель	— 15
вода горячая	— 900
спирт 95%	— 100

Краситель залить мягкой водой (дождевой), прокипятить до растворения и профильтровать. После охлаждения в раствор добавить спирт.

Рецепт приготовления краски для батика из кислотных красителей (в граммах)

краситель	— 20
аммиак 25%	— 20
вода горячая	— 610
спирт 95%	— 350
	<hr/> 1000

Краситель залить водой и аммиаком, прокипятить до растворения и профильтровать. После охлаждения в раствор добавить спирт.

Рецепт приготовления краски для хлопчатобумажной ткани, вискозного шелка из активного красителя с индексом «Х» для целлюлозных волокон (в граммах)

краситель «Х»	— 10
мочевина	— 50
бикарбонат натрия (питьевая сода)	— 20
смачиватель НБ	— 3–5
вода	— 915
	<hr/> 1000

Мочевина (карбамид) — синтетическое органическое соединение в виде белых и желтых кристаллов, углубляет тон окраски.

Примерная рецептура приготовления красок из кислотных красителей для свободной росписи по капроновой ткани

№ п/п	Красители и химические материалы	1	2	3	4	5	6
1	Кислотный ярко-красный	5					
2	Кислотный желтый светопрочный		5				
3	Кислотный зеленый ЭК			4,5			
4	Кислотный ярко-голубой 3				4		
5	Кислотный синий 2К					7	
6	Кислотный черный С						12
7	Молочная кислота 45% или	45	45	60	60	60	60
	уксусная кислота 80% или	30	30	40	40	40	40
	щавелевая кислота 2%				10		20
	Вода (мягкая) до 1000						

Кислотный краситель предварительно растворить в горячей воде, прокипятить, охладить, добавить кислоту.

ми. Готовую упаковку красителя необходимо высыпать в сухую чистую банку, залить кипяченой мягкой (лучше дождевой) водой, добавить чайную ложку поваренной соли и столовую ложку уксуса, тщательно перемешать, дать остыть и процедить через марлю в другую чистую баночку, закрыть и хранить в темном прохладном месте, еще лучше — в холодильнике. Краска такого состава может храниться несколько лет. Концентрация цвета в данном случае получается сильная. Перед употреблением необходимая часть красителя выливается в небольшую формочку, разбавляется водой до необходимой тональности. Перед употреблением банку с красителем необходимо слегка встряхнуть, чтобы выпавший осадок (если он есть) растворился в общем растворе.

Смешение красок (поиск нужного цветового тона) можно выполнять как в баночке, так и непосредственно на ткани. Однако густо разведенные красители в банках мало чем отличаются друг от друга по цвету, поэтому на каждую банку необходимо приклеить белый кусочек ткани с цветным пятном содержащейся краски и сделать надпись. Но этим нельзя ограничиваться. Дело в том, что ткань может быть каждый раз другая, и краситель реагирует с тканью по-разному. Одни и те же цвета на хлопчатобумажной ткани могут быть значительно ярче, чем на шелковых тканях, и наоборот. Поэтому необходимо делать несколько палитр: основную, тканевую и колоритную.

Основной палитрой будем считать наши основные красители, разведенные в пол-литровых банках.

Тканевую палитру делаем таким образом.

На образец ткани, которую будем в дальнейшем расписывать, расставляем маленькие баночки и наливаем в них каждый цвет основного красителя (достаточно чайной ложки). Берем тканевую полоску шириной 5—7 см и мягкой кисточкой под каждым цветом делаем мазок.

Окончательный цвет проявится на ткани после полного просыхания. Чаще всего он становится светлее наполовину. Это непременно учитывается в готовой работе.

Колоритная палитра — это цветовая палитра, которой вы будете расписывать ткань. В этом случае такой же кусочек ткани желательно натянуть на пальцы. Затем в чистых баночках сделать необходимые смешения красок, отыскивая нужный цвет и делая пробу на натянутой ткани. Это ваша последняя проба красителя, перед тем как положить его на полотно.

При накоплении определенного опыта в поисках желаемого цветового оттенка можно смешивать краски прямо на ткани (особенно в горячем батике). Для этого необходимо помнить общеизвестные моменты колорирования: например, желтый цвет покрываем синим — и получаем зеленый. Однако цвет красителей по тканям значительно отличается от цвета акварельных и масляных красителей. Ткань поглощает краску, и получаемый цветовой эффект оказывается менее ярким, угадывается, скорее, через цветовой нюанс. Вот, например, как может выглядеть таблица смешения прямых красителей на хлопчатобумажной ткани (по П. Г. Миладинову).

Первоначальный цвет	Получаемый цвет
Крашение красным красителем	
Синий	Вишневый
Желтый	Оранжевый
Коричневый	Красно-коричневый
Зеленый	Коричневый
Фиолетовый	Красно-коричневый
Серый	Темно-коричневый
Крашение синим цветом	
Красный	Вишневый
Желтый	Зеленый
Коричневый	Темно-коричневый
Зеленый	Сине-зеленый
Серый	Грязно-синий
Крашение желтым красителем	
Красный	Оранжевый
Синий	Зеленый
Коричневый	Желто-коричневый
Зеленый	Резеда
Фиолетовый	Зелено-коричневый
Серый	Грязно-желтый
Крашение коричневым красителем	
Красный	Красно-коричневый
Синий	Темно-коричневый
Желтый	Желто-коричневый
Зеленый	Зелено-коричневый
Фиолетовый	Темно-коричневый
Серый	Темно-коричневый

Первоначальный цвет	Получаемый цвет
Крашение зеленым красителем	
Красный	Коричневый
Синий	Сине-зеленый
Желтый	Резеда
Коричневый	Оливково-зеленый
Фиолетовый	Зелено-коричневый
Серый	Грязно-зеленый
Крашение фиолетовым красителем	
Красный	Красно-фиолетовый
Синий	Сине-фиолетовый
Желтый	Зелено-коричневый
Серый	Грязно-фиолетовый
Коричневый	Темно-коричневый
Зеленый	Зелено-коричневый
Крашение серым красителем	
Красный	Темно-красный
Синий	Грязно-синий
Желтый	Грязно-желтый
Коричневый	Темно-коричневый
Зеленый	Грязно-зеленый
Фиолетовый	Грязно-фиолетовый

Вопросы для повторения к главе II

1. Чем отличаются краски от красителей?
2. Какие бывают красители? Что такое естественные красители?
3. Получение краски из естественных красителей.
4. Что такое синтетические красители? На какие группы они делятся?
5. Что из себя представляет маркировка красителей?
6. Приготовление краски из прямого красителя (1–2 рецепта).
7. Приготовление краски из кислотного красителя (1–2 рецепта).

8. Приготовление краски из основного красителя (1–2 рецепта).
9. Приготовление краски из активного красителя (3–4 рецепта).
10. Какие химические и вспомогательные вещества используют для приготовления краски?
11. Что такое основная и колористическая палитра?

Практические задания к главе II

Задание 1

Рассортировать имеющиеся красители по группам согласно маркировке.

Задание 2

Приготовить краски из основных красителей (любой рецепт).

Задание 3

Приготовить краски из кислотных красителей (любой рецепт).

Задание 4

Приготовить краски из прямых красителей (любой рецепт).

Задание 5

Приготовить краски из активных красителей (2 рецепта по выбору).

Задание 6

Составить основную палитру

Задание 7

Составить колористическую палитру

Задание 8 (на дом)

Из имеющихся натуральных компонентов приготовить два цвета красителя.

Задание 9

Выполнить на хлопчатобумажной ткани смешение красок, предварительно натянув ее на пальцы.

Вариант научно-исследовательской студенческой работы по теме «Краски и красители»

Как пример экспериментальной работы с получением краски для шелка из натуральных красителей мы предлагаем работу студентки пятого курса художественно-графического факультета Магнитогорского Государственного университета Н.Н. Гасниковой. Эта работа проводилась с целью получения оригинального колорита цветовой палитры для художественного воплощения композиции «Мотыльки» на шелковом палантине в дипломной работе.

Исходной литературой для выполнения работы являлись советы П. Миладиева по получению краски для тканей в книге: Полезные рецепты для всех / Пер. с болгарского. — М.: Легпромиздат, 1988; Статья Я.Е. Семечкиной и О. Негневичкой в журнале «Декоративное искусство» (1983. — № 3) «Крашение натуральными красителями».

Использование новых возможностей получения натуральных красителей для тканей (Экспериментальная работа)

Проблема получения натуральных красителей для художественной росписи шелка особенно актуальна для современной, дорожающей с каждым днем, жизни; для работы в школе, кружке, когда учителю часто приходится самому искать средства и материалы. Одним из выходов в такой ситуации может быть использование природных красителей. Богатые оттен-

ки, глубокие, мягкие тона, которые даже при большой интенсивности не смотрятся кричащими, — все эти качества определяют достоинства естественных красителей. Окрашивание пряжи или ткани естественными органическими красителями, которые содержатся в растениях или в некоторых видах насекомых и морских животных, уходит своими истоками в глубокую древность. Из всего разнообразия растительного мира практикой крашения с течением веков были отобраны те растения, которые обеспечивали наиболее высокое качество, долговечность и красоту окраски.

Круг природных красителей, дающих прочную красную и синюю окраску — цвета, считающиеся во все времена драгоценными, — невелик. Лучшими по красоте и долговечности были два красных красителя животного происхождения: пурпур, добывавшийся из средиземноморских моллюсков до XIX в., и кармин, который экстрагирован из насекомых двух разных видов — червеца на территории Европы и Азин и кошенили в Южной Америке.

Наиболее популярным растительным красителем красного цвета, не уступавшим по прочности кармину, был крапп, который извлекали из корней марены красильной.

Самым распространенным красителем синего цвета — индиго, так же отличающимся особой стойкостью окраски, был единственный в своем роде. Индиго получали из растения, произрастающего в странах с теплым климатом — Индии, странах Юго-Восточной Азии и др. Другие индигоносные растения из более северных широт не да-

вали столь интенсивной окраски, поэтому конкурировать с индиго не могли. До конца XIX в. индиго был единственным надежным синим красителем для текстильных волокон.

Из красителей других цветов излюбленным были ярко-желтые, которые извлекали из тропического растения куркумы и корней барбариса. Названные выше яркие и прочные красители использовались для изготовления драгоценных тканей, потребителями которых были только знатные лица.

Кроме того, существовало множество желтоватых и коричневатых красителей разных оттенков, которые получали в каждой стране из местного сырья и коры растений самых разнообразных видов. Эти красители были самыми доступными, и поэтому коричневые, бурые и неяркий желтый тона считались цветами бедноты.

Естественные природные красители использовались в промышленном масштабе вплоть до 60—70-х гг. XIX в. Только изобретение анилиновых красителей окончательно вытеснило старые способы крашения. Интересно, что в это время и по всему Востоку распространяются искусственные красители. Против этого не помог и закон персидского правительства, запрещающий их ввоз, а также все распоряжения прекратить работу на тех фабриках, где они применялись. Жестокое наказание — отсекать правую руку каждому красильщику, кто в этом провинится, — скоро было предано забвению, а после Первой мировой войны химические красители вошли уже в общее употребление. Однако древние методы сохраняются в настоящее время в ковроделии и при выработке дру-

гих художественных изделий ручным способом.

Натуральные красители для текстильных волокон извлекаются из высушенного природного сырья: коры, корней, древесины, листьев, плодов, насекомых — путем вываривания их в воде. Исключение составляет только синий краситель, который в воде не растворяется.

При окраске свежими растениями получаются более яркие и интенсивные оттенки. Сушат растения в тени. Корни перед сушкой моют. Высушенные растения хранят в закрытой посуде в сухом месте. Листья, стебли, корни, цветы, плоды, шишки, кору, семена предварительно отмачивают в течение суток в мягкой воде, после чего растения кипятят в той же воде 15—20 мин. На 100 г растений необходимо 1—2 л воды.

Большинство красящих веществ, содержащихся в природном сырье, требует для прочного соединения с волокном обработки ткани или пряжи солями различных металлов, главным образом алюминия, меди, хрома, железа и олова. Соли этих металлов хорошо поглощаются текстильными материалами из водных растворов и при крашении, соединяясь с красителями, образуют на волокнах прочные цветные соединения разных оттенков, называемые лаками.

Крашение нерастворимым в воде индиго имеет особую технологию и называется кубовым крашением.

Зеленые тона получали в древности окрашиванием ткани или пряжи индиго в голубые или синие цвета, а затем желтым красителем, экстрагированным из растений. Лиловые и фиолетовые тона получали, окрашивая синие ткани в красный цвет.

Основные условия и правила крашения

1. Крашение проводят в хорошо проветриваемом помещении.

2. Нельзя использовать для крашения посуду, в которой приготавливается пища. Медная, алюминиевая, железная посуда изменяет оттенок окрашиваемого растительными красителями волокна, поэтому протравливание и окрашивание необходимо проводить в эмалированной или стеклянной посуде. Емкость должна быть достаточно вместительной, чтобы раствор полностью покрывал пряжу. Далее мы неоднократно будем обращаться к понятию *модуль ванны* — *M*. Модуль ванны называется отношение объема красильного раствора к весу окрашиваемой ткани. Наиболее приемлемым при крашении является модуль, равный 30 или 40. Это значит, что при окрашивании или протравливании 100 г пряжи или ткани необходимо приготовить 3 или 4 л раствора. Посуда должна быть достаточно вместительной, чтобы раствор полностью покрывал свободно лежащую в ней пряжу.

3. Желательно брать дождевую или смягченную кальцинированной содой воду.

4. Применяемая для помешивания окрашиваемого материала деревянная (пластмассовая, стеклянная) палочка должна быть чистой, гладкой.

5. Ткань или пряжу перед крашением обязательно хорошо смачивают водой.

Подготовка текстильных материалов к крашению

Материал, предназначенный для крашения, должен обладать хорошей смачиваемостью. Ткань, окрашенная без предварительной тщательной подготовки, дает «непрокрас».

Ткани из натурального шелка-сырца

Ткани из натурального шелка-сырца перед крашением подвергаются получасовой отварке в растворе детского мыла с добавлением кальцинированной соды (Na_2CO_3). На один литр воды — 3 г мыла, 0,25 г соды. Отваренный шелк тщательно промывают от отработанного мыла и шелкового клея в горячем (70°C) растворе следующего состава: 0,5 г калгона (гексаметофосфата натрия), 0,5 мл нашатырного спирта (30%-ного), 1 л воды. Затем шелк прополаскивают в теплой воде.

Хлопчатобумажные и льняные ткани

Хлопчатобумажные и льняные ткани также отваривают перед окрашиванием для улучшения смачиваемости. Для окраски в светлые тона суровые целлюлозные ткани отбеливают. Неотбеленный хлопчатобумажный и льняной материал перед крашением отваривают в течение 1 ч в таком растворе: на 1 л воды 2–3 г стиральной соды и несколько кусочков (5 г) хозяйственного мыла. При этом вода должна полностью покрывать ткань (на 100 г материала — 3 л воды). После стирки материал прополаскивают 2–3 раза в теплой воде до полного исчезновения мыла, которое мешает равномерной окраске.

Приготовление красильных отваров

Красители можно получать из веток, листьев, плодов, кожуры, коры, корней растения. Используют как свежие растения, так и высушенные. При окраске свежими растениями получают более яркие и интенсивные тона, но обычно менее светостойкие.

Химический состав растения и его частей во многом зависит от его возра-

ста, роста, места произрастания, состава почвы и погодных условий в период вегетации. Оттенок красителя зависит также от времени сбора растений. Листья собирают перед Ивановым днем (только что распустившиеся листья дают более интенсивные оттенки, чем листья зрелые), цветы — только что раскрывшиеся, кору — весной, когда она легко отделяется, корни и коренья — или до цветения растения, или осенью.

Можно использовать готовые сухие травы и коренья, которые продаются в аптеках.

Листья, стебли, корни, цветы, плоды, шишки, кору предварительно отмачивают в мягкой холодной воде в течение 12 ч (например, с вечера до утра). На каждые 100 г травы берут приблизительно 1 л воды. После этого растения в той же воде доводят до кипения и выдерживают на очень слабом огне, «томят», 30 мин, кору, стебли, скорлупу, корни — 2–4 ч.

Дольше экстрагировать красители из растений не рекомендуется, так как цвет отвара становится бурее. После экстрагирования красителя отвар сливают в другую посуду, процеживая его, а растения снова заливают водой, чтобы получить второй отвар. «Томят» траву и кору около 30 мин. Процеживают второй отвар в ту же посуду, что и первый.

Затем готовят так называемую красильную ванну, т. е. добавляют в полученный отвар необходимое количество умягченной воды из расчета: на 100 г ткани (пряжи) — около 4 л красильного раствора.

Приготовление растворов протрав

Нанесение солей металлов на текстильные волокна называется в техни-

ке крашения протравливанием, а соли металлов — протравами.

В качестве протрав используются традиционно применяемые в крашении соли металлов: алюминиевые квасцы, сернокислородное железо (окисное и закисное), сернокислая медь, сернокислый цинк, хромкалиевые квасцы, хромпик (натриевый или калиевый), двухлористое олово.

Раствор протравы делают из расчета 10 г на 1 л воды (1%-ный). Солей железа берут меньше — 1 г на литр.

Протравливание проводят так же, как и окрашивание при модуле М-30. На 100 г ткани нужно 3 л раствора протравы. 30 г соли металла растворяют в небольшом количестве горячей воды (60°C), процеживают, выливают в посуду для крашения и доводят объем раствора до трех литров.

Отжимать ткань во время протравки или после нее не рекомендуется, иначе окраска будет неровной.

Существуют и природные протравы — натуральная муравьиная кислота, рассол квашеной капусты и др.

При окраске растениями лучше, интенсивнее окрашиваются белковые волокна шелка и шерсти, слабее — хлопчатобумажные и льняные. Для окрашивания хлопка и льна в интенсивные цвета надо делать более концентрированные растворы красителя или повторять крашение несколько раз.

Желательно всю процедуру крашения проделать для небольшого образца ткани. Если полученный цвет не подойдет, надо изменить концентрацию отвара или протравы, взять другую протраву, или попробовать другой способ протравливания, или изменить температуру крашения. Экспериментируя с

растворами разной насыщенности и разными протравами, можно получать самые разные оттенки цвета.

Экспериментальная работа по получению натуральных красителей

Процесс получения красителей из растительного сырья заинтересовал меня давно. Осваивая роспись ткани, хотелось использовать разные возможности. Я попробовала получить красители из растений. Результат превзошел мои ожидания. Из листьев клена удалось получить сложный цвет, напоминающий умбру (Колоритная палитра красителей на цв. вклейке, с. 8, 4, 6, и таблица). Первые опыты показали, что палитра большинства природных красителей, получаемых из листьев растений, представляет различные оттенки бледно-желтых, охристых, коричневых цветов (Колоритная палитра красителей на цв. вклейке и таблица).

Составляющие процесса: вода, сырье, сода, которая необходима для извлечения красящего вещества из растений, и протравы. Поэтому шел эксперимент по изменению количественного состава каких-либо компонентов. Еще одним фактором, влияющим на получаемый цвет, является время вываривания сырья. Эксперимент показал, что существует зависимость между количеством сырья и объемом воды. Чем больше сырья и меньше воды, тем насыщенней цвет, получаемый из растения, и наоборот. Существует определенный предел экстрагирования красящего вещества с помощью соды. При насыщении раствора содой он теряет яркость. После того как красильный раствор отделяют от жмыха, можно усилить тон кра-

сителя, но при этом идет изменение цвета, он становится менее ярким, буреет. Так из одинакового сырья можно получить различные оттенки цвета (Колоритная палитра красителей на цв. вклейке, с. 8, 4, б, в, г, из листьев клена, и таблица). Разные цвета можно получить, используя всевозможные протравы. Например, применение солей меди даст холодный зеленоватый оттенок, применение квасцов — коричневатый.

Рецепт приготовления красителя из свежих листьев клена

200 г свежих листьев залить 0,5 л воды. Кипятить 30 мин на медленном огне. Добавить 1 столовую ложку соды. Остудить и процедить раствор через марлю (Колоритная палитра красителей на цв. вклейке, с. 8, 4, г, и таблица). Для получения более темного тона выпаривать на медленном огне (Колоритная палитра красителей на цв. вклейке, 4, б, в, и таблица).

Таблица

№ п/п	Растение	Используемая часть
1а	крапива	листья и стебли (сбор весной)
1б	мальва	листья и стебли (сбор осенью)
1в	мальва	листья и стебли (сбор осенью)
1г	мальва	листья и стебли (сбор осенью)
2а	лук	шелуха
2б	лук	шелуха
2в	ноготки	цветки
2г	ноготки	цветки
3а	волчьи ягоды (желто-зеленые листья)	листья (сбор осенью)
3б	волчьи ягоды (желто-зеленые листья)	листья (сбор осенью)
3в	волчьи ягоды (желто-зеленые листья)	листья (сбор осенью)
3г	волчьи ягоды (зеленые листья)	листья (сбор осенью)
4а	рябина	листья (сбор осенью)
4б	клен	листья (сбор осенью)
4в	клен	листья (сбор осенью)
4г	клен	листья (сбор осенью)
5а	волчьи ягоды (желтые листья)	листья (сбор осенью)
5б	волчьи ягоды (зеленые листья)	листья (сбор осенью)
5в	сирень	листья (сбор осенью)
5г	сирень	листья (сбор осенью)

Таблица выполнена на шелке, без протрав (см. Колоритную палитру красителей на цв. вклейке, с. 8).

Подготовка тканей и рабочее место художника

В книге древнего Китая «Чжоу ли» периода Хань (II в. до н. э.) подчеркивается тесная связь подготовки нитей к окраске с процессом окрашивания: «Выварщики готовят шелк, который окрашивают красильщики. Если первая работа не выполнена, то краски не сядут на шелк». Эта цитата говорит о важности подготовки ткани для батикования. Приготовление ткани можно разделить на три этапа: а) промывка; б) выварка; в) выбелка.

Древние китайские мастера по выделке знаменитых шелковых тканей считали промывку одним из важных этапов, и вот любопытная цитата из «Чжоу ли»: «Выварщики шелка обрабатывают шелковые нити горячей водой, они промывают шелк в нитях очищенной водой. Через семь дней они помещают нити сушиться в земле на глубине (около 25 см) и сушат на солнце. Днем нити сушатся на солнце, ночью их помещают в колодец. Эта операция длится семь дней и семь ночей. Именно это называется промывка водой шелковых тканей».

И вот спустя две тысячи лет наша современница, прекрасный художник

по батике И.В. Трофимова с не меньшей строгостью подходит к промывке тканей: «Хлопковую ткань одну-две ночи вымачивают в воде, потом стирают, сушат, кипятят в рисовом отваре, опять сушат, отбивают деревянным вальком, чтобы она стала гладкой, а только потом натягивают на раму».

В художественной росписи можно использовать различные ткани: из целлюлозных волокон (хлопок, лен, вискозный шелк); различные виды натурального шелка; ацетатный шелк; ткани из полиэфирных волокон (лавсан, теторон и др.); ткани из полиамидных волокон (капрон, нейлон и т. д.); ткани из полиакриловых волокон (нитрон, акрилан). В работе можно использовать ткани, бывшие в употреблении, — одноцветные и с набивным рисунком, но они требуют более тщательной обработки и подготовки. Во всяком случае, как новые ткани, так и старые требуют всех этапов подготовки. Как это было в Древнем Китае, сегодня художники-батикисты работают на хорошо подготовленной поверхности. Вот несколько советов по обязательной подготовке ткани.

Подготовка хлопчатобумажной ткани

1. Промывка (или намачивание)

Материал замочите в мягкой дождевой или снеговой воде. Если такой нет в данный момент, то приготовьте лед в морозильнике и растопите его. Вымачивайте ткань двое суток. Затем ее необходимо простирать в мыльном растворе, хорошо прополоскать и высушить.

2. Выварка

Хлопчатобумажный материал вываривайте для устранения оставшихся на нем примесей жира и воска. Вываривание производится с кальцинированной содой или с содой для стирки. При отсутствии кальцинированной соды можно использовать пищевую, которую следует обжечь на противне при температуре 120—130°C. При обжиге пищевая сода превращается в кальцинированную.

Для выпаривания 500 г сухой ткани необходимо 14—15 л подогретой до 50°C воды, 150 г кальцинированной соды и 150 г натертого сухого мыла для стирки. Соду и мыло растворите в трех литрах воды при энергичном помешивании деревянной лопаткой. Полученный раствор добавьте к остальным 11—12 л воды. Предназначенный для кипячения материал положите в эмалированную посуду и залейте приготовленным раствором, поставьте на огонь и постепенно повышайте температуру раствора до 80—90°C в течение 1,5—2 ч. Во время вываривания материал переворачивайте деревянной палкой и время от времени к раствору доливайте смягченную воду.

После вываривания материал прополощите два раза в мягкой горячей воде (температура 70—80°C), а затем в холодной.

Можно проверить, произошло ли вываривание материала. Для этого выдерните из него нить и опустите в стакан с холодной водой. Вываренная нить через 1—2 минуты должна утонуть в воде.

Выполосканный материал поместите в холодную воду, подкисленную уксусом (0,5 л уксуса на 15 л воды). Подержите материал в этом растворе 2 мин, после чего прополощите несколько раз в холодной воде.

Если ваша хлопчатобумажная ткань имеет белый (хорошо выбеленная) цвет, то на такой ткани уже можно работать. Но встречаются ткани невыбеленного типа: «бязь», «подкладочная» и др., которые после выварки необходимо отбелить, чтобы краски имели яркий тон.

3. Выбелка

Выбелку, или отбеливание, ткани нужно проводить в открытом, хорошо проветриваемом помещении, так как пары отбеливающего хлора вредны для здоровья.

Хорошо вываренный материал погружают в раствор «Белизны». Для этого 500 г сухой ткани погрузите в раствор 14—15 л воды с 125 г «Белизны» и подержите 1,5—2 ч при обычной температуре, прижав ткань доской до полного потопления. После отбеливания прополощите несколько раз в холодной воде. Положите в эмалированную посуду, залейте 15 л воды, подкислите 0,5 л уксуса, выдержите в течение 2 мин и снова прополощите в холодной воде. Затем

сравните высушенную ткань, например, с белой чертежной бумагой или медицинский ватой, приняв их за эталон белого цвета.

Подготовка шелковых тканей

Промывать и намачивать шелковые ткани необязательно, а вот вываривать нужно.

1. Выварка

Возьмите 2—3 л смягченной воды, растворите в них 8 г кальцинированной соды и 85 г нейтрального туалетного мыла, энергично взбейте, размешайте, затем добавьте еще 10 л воды и погрузите 500 г сухой ткани в эмалированную посуду. После этого медленно (в течение 30 мин) подогрейте раствор до температуры 90—94°С, при которой выдержите материал 2—2,5 ч, затем ткань прополощите сначала в горячей, а затем в прохладной и холодной воде. Выполосканный материал залейте раствором из 100 г нейтрального мыла, растворенного в 12—13 л смягченной воды, и нагрейте до температуры 90°С, при которой выдержите материал в течение 1,5—2 ч. Теперь снова прополощите последовательно в горячей, прохладной и холодной воде.

2. Выбелка

Приготовьте раствор: 80 мл 30%-ного раствора перекиси водорода и 5 мл 28%-ного аммиачного раствора на 5 л смягченной воды. Ткань положите в эмалированную посуду, залейте раствором, нагретым до температуры 50—55°С, и оставьте на 5—6 ч. После этого прополощите его последовательно в прохладной и холодной воде.

Подготовка синтетических тканей

Ткани из синтетических волокон имеют полую структуру и плохо набухают в водной среде, поэтому плохо окрашиваются. Из синтетических тканей в домашних условиях можно расписывать нейлон, капрои. Ткани из синтетических волокон не вывариваются и не отбеливаются.

Предварительная подготовка ткани заключается в стирке с целью устранения жирных веществ и других случайных загрязнений.

Смоченный материал положите (500 г) в эмалированную посуду и залейте раствором, содержащим 30 г туалетного белого нейтрального мыла и 2—3 г кальцинированной соды на 12 л смягченной воды. Раствор нагрейте до температуры 60—70°С и выдержите в нем материал 20—30 мин. После этого прополощите его несколько раз в холодной воде.

Мы подробно рассмотрели два основных подготовительных этапа перед художественной росписью: подготовка краски и ткани. Далее разговор пойдет об организации рабочего места, об инструментах, приспособлениях и других материалах, которые необходимы для выполнения любого вида батика.

Организация рабочего места

Для занятий художественной росписью тканей необходимо светлое, хорошо проветриваемое помещение. Каждое рабочее место представляет собой стол-тумбочку с двумя или большим количеством отделений. Здесь хранятся ткань

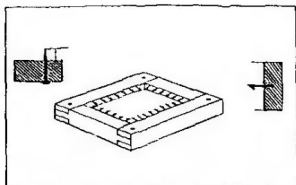


Рис. 29

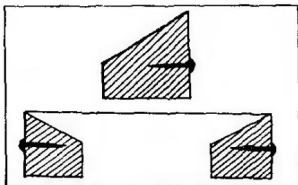


Рис. 30

и необходимые для росписи приспособления. Размер верхней крышки стола — 1 м². На этот стол укладывается деревянная раздвижная рама — пилыцы, состоящая из четырех брусков с утопленными в пазах крючками. Крючки на раме служат для накалывания ткани, а потому должны иметь острые кончики и не выступать над брусками рамы. Крючки и бруски рамы покрываются химически стойким лаком для предотвращения ржавления и загрязнения. После накалывания и натяжения ткани на раму ее положение фиксируется винтами-барашками, делающими раму устойчивой. Это вариант идеального рабочего места батиксиста в мастерской или учебном классе по художественной росписи ткани¹.

На обыкновенных или раздвижных рамах на расстоянии 5—6 мм от краев реек не менее 2 см друг от друга набейте гвозди, проходящие сквозь рейку. Они должны выступать над рейкой на 12—13 мм и быть не толстыми, с острыми концами.

Можно применять специальные крючки для натяжения полотна (рис. 29). Бывают в продаже крючки с пружинками, которые удерживают ткань на весу.

Они крепятся к раме при помощи резиновых колец или вставных зубов. Крючки покрывают специальным лаком или протирают тряпкой, смоченной спиртом. Профильная рама оклеивается липкой лентой (скотчем) и после загрязнения заменяется.

Однако часто начинающие заниматься батиком не могут иметь таких условий, поэтому можно обойтись любым столом, покрытым клеенкой, размер стола — не менее 1 кв. м. К задней стороне стола, если он стоит не у стены, следует прибить экран — для того, чтобы можно было упирать раму с натянутой тканью.

Рамы могут быть разные:

1) простые вышивальные палыцы для пробных эскизов или небольших миниатюрных росписей;

2) подрамники для натягивания холста, которые используются для живописи масляными красками. Рейки, из которых делается такой подрамник, должны быть обработаны под углом (рис. 30), чтобы ткань не прилегала плотно к поверхности рейки. Такие подрамники можно использовать для небольших работ, которые после готовности будут сниматься с этого подрамника: платок, салфетки, шарфик...;

¹ По материалам О. В. Тангуз.

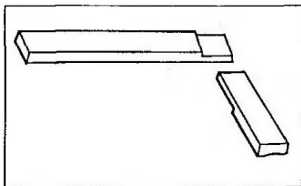


Рис. 31

3) рама для определенной композиции, например декоративного панно, которое в дальнейшем будет оставлено на этой раме и оформлено багетом. К выполнению таких рам нужно отнестись особенно внимательно. Во-первых, необходимо рассчитать ширину рейки и размер рамы, чтобы при натягивании на нее ткани раму не повело. Для этого используется хорошо высушенный брусок из сосны. Во-вторых, необходимо учитывать качество ткани, на которой будет выполняться роспись. Для хлопчатобумажных тканей ширина рейки должна быть больше, чем для шелковых. Рейки должны быть скошены так, чтобы ткань не прилипла к ним, особенно во время работы с горячим батиком. Углы такой рамы следует собрать в «полдерева» (рис. 31), без уголков, которые могут просвечивать, особенно на шелковых тканях;

4) для быстрых, пробных работ, а также для шелковых небольших росписей для одежды, когда ткань нельзя закреплять кнопками и гвоздиками, используют картонную коробку без верхней крышки и прикрепляют ткань портняжными булавочками к краю картона. В таком случае края ткани не намачивают. Это годится и для холодного батика (рис. 32).

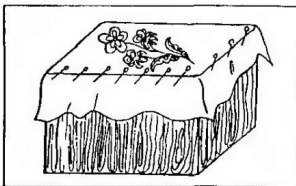


Рис. 32

Закрепление ткани на раме

Самый простой и удобный способ (помимо описанной выше рамы со специальными крючками) — работать с канцелярскими кнопками, особенно с трехзубчатыми. Однако у них есть большой недостаток — при натяжении влажной ткани, особенно когда она пропитана соляной загусткой для свободной росписи, кнопки покрываются ржавчиной, плотно входят в ткань, и на этом месте, после снятия кнопок, возможны разрывы. В этом случае необходимо пропитывать кнопки специальным химически стойким лаком или хромировать. Если нет такой возможности, раму необходимо выполнять на 7–10 см больше нужного размера, чтобы потом линию накопления ткани убрать по всему периметру.

Для прикрепления ткани на раму можно использовать нержавеющие мебельные кнопки или мебельные гвоздики.

В тех случаях, когда ткань не снимают с рамы до конца работы, ее можно прибить маленькими нержавеющими гвоздиками. Это возможно при выполнении работы с холодными резервами, не требующими окончательной тепловой температурной обработки или запарки изделия.

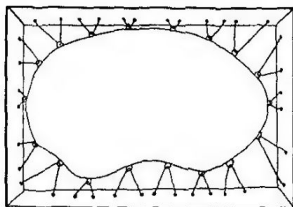


Рис. 33

Когда работа на временной раме закончена полностью, ее можно приклеить к выставочной раме (если это декоративное панно) клеем типа БСК-М или ПВА.

Иногда приходится делать роспись на готовом изделии: например, декоративные наволочки или фрагменты блузки, платья. Для того чтобы не испортить готовое изделие, деревянную раму нужно обтянуть чистой белой хлопчатобумажной тканью или бинтом и прикрепить ткань портняжными булавками. Во избежание попадания цветных капель красящего раствора на свободную поверхность ткани с обратной стороны рамы прикрепите полиэтилен. В этом случае работать нужно очень осторожно, ювелирно.

Если приходится расписывать одежду после первой примерки, уже подогнанную по модели и имеющую боковые машинные швы (в таком случае шов на спишке не выполняется), то изделие в развернутом виде прикрепляется к раме нитками (рис. 33). Для этого по всему периметру платья на расстоянии 7–10 см следует выполнить временные воздушные петли и через них натянуть прочной ниткой или шнуrom ткань на раму.

Натяжение ткани на раму

Натягивать на раму можно влажную и сухую ткань. Если работа будет выполняться свободной росписью, то лучше натянуть сырую ткань. Для горячего и холодного батика ткань может быть сухой. Начинать натягивать лучше с середины верхней рейки, растягивая ткань только по рейке. Причем работать лучше симметрично, т. е. от центральной кнопки ткань на 7–8 см прикрепляется влево и вправо, далее натягивается на нижнюю рейку; точно так же — от середины, но здесь производится довольно сильная натяжка и по долевой основной нити, вместе с растяжкой по утку. Затем натягиваются боковые стороны. И опять: на правой боковой раме ткань не натягивается, а на левой сильно подтягивается уже по утку. Ткань должна быть натянута сильно и гладко, чтобы не было заломов и перекосов.

Ткань, натянута в влажном состоянии, при высыхании натягивается еще сильнее.

Инструменты и различные приспособления для росписи ткани

Для всех видов батикования в арсенале художника должно быть большое разнообразие инструментов: от классически известных до изобретенных самим художником в ходе опытных работ.

Кисти (рис. 34)

С помощью кистей покрывают парaffинном большие плоскости и, при желании, придают рисунку живописный характер, для этой работы лучше подходят колонковые кисти № 8–10, у ко-

торых металлический патрон предварительно обертывают несколькими слоями марли для сохранения тепла и запаса резерва.

Кисти щетинные: круглые и плоские, различных размеров для свободной росписи.

Кисти синтетические: плоские и круглые, различных размеров. Синтетические кисти очень устойчивы в работе с «Белизной», для выделки окрашенных участков ткани.

Для покрытия больших поверхностей нужно иметь флейц.

Ватные тампоны

Вместо кистей иногда используют ватные тампоны, особенно в свободной росписи с соляной загусткой. На деревянный стержень сверху плотно накручивается кусочек ваты, который можно затянуть ниткой у основания закрутки (рис. 35). Для каждого цвета необходимо иметь отдельный тампон, его форма и величина должны соответствовать выполняемому рисунку. Если рисунок требует мелких разработок, тампон делают с тонким заостренным концом; для рисунка с крупными округлыми формами применяют тампон большого

размера и более круглый. Чтобы тампон не терял форму и не лохматился, его можно обтянуть тонким шелковым или капроновым трикотажем. А чтобы краска с тампона не капала, его предварительно отжимают (в зависимости от требуемой насыщенности цвета). Поэтому в запасе у работающего должны быть гигроскопичная вата, пластмассовые или деревянные стержни диаметром 6—8 мм с заостренными концами, резиновые или поролоновые губки.

Инструменты для холодного батика

Для росписи способом «холодный батик» необходимо иметь набор стеклянных трубочек различного диаметра. Для этого можно использовать чертежные стеклянные трубочки или медицинские пипетки-капельницы. Однако опытные мастера при постоянном большом объеме работы используют специально изготовленные стеклянные трубочки 20—25 см длиной с тонкими загнутыми кончиками, на небольшом расстоянии от которых имеются утолщения-резервуарчики для резерва

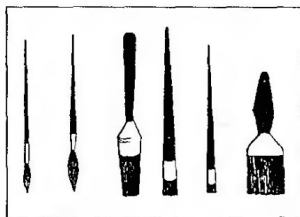


Рис. 34

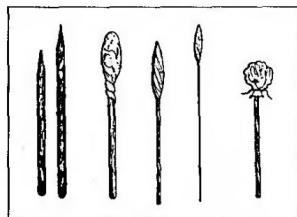


Рис. 35

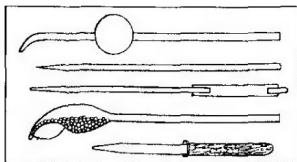


Рис. 36

(рис. 36). Чтобы набрать в трубочку резерв, тонкий конец ее помещают в сосуд с резервом, а через широкий конец вытягивают его в трубочку до половины ее объема или до заполнения резервуарчика. Во время работы на ткани тонкий конец трубочки обтирают ватой и обводят им контуры рисунка, резервируя их. В перерывах трубочку быстрым движением поворачивают загнутым концом вверх. После работы трубочку промывают в бензине и для предохранения канала от заклеивания вставляют внутрь отрезки стальной струны.

Инструменты для горячего батика

Для росписи способом «горячий батик» следует заготовить более сложные приспособления и инструменты. Прежде всего это металлическая кружка с двойным дном, в которую по-

мещается обычная электролампочка (рис. 37). Эта кружка служит для разогревания резервирующего состава.

Рейсфедер

При использовании чертежного рейсфедера в качестве инструмента для горячего батика прежде всего необходимо насадить его на удобную деревянную ручку, а между лезвиями от кончика до винта аккуратно заправить плотную полоску ваты. Эта полоска ваты увеличивает запас в рейсфедере. Чтобы дольше сохранить тепло и увеличить емкость рейсфедера, его также иногда обертывают немного выше кончика марлей. Перед началом работы, для предотвращения попадания капель парафина на ткань, горячий рейсфедер обтирают тряпочкой. Рейсфедеры быстро остывают, поэтому работающий обычно греет два рейсфедера и пользуется ими попеременно. Для проведения широких парафиновых линий, которые невозможно провести обычным рейсфедером, изготавливают самодельные рейсфедеры (рис. 38). Такой прибор состоит из двух узких медных или латунных пластинок, между которыми с одной стороны зажата полоска фетра, а с другой — деревянная пластинка. Та часть, в которой зажат фетр, служит рейсфедером, а часть с деревянной пластинкой — рукояткой. У рабочей части рейсфедера углы металлических пласт-

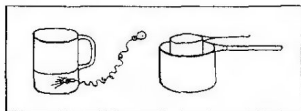


Рис. 37

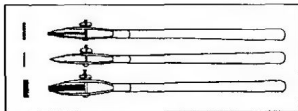


Рис. 38

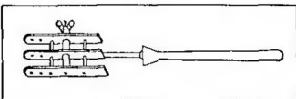


Рис. 39

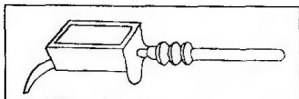


Рис. 40

тинок срезают и лезвия шлифуют, чтобы они во время работы не резали и не царапали ткань, а легко скользили по ней. Изготавливают и более сложные рейсфедеры для одновременного проведения на ткани нескольких линий различной ширины (рис. 39). Иногда вместо рейсфедера используют обычный столовый нож, лезвие которого обертывают ватой и обжимают тканью.

Ковшики и лещечки

Для горячего батика необходимо иметь все возможные емкости, снабженные лещечками. Это прежде всего может быть медный ковшик с деревянной ручкой, снабженный трубкой или лейкой для выливания растопленного воска на материал (рис. 40). Круглая лещечка пред-

ставляет собой медный или латунный конусок с тонким отверстием в вершине и ручкой для держания (рис. 41). Плоская лещечка представляет собой усеченную пирамидку, вершина которой имеет узкую прямоугольную прорезь с гладко отшлифованными краями. У нее должна быть ручка для держания.

Для изготовления круглых лещечек можно воспользоваться листовой жестию, латунью или медью. Лучше всего пользоваться медной лещечкой, так как она быстрее нагревается. На пластинке меди размером 80×80 мм (сечением 1 мм) чертят циркулем окружность радиусом 35 мм и отмечают на ней 3 точки. Расстояние между «а» и «б»; «а» и «в» по 65 мм (расстояние по хордам). Все эти точки соединяют

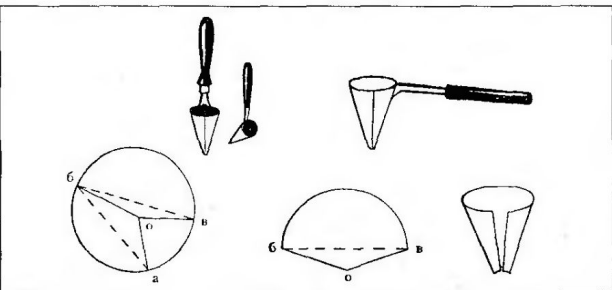


Рис. 41

с центром окружности радиусами. Ножницами из пластинки вырезают круг и по намеченным радиусам разрезают его на три сектора. Полученные два больших сектора идут на изготовление двух леечек. Вершины углов у обоих секторов чуть-чуть срезают. Из секторов сгибают конуски и, наложив их края друг на друга на 1–2 мм, проплавляют. Затем к конускам с противоположной стороны шва припаивают отрезки проволоки длиной 80–90 мм (сечение 2–3 мм). На свободные, предварительно сплюсненные концы припаянной проволоки насаживают деревянные ручки. Вершины конусов у леечек шлифуют, чтобы они не царапали ткань. Их отверстия для стока парафина должны быть маленькими — 0,2–0,3 мм.

Тонкий, гладкий кончик леечки скользит по ткани во время работы и дает тонкие ровные линии. Леечки остаются горячими более продолжительное время, чем рейсфелеры, но также

требуют, чтобы их часто нагревали. Работающий должен иметь 2–3 греющиеся леечки.

Перед началом работы внутрь леечки закладывается небольшой кусочек ваты, которая фильтрует парафин и не дает ему быстро вытекать наружу. Придерживая ватку, из горячей леечки сливают парафин, обтирают кончик и начинают работать. Прикасаясь кончиком к ткани, леечка оставляет после себя следы медленно вытекающего из нее жидкого парафина, пропитывающего ткань. Надо учесть, что кусочек ваты, заложенный в леечку, находится в ней постоянно.

Электрический батикшифт

Наиболее совершенным прибором для горячего батика является электрический батикшифт. Он напоминает собой авторучку 20–25 мм в диаметре. Основой его является медная латунная трубка длиной 100–110 мм и диаметром 10–12 мм (рис. 42). С помощью пе-

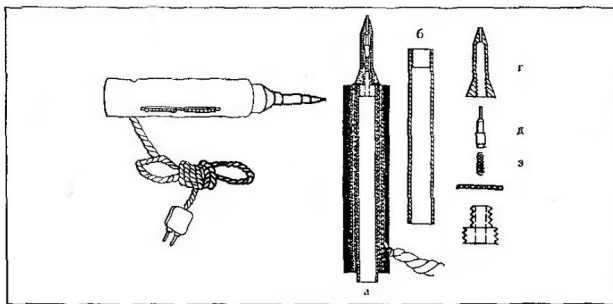


Рис. 42

реходного цилиндра «б», запрессованного в один из концов этой трубки, навинчивается наконечник «г» с входным отверстием 0,3—0,4 мм. Изнутри канал наконечника запирается штифтом «д» при помощи пружины «з». На тело трубки «а» по асбестовой или слюдяной изоляции наматывается несколько секций тонкой голой проволоки с большим электрическим сопротивлением, например нихромовой. К концам обмотки присоединяется мягкий электрошнур 1,5—2 м длиной с вилкой для включения в розетку электросети. Соединенные с обмоткой концы электрошнура плотно укладываются вдоль трубки, укрепляются, и вся обмотка хорошо изолируется. Затем на трубку с обмоткой надевают бумажный, деревянный или фетровый чехол. Электрообмотка штифта рассчитывается на определенное напряжение в сети.

Перед работой батикштифт заставляют несколькими заранее приготовленными парафиновыми палочками, затем включают в розетку электросети. Расплавленный парафин течет по трубке «а», через цилиндр «б» и заполняет свободное пространство наконечника «г». Наконечник обтирают тряпочкой и приступают к батичированию, т. е. удерживая в вертикальном положении, легко нажимая, водят им по ткани. От прикосновения к ткани выступающий кончик штифта уходит внутрь и открывает выход жидкому парафину из наконечника. Вследствие этого парафин медленно вытекает наружу и вбирается тканью, оставляя на ней следы в виде рисунка, который выполняется работающим. Часто подобные штифты имеют переключатели для перехода с нормального нагрева на слабый или

сильный. Эти переключатели в виде плоских металлических скрепок укрепляют прямо на шнуре на расстоянии 20—30 см от штифта.

Такие электрические приборы могут быть самой разной конструкции, а регулировка нагрева делается по принципу проволочного реостата. Для того чтобы шнур батикштифта не мешал в работе и не волочился по ткани, на которой батичируют, его закрепляют над рабочим местом на блоке или специальной деревянной скрепке.

Если во время работы парафиновая линия получается неровной, прерывистой и парафин плохо проникает в ткань, то возможно, что батикштифт не имеет достаточного нагрева или засорен. При перегреве батикштифт тоже не дает четкого контурного рисунка, так как парафин в этом случае расплывается по ткани.

Для проведения волнистых линий следует иметь разнообразные каталки (рис. 43).

Штампики

При воспроизведении на ткани часто повторяющихся одинаковых форм, а также форм, составленных из небольших раппортов геометрического или растительного характера, применяются штампики — заранее изготовленные формочки, которыми штампуют рисунки на ткани расплавленным парафином.

Применяют твердые и мягкие штампики: по-индонезийски — «чантик-чан» («чантик» — печать), которые можно изготовить самим.

Твердый штампик изготавливают из пластины латуни или меди. Вырезают силуэт фигуры. Затем к вырезанной фигурке гвоздиком прибивают деревянный

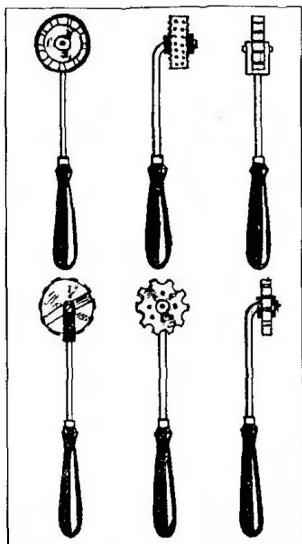


Рис. 43

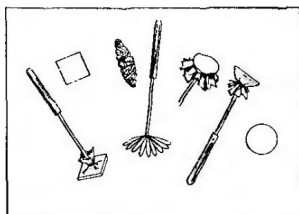


Рис. 44

черенок для держания в руке или припавают к ней металлический стержень, на который насаживают деревянную ручку. Металлическую фигурку обвязывают шнуром, придавая виткам интересные очертания, или аккуратно обшивают лоскутом ткани. В первом случае при штамповании на ткани получают фигуру, образованную шнуром, а во втором случае — только общий силуэт металлической пластинки (рис. 44).

Мягкий штампик может быть простым и сложным. Для изготовления простого мягкого штампика фигурки вырезают из фетра ножом или ножницами или вырубает стальными пробойниками. Фетровые фигурки прибивают к деревянным колодочкам для держания. Этими штампиками можно воспроизводить на ткани несложные рисунки — преимущественно с большими плоскостями. Тонкие узоры цветочного и орнаментального характера можно воспроизводить с помощью сложного штампика с вырезанным на фетре рисунком. Процесс вырезания такого штампика подобен гравированию. В зависимости от сложности и количества цветковых решений для воспроизведения одного рисунка приходится изготавливать несколько

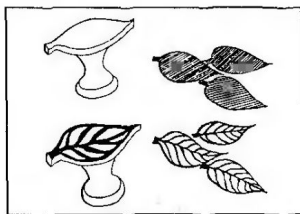


Рис. 45

штампики, каждый из которых представляет часть всего рисунка. Такие штампики могут быть не более 70—80 мм в ширину и не более 100—120 мм в длину, так как при больших размерах трудно достигать четких отпечатков. На каждом штампике может быть вырезан один или несколько небольших раппортов рисунка (рис. 45). Процесс работы такими штампами напоминает ручную набойку «цветками». С их помощью особенно красиво получаются сложные геометрические узоры кружевного характера, которые при хорошем качестве расцветки могут соперничать с изделиями фототипиллепечати.

Производительность работы штампами значительно увеличивается по сравнению с выполнением узора от руки. Художественное же качество рисунка при этом не снижается.

Для изготовления сложного штампа-ка по возможности использует плотный толстый фетр. Необходимой величины лоскут фетра, пропитанный парафином, кладут на ровную деревянную дощечку или специально заготовленную колодочку и легко выпрямляют теплым утюгом. Парафиновую пластинку закрепляют в нескольких местах мелкими гвоздиками и тщательно шлифуют ее поверхность наждачной бумагой.

Раппорт или несколько раппортов рисунка переводят на тонкую бумагу, которую потом приклеивают дикстрином на зашлифованную поверхность фетра и просушивают под легким давлением. Затем приступают к резке. Прежде всего все формы рисунка по контурам, сквозь бумагу, надрезают вертикально на глубину $2/3-1/2$ толщины фетра. Резьбу производят тонким ост-роконечным ножом с тонким лезвием.

После надрезания контуров рисунка осторожно выбирают и срезают на одинаковую глубину весь фон вокруг рисунка. У нагревательной пластиночки фетра вокруг раппорта обрезают все лишнее края и прибивают ее на деревянную колодочку, вырезанную по силуэту гравюры. Может оказаться, что изготовленный таким образом штампик будет давать неровные или нечистые отпечатки. Это зависит главным образом от качества фетра, от неровности его плоскости. В таких случаях приходится в соответствующих местах под фетром подрезать колодочку или наращивать ее кусочками бумаги, а иногда исправлять и гравюру. Во время работы мягкие штампики нагревают, как и прочие инструменты, в той же посуде, где греют парафин.

Горячий штампик первоначально прикладывают к пучку ваты или к тряпке, чтобы снять излишки парафина, и делают пробу на бумаге.

Отдельно разбросанные по ткани фигурки штампуют на заранее отмеченных местах, а при воспроизведении непрерывного рисунка каймы штампуют с помощью линейки, наложенной на ткань. При этом штампик каждый раз при опускании его на ткань прикладывают краем колодочки к линейке.

Нагретый штампик в среднем может дать 4—6 отпечатков, после чего его вновь нагревают. Чем плотнее ткань, тем горячее должен быть парафин, тем скорее идет работа. На редкой ткани резервирование идет медленнее, так как приходится применять менее горячий парафин, чтобы он скорее затвердел, в противном случае парафин будет протекать через ткань, как через сито.

Можно изготовить штампики и таким способом: на торце деревянной

рукоятки укрепить из латунной ленты или жести каркас рисунка и заполнить его фетром. Такие штампики дают четкие отпечатки, служат дольше обычных.

Изготавливают штампики-каталки в виде свободно вращающейся на оси катушки. На такой катушке закреплен узор из фетра или металла, детали узора обтянуты трикотажем. Каталки воспроизводят непрерывные узоры по какой угодно длине ткани (горохи, квадраты, розетки и т. д.).

Изготовление штемпелей из природных материалов для печатания на ткани

Кроме штампов, резервирующих поверхность ткани, можно сделать штемпели, которые будут окрашивать ткань¹.

При этом способе декорирования ткани используют фрукты и овощи с твердой кожурой или твердой мясистой частью (лимоны, апельсины, бананы, яблоки, капуста, картофель...). Фрукты нарезают на половинки или четвертинки. Из двух фруктов обычно получается четыре модели печатания рисунка. Смазанную краской модель прижимают к материалу. Наиболее подходят для печатания легкие хлопчатобумажные ткани, полубельные ткани и ткани из хлопка и синтетических волокон.

Печатание цветной капустой

Приведем пример декорирования скатерти. Отберите несколько небольших, но твердых кочанов цветной капусты диаметром 12–15 сантиметров. Приготовьте большой острый нож, сред-

ней величины тарелку для смешивания красителей, 1–2 бумажные салфетки, кувшин с водой, 1–2 большие щетки с мягкой щетиной и красители для окрашивания (печатания). Лучше всего употреблять специальные штемпельные краски, которые после сушки материала устойчивы к действию воды и света.

Кочан капусты разрежьте точно пополам. Одну половину оставьте целой, а от другой оторвите несколько соцветий так, чтобы вторая половина стала очень маленькой. Таким образом вы получите три модели для печатания.

Печатайте в данном случае пятью красками, каждая из которых получена при смешивании двух цветов. Это золотисто-желтая, бежево-желтая, светло-зеленая, травянисто-зеленая и темно-зеленая краски.

Левой рукой возьмите большую половину капусты, а правой мягкой щеткой нанесите краску на срез.

Материал положите на гигроскопическую подкладку. Прежде всего отпечатайте рисунок половиной кочана капусты в золотисто-желтый цвет на расстоянии 5–6 см от края ткани. При этом покрытую краской поверхность головки прижмите к ткани равномерно обе-

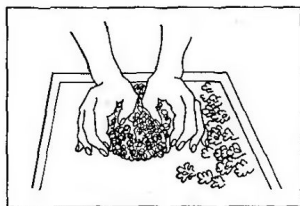


Рис. 46

¹ Из рецептов П. Миладинова.

ими руками (рис. 46). После этого с обеих сторон отпечатка сделайте таким же способом два отпечатка меньшими моделями, один — зеленой краской, другой — бежевой. Вблизи их сделайте отпечатки разрезанными маленькими соцветиями. По своему вкусу заполните всю поверхность ткани. После высыхания краски ткань отгладьте с изнаночной стороны малонагретым утюгом.

Печатание бананами и лимонами

Возьмите два лимона, один крупный и круглый, а другой маленький и продолговатый. Необходимы еще два твердых, не полностью созревших банана, две щетки с длинным ворсом (флейцы), несколько бумажных салфеток, одна тарелка для разведения красок, два флакона золотисто-желтой краски, один флакон — светло-красной, один — коричневой и один флакон — темно-зеленой. При смешивании равных частей золотисто-желтой и темно-зеленой краски получается светло-зеленая краска, а если изменить соотношения между красками, можно получить различные тона зеленого цвета.

Круглый (более крупный) лимон разрежьте пополам поперек. Одну половину оставьте целой, а от другой отрежьте кружок так, чтобы до конца осталось около 2,5 см. Таким образом, получается два кружка различного диаметра. Продолговатый лимон разрежьте пополам вдоль и одну из половинок разрежьте еще пополам (вдоль). Бананы (неочищенные) разрежьте пополам (вдоль) ровню посередине.

Предназначенную для декорирования ткань положите на гигроскопическую подкладку. Возьмите одну половинку банана, выньте мякоть, а разрез

кожуры намажьте желтой краской. Стебель банана окрасьте зеленой и коричневой краской. Подготовленную таким образом форму возьмите аккуратно в обе руки разрезом вниз и «уроните» ее с высоты 0,5 м на ткань. Сделайте такие отпечатки по всей поверхности, но так, чтобы остались пустые участки для отпечатывания лимонов. Некоторые отпечатки банановой кожурой можно делать и светло-зеленой краской.

После окончания работы банановой кожурой начните делать отпечатки лимоном. Возьмите большую половину лимона в левую руку, разрез кожуры и радиально расположенные линии мясистой части смажьте красной краской, а мясистую часть — желтой. Подготовленную таким образом форму накладывайте между банановыми отпечатками. Теперь возьмите маленькую половину лимона, разрез кожуры и радиальные линии намажьте желтой краской, в которую добавьте немного зеленой, а мясистую часть — красной. Эти отпечатки сделайте произвольно на свободных местах. Продолговатые части и кружки лимона окрасьте таким же образом и сделайте ими отпечатки.

После высыхания краски ткань прогладьте через полотенце с изнаночной стороны слабо нагретым утюгом.

Изделия, декорированные посредством природных материалов, необходимо запаривать (рецепт запаривания см. дальше).

Штемпель из картофеля

Печатается на белой тонкой хлопчатобумажной ткани.

Картофель разрежьте в наиболее толстом месте. Срез подсушите, прижимая его к промокательной или фильт-

ровальной бумаге. Затем нанесите на него рисунок мягким черным или копировальным карандашом и вырежьте острым ножом. Штемпель вырежьте так, чтобы он был выше, чем основание (рис. 47). Штемпели должны быть не сложными и с ясным очертанием формы, чтобы их можно было легко вырезать (рис. 48 и рис. 49). Намажьте штемпель водяной краской и проверьте качество отпечатка на бумаге. Краски налейте в тарелки или другие плоские сосуды, сверху положите квадратные куски фетра (от старой фетровой шляпы). Фетр впитывает краску и превращается в своего рода тампон.

Штемпель из картофеля слегка прижмите к намоченному краской тампону, а затем отпечатайте рисунок на материале в задуманном порядке. Чтобы получились чистые тона, для каждого цвета используйте отдельный штемпель.

Работу с картофельными штемпелями не следует прерывать, так как они быстро высыхают и сжимаются. По окончании работы материал подсушите в течение 2 часов, после чего прогладьте с изнаночной, а затем и с лицевой стороны. При этом следите, чтобы утюг не перегревался.

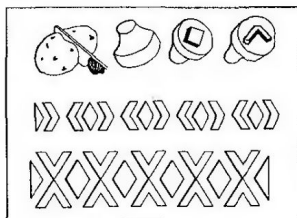


Рис. 47

Описанный способ печатания можно использовать для украшения занавесок, скатертей, салфеток, полотенец, блузок...

Штемпель аналогичным способом можно изготовить и из пробки. Пробки используют и для нанесения круглых точкообразных отпечатков.

В этой работе можно использовать и различные штампики, описанные выше.

Для печатания на ткани описанными приемами лучше всего употреблять специально приготовленные пасты, которые состоят из предварительно полученного сгустителя и соответствующей краски.

Приготовление печатных паст

Необходимо приготовить нейтральный сгуститель. Готовится он просто: 22 г кукурузного или пшеничного крахмала смешайте с 77 мл прохладной воды и к полученному крахмальному молоку добавьте при энергичном помешивании 3 г рафинированного подсолнечного масла. Эту смесь варите до получения прозрачной коричневой массы, которую затем охладите. Полученный сгуститель смешайте с краской.

Перевод рисунка на ткань

Рисунок переводится на ткань, предварительно натянутую на раму. Его можно нанести при помощи легких карандашных штрихов, импровизируя тут же, на ткани, перерисовывая с оригинала. Его можно перевести точнее, если оригинал или его копию подложить под ткань. Но обычно рисунок сначала производят тушью или черным карандашом, на плотной бумаге. Потом эту бумагу с рисунком подкладывают под ткань. Работающий видит рисунок через ткань

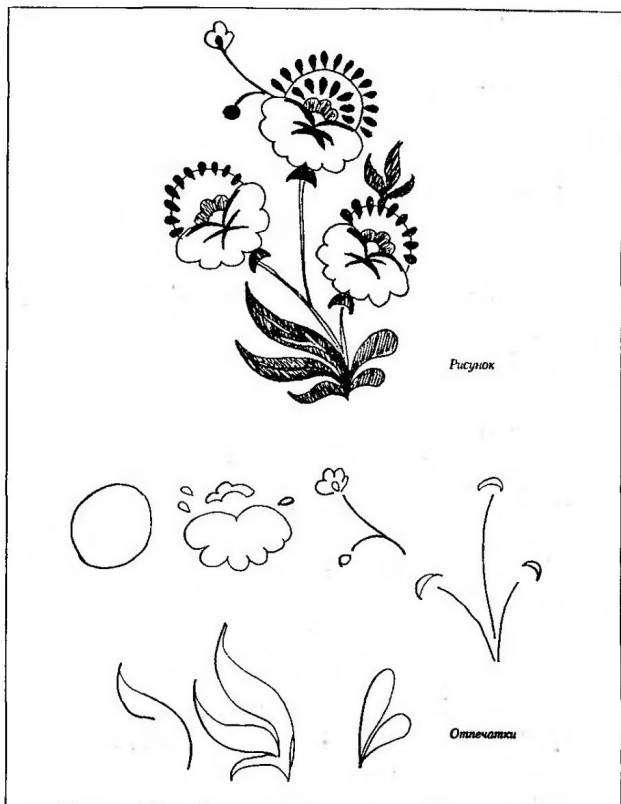


Рис. 48

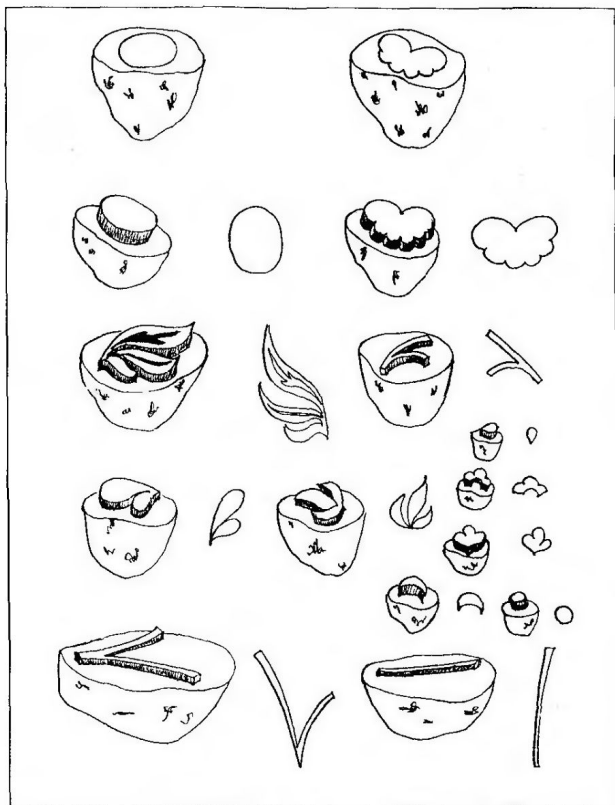


Рис. 49. Штемпели

и батизирует. Затем бумагу отделяют от ткани, а ткань расцветчивают.

Если выполняется орнаментальный рисунок для платка, то вариантом для шаблона служит легкая деревянная рама с натянутыми на ней шнурками, образующими сетку из правильных квадратиков. Работающий накладывает шаблон на ткань и в центрах квадратов резервирует фигуры или окрашивает их. Этот шаблон удобен тем, что даст возможность сквозь сетку видеть все поле ткани.

При работе над панно необходимо краской сделать на бумаге так называемый «картон» — контурный рисунок всей композиции в натуральную величину. Иногда на «картоне» некоторые формы композиции прокладывают цветом, затем, положив «картон» под ткань, натянутую на раму, и временно закрепив его булавками или нитками, легко, мягким карандашом переводят рисунок. Для этого раму с приколотым «картоном» можно прислонить к стене, положить на стулья или на пол в горизонтальном положении. Если ткань плотная, то раму приходится ставить против окна или против какого-либо источника света, чтобы рисунок был виден через ткань.

На очень плотных, грубых тканях рисунок приходится воспроизводить смотря на проект или способом «припороха». В этом случае «картон» по всем основным линиям контуров композиции предварительно посыпают через наколотые отверстия порошком графита или угля.

Могут быть использованы и другие способы перевода рисунка на ткань. Так, например, «картон» крупноразпорточных декоративных тканей и больших панно можно разрезать на части по

контурам и пользоваться ими как выкройками или лекалами.

При росписи некоторых бытовых вещей (салфеток, покрывал, скатертей, а также одежды) можно переводить рисунок прямо на ткань, но с лицевой стороны. Во время стирки изделия контур простого мягкого карандаша исчезает. Прежде всего на тонкой бумаге выполните рисунок (лучше всего — копировальным карандашом). Затем рисунок, выполненный на бумаге, положите таким образом, чтобы сторона, исчерченная контрольным карандашом, легла на ткань. Слабо нагретым утюгом прогладьте бумагу, рисунок при этом переносится на ткань.

В зависимости от выбранной техники росписи тканей существуют индивидуальные советы проведения подготовительного рисунка, о чем будет сказано более подробно в описании различных видов батика.

Лабораторные работы к главе III

1. Подготовить хлопчатобумажную ткань для пробных упражнений и натянуть ее на раму. Размер 40х40 см.
2. Развести красители и подготовить ватные тампоны. Выполнить пробу тампонами на ткани, предварительно натянутой на палочки. Подготовить колористическую палитру.
3. Натянуть ткань на палочки и выполнить ряд прямых и кривых линий с помощью стеклянной трубочки (используя готовый резерв для холодного батика).
4. Натянуть ткань на палочки и выполнить ряд прямых и кривых линий, отдельные пятна с помощью лесочки или «батикишпифом».
5. Изготовление штампов. Проба штампов на ткани, натянутой на палочки.

6. Изготовление штампов и пробы их на ткани, атакнутой на пыль.
7. Приготовление пасты для печатания.

Творческие задания

Цель творческих заданий по данному разделу состоит в том, чтобы учащиеся, получив практику работы с инструментами и ознакомившись с технологией работы со штампами из природных материалов, использовали эти навыки в разработке художественных изделий с орнаментом.

Задание 1

Разработать эскиз орнамента для каймы, шарфа из шелка. Размер эскиза 10×20 см. Выполнить в цвете. Сделать по эскизу «картон» в натуральную величину в карандаше. Выделить мотивы орнамента. Из картофеля подготовить штампы по этим мотивам.

Нанести карандашом (или другим способом перевода рисунка) раппортные точки и напечатать из приготовленной пасты задуманный мотив орнамента. Изделие отгладить через газету горячим утюгом, прополоскать в воде с сильным уксусом (рис. 50).

Задание 2

Разработать вариант раппортного построения платка (размер 70×70 см). Нанести раппортные точки на ткань (рис. 51). Выполнить про-

печатку точек штампами из овощей и фруктов (по выбору, можно сочетать с картофелем). Композицию строить спонтанно, работая в материале. Использовать разведенные красители. Изделия запарить (см. запарку изделия дальше).

Вопросы для повторения темы «Подготовка ткани для росписи. Инструменты и приспособления»

1. Назовите этапы подготовки хлопчатобумажных тканей.
2. В чем особенность подготовки для росписи шелковых тканей?
3. Как готовить для окраски ткань типа «капрон»?
4. Что из себя представляют рама и подрамники?
5. Как закрепляется ткань на раме?
6. Как готовится ватный тампон?
7. Что из себя представляют приспособления для «холодного батика»?
8. Какими инструментами и приспособлениями пользуются при «горячем батике»?
9. Что такое «батикиштит»?
10. Для чего нужны «штампики» и как их приготовить?
11. Как пользоваться штампами из овощей и фруктов и для чего?
12. Как готовить пасту для печати?
13. Что из себя представляет рабочее место художника по росписи тканей?

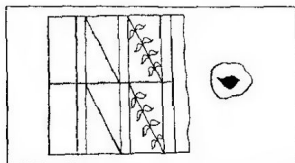


Рис. 50

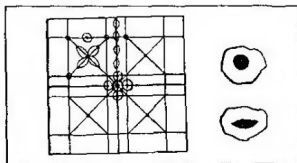


Рис. 51

Узелковая окраска тканей

Этот вид художественной росписи заключается в том, что участок ткани, который должен оставаться неокрашенным, завязывают так, чтобы красильный раствор не мог достичь и окрасить его. Ограничить доступ краски к нему можно с помощью узлов, прищепок, зажимов... Одним словом — это механическое резервирование тканей. В различных странах наименование такой краски разное: в Милане ее называют «планги», в Индии — «бандана», в Японии — «тибари»...

Обучение батiku логично начинать именно с этой техники: происходит знакомство с тканью, красителями, приготовлением краски, запаркой изделия... А главное, узелковая техника доступна любой возрастной группе; учащиеся могут вообще не иметь художественных навыков. Особенно хороша эта техника для различной кружковой работы: приготовления театрального реквизита — занавесок, костюмов; моделирования одежды, выполнения тканей для интерьера.

Главный секрет узелкового батика — это завязанный узел. Кусок ткани необходимых размеров и формы следует сложить различными способами: веером, гармошкой, произвольными загибами, а затем крепко завязать одним

или несколькими узлами. Узел завязывается (если позволяет размер) из самой ткани или с помощью крепких ниток или шнура. Красота и своеобразие узора зависят от толщины, структуры, упругости перевязочного материала, а также от числа, размера и формы завязанных узлов. Для получения симметричных узоров ткань складывается в два раза, и только потом на ней завязываются узлы.

В тех местах, где ткань перевязана, она не окрашивается совсем или остается более светлой. Постепенные переходы от белого к светлому и затем к интенсивно окрашенному фону создают живописность и затейливость полученного рисунка.

Посуда для крашения должна быть нержавеющей и вместительной. Содержимое пакета с красителями, предназначенными для крашения хлопчатобумажных тканей, растворите в 0,5—1 л теплой воды, раствор процедите в посуду для крашения и долейте теплой воды, объем красильного раствора должен быть таким, чтобы изделие было полностью погружено в него.

В раствор добавьте 1—2 ложки соли, все перемешайте и доведите до кипения. Затем быстро погрузите в раствор подготовленный материал, кипятите

5—7 мин. Потом перенесите изделие в посуду с холодной водой и промойте, не развязывая узлов. После этого развяжите узлы, расправьте ткань и промойте сначала теплой водой, потом горячей с моющими средствами и окончательно сполосните в теплой воде. Изделие слегка подсушите и прогладьте.

Ткани лучше всего использовать хлопчатобумажные: бязь, ситец, сатин, тонкое простынное полотно. Они должны быть белыми или светлых тонов, лучше однотонные или с редким набивным рисунком (горошек, полоска). Вполне пригодны и ткани, бывшие в употреблении, выгоревшие или потерявшие яркость. По мере усвоения сложной узелковой окраски можно использовать и более дорогие ткани — натуральный шелк, чистую шерсть или вискозную ткань. Только имейте в виду, что все эти ткани не должны иметь примесей синтетических волокон, для которых необходимы более сложные красители.

Подготовка рабочего места

К подготовке рабочего места для узелковой окраски ткани необходимо отнестись очень ответственно, от этого зависит результат работы. В комнате, где вы работаете, должны быть рядом стол, газовая плита, водопроводный кран и гладильная доска с утюгом. Стол необходимо покрыть клеенкой. Работать лучше всего в резиновых перчатках, чтобы уберечь руки от окрашивания. Кроме этого, вам еще понадобится несколько цветов красителя, соответствующего выбранной ткани; окрашиваемый материал, предварительно подготовленный по вышеописанным ре-

цептам; тонкий шнур, крепкая нить, свеча, пластмассовые прищепки для белья, лоскут старой ткани или гигроскопической бумаги, старые газеты, щетинные кисти и поролоновые губки.

Есть несколько способов механического резервирования тканей, с помощью которых можно получить самые разнообразные узоры на ткани. К ним относятся завязывание, зашивание, скручивание, подгибание материала и др.

Практические упражнения по окраске ткани способом «завязывание»

Упражнение 1. Получение солнечного узора в два цвета. (Для салфеток)

Приготовьте краски двух цветов: желтую и красную. Разведите их в поллитровых банках по всем правилам подготовки красок, как было описано выше. Затем возьмите ткань размером 30×30 см, найдите центр, собирая ткань на карандаш, и завяжите 4 см — головку центра — крепкой ниткой, предварительно провощенной. Вощение нитки выполните так: сильным и быстрым движением проведите натянутой нитью вокруг свечки. Вощение нити делается для того, чтобы краска не прошла через нить. Затем отступите от завязанного центра 4—5 см и снова крепко завяжите. Вы получили так называемую «куколку» (рис. 52).

Красители залейте в эмалированные кастрюли (лучше всего ковшики) и нагрейте до 40—60°C. Возьмитесь за конец «куколки» и обмакните центр в желтую краску (можно подержать минут 8—10). Выньте из красителя, подержите под холодной водой из крана

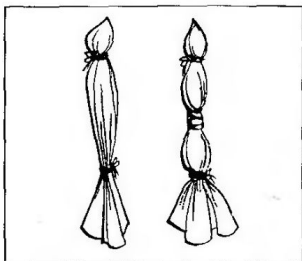


Рис. 52

и промокните сухой тканью или гигроскопической бумагой. Затем возьмите в руку центр и обмакните края в красный цвет и — снова под кран с водой с последующим легким обсушиванием сухой тканью. Затем с помощью ножниц уберите нитки, распрямите салфетку, разложите на 2—3 слоя газет и через одну газету проутюжьте горячим утюгом до полного высыхания. Учтите, что яркие цвета краски на сухой ткани в два раза бледнее, нежели на сырой. У вас, если вы все правильно сделали, получится узор «солнышко» с желтым центром, белыми и оранжевыми окружностями (красный и желтый при смешивании дают оранжевую полоску) и с ярко-красным краем. Затем салфетки запариваются и срезы обрабатываются оверлоком. (См. запаривание ткани в конце раздела.)

Упражнение 2. Получение узора «солнышко» с заутюженными диагоналями (см. цв. вкл., с. 25).

Это упражнение строится на основе предыдущего, но, в отличие от свобод-

ной сборки центра салфетки, здесь мы выполняем заутюжку. Для этого салфетку складываем по диагонали и заутюживаем сгиб. Затем еще и еще сгибаем по диагонали (сколько получится) и горячим утюгом заутюживаем сгибы. «Куколку» готовим, как и в упражнении 1. Добавьте еще зеленую краску. Окуните всю куколку в желтый цвет. Промойте и промокните в ткань. Затем центр будущей салфетки окуните в красный. Снова промойте и промокните. После этого возьмите за центр и окуните в красный, промокните, а самый конец — в зеленый цвет. У вас должен получиться узор, напоминающий яркий оранжевый солнечный диск с белыми окружностями на оранжевой и коричневой полосе (она получится при смешивании красного и зеленого) и яркими зелеными краями. Если в первом упражнении узор был более мягким, распыляемым, то в этом случае за счет горячей утюжки узор получается более четким, графически прорисованным.

Упражнение 3. Выполнение большого узора «солнышко»

Такой узор выполняется для скатерти или юбки-солнца. Ткань лучше всего брать хлопчатобумажную, тонкую, типа «батист» или «перкаль». Красители реактивные или холоднокрасящие, время крашения — 8—10 мин. Ткань складывайте, как в упражнениях 1 и 2. Так как объем получаемой «куколки» гораздо больше, чем в прошлых упражнениях, то завязывание лучше производить тонким шнуром, тоже предварительно провощенным. Перетяжек на «куколке» можно сделать значительно больше — до 6—7. Узлы можно завязать более сложные. Взять

длинный шнур, завязать первый узел и сделать подкрутку «куколки» в правую сторону, а длинный конец шнура крепко обвить по спирали и завязать следующий узел. Выполните так все узлы, поочередно закручивая «куколку» то вправо, то влево, все время перетягивая закрутку свободным концом шнура. Закрутка «куколки» в разные стороны и перетягивание ее по всей длине шнуром даст дополнительные орнаментальные мотивы в узоре, так как ткань под шнуром оказывается зарезервированной.

Для этого упражнения потребуется более глубокая посуда, и объем красителя, естественно, увеличится. Однако можно использовать и дополнительную ручную окраску кистью или тампоном. Допустим, вы окунули «головки» в одну краску, а краевую часть — в другую, центральная часть оказалась недостижимой для окраски. В этом случае берите щетинную кисть или тампон из поролона и хорошо промакивайте ткань нужной краской, следите за тем, чтобы она хорошо входила в закрученную ткань. Таким образом можно получить очень интересные цветовые эффекты — контрастные с белыми (неокрашенными) радиальными разводами, объединяющими общую цветовую гамму.

Упражнение 4. Завязывание нескольких узоров «солнышко»

Эту работу можно провести также на большом квадрате (платок). Возле середины квадратного куска материи (рис. 53) определите 3 или 5 мест и завяжите их в узлы прочной ниткой. Четыре угла квадрата сложите вместе и тоже свяжите, в результате получите

ся четыре или шесть узлов. Все узлы окрасьте сначала в светло-красном (или желтом) растворе (продолжительность крашения — 30 мин) и прополощите в прохладной воде. Слегка отожмите сухой тряпкой. Развяжите узлы и завяжите их с другой стороны материала, после чего окрасьте их в фиолетовом (или оранжевом) растворе в течение 15—17 мин. Окрашенные места прополощите снова. Затем материал целиком опустите в третий, светло-синий (или красный) красильный раствор, в котором выдержите 10—12 мин при легком помешивании. Затем материал тщательно прополощите, слегка просушите и отутюжьте горячим утюгом. Набор цветовой гаммы для данного упражнения может быть любой, все зависит от цели работы, фантазии и вкуса работающего.

Практические упражнения по окраске ткани способом «скручивание»

Упражнение 1. Получение абстрактного узора

Квадратный кусок ткани сложите по диагонали и скрутите как можно туже

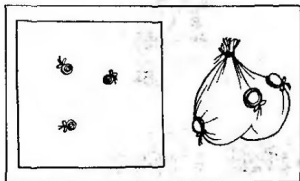


Рис. 53

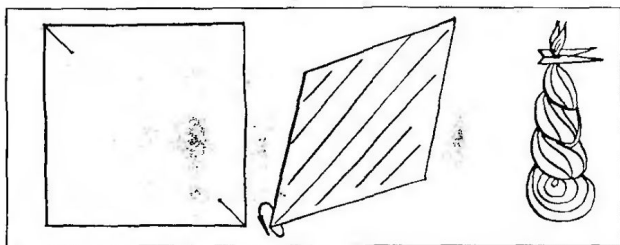


Рис. 54

(рис. 54). Сложите два конца и подержите их, пока две половинки не скрутятся в противоположном направлении, после чего скрепите конца зажимом для белья. Половину закрученного куска материала (от зажима) опустите в светло-красный (или желтый) красильный раствор, в котором выдержите 15–20 мин. Другую половину окрасьте в фиолетовом (или оранжевом) растворе (15–20 мин). Материал тщательно прополощите и раскрутите. После этого скрутите его так же, только в противоположном направлении. Нижнюю часть, в которой преобладает светло-красный (или желтый) цвет, опустите в фиолетовый (или оранжевый) раствор, а другую часть, окрашенную в фиолетовый (или оранжевый) цвет, опустите в синий или красный раствор на 15–16 мин. Цвета можно выбрать самостоятельно.

Упражнение 2. Получение мотива «елочка»

Полученный в этом упражнении узор хорошо использовать для юбки, абжура, шарфа. Материал сложите

«гармошкой» с шириной загиба 4–5 см и сильно заутюжьте горячим утюгом. Затем завяжите «гармошку» сверху крепкой вошеной нитью, затем скрутите вправо и завяжите. Скрутите сильно влево и завяжите — и так несколько раз. Промежутки между узлами можно делать различные. Затем полученную «куколку» по всей длине закрутите дополнительной нитью и погрузите в синий красильный раствор (или зеленый) на 15–20 мин. Хорошо прополощите, отожмите сухой тканью и проутюжьте через чистую оберточную бумагу горячим утюгом. (Кстати, на бумаге может отпечататься интересный узор, который можно использовать в оформительских работах.)

Практические упражнения по окраске ткани способом «складывание и подгибание»

Этим способом можно изготавливать декоративные ткани большого размера — занавеси на окна, двери, покрывала и т. д.

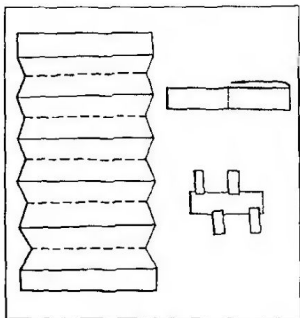


Рис. 55

Упражнение 1. Получение узора с помощью деревянных зажимов или прищепок

Материал сложите «гармошкой» с шириной загиба 5–6 см (рис. 55). Полученную ленту согните посередине, сложите два ее конца и закрепите зажимами для белья. Сложенный таким образом материал окрасьте с одной стороны в алый цвет (в течение 15–16 мин), а с другой — в желтый. Окрашенный материал прополощите и высушите, затем разожмите и снова сложите поперек поперечных полос. После этого одну половину окрасьте в цвет электрик, а другую — в зеленый. После окраски материал разогните, прополощите и подсушите между двумя газетами для впитывания части воды. Затем материал (еще влажный) отгладьте умеренно нагретым утюгом. В результате вы получите красиво окрашенный материал в клетку.

Упражнение 2. Получение сложного узора способом «подгибание с узелками»

Углы одного квадратного куска материала (рис. 56) загните один раз по направлению стрелок к центру так, чтобы получился другой, меньший квадрат. Углы уже полученного квадрата загните таким же образом, центр нового квадрата завяжите тонкой ниткой. После этого квадрат согните по направлению стрелок завязанным центром наружу. Углы полученного прямоугольника свяжите, как показано на рисунке. Подготовленный таким образом материал окрасьте способом, соответствующим составу сырья. При этом приготовьте три красильных раствора. Первый раствор — светло-красный (или желтого цвета); второй — фиолетовый (или оранжевого цвета) и третий — синий (или красного цвета). После каждой окраски материал тщательно прополощите, чтобы не загрязнился последующий красильный раствор.

Сначала все три угла прямоугольника опустите в светло-красный (или жел-

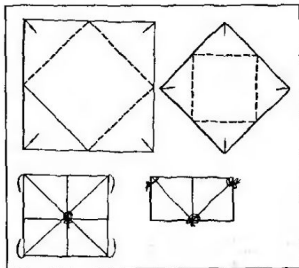


Рис. 56

тый) предварительно нагретый до температуры 60–70°C красильный раствор и выдержите в нем 30–40 мин, после чего тщательно прополощите.

Диагонали между узлами окрасьте (тем же способом) в фиолетовый (оранжевый) цвет. Затем прямоугольник сложите, соединив два узла, и незавязанные узлы окрасьте в синий (красный) цвет. Сочетание и количество цветов могут быть иными, в зависимости от вашего вкуса и фантазии.

Если вы работаете с реактивными или так называемыми холодокрасящими красителями, крашение сократите на 8–10 мин.

Практические упражнения по росписи ткани способом «зашивание»

Во всех предыдущих упражнениях узор получался спонтанно, иногда вообще не соответствовал первоначальному замыслу, выглядел несколько расплывчатым, хотя все это не лишает данные работы художественного достоинства.

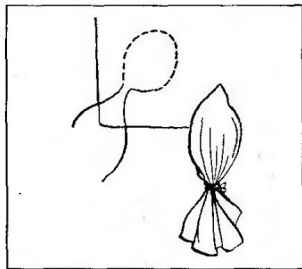


Рис. 57

Однако можно сделать мотивы узора более четкими, графическими. Для этого их нужно предварительно прошить на материале, а потом только завязать узлом. Такие работы лучше выполнять приемом «одной окраски», т. е. красителем одного цвета. Ткани, окрашенные таким узором, удобно использовать в моделировании одежды.

Упражнение 1. Получение узора «мыльный пузырь»

На куске ткани нанесите точки (мягким простым карандашом) и в этих точках проведите окружности. Затем прочной тонкой нитью швом «вперед иголку», очень мелким стежком, пройдите по окружности, крепко стяните (рис. 57). Не забывайте работать воценой нитью. Затем подержите ткань в растворе красителя 20–30 мин. Прополощите, отожмите, проутюжьте через газету или оберточную бумагу. Вы получите четкие светлые фигуры на однотонно окрашенной ткани (см. цв. вкл., с. 21).

Упражнение 2. Получение прямых и кривых линий

На куске ткани нарисуйте необходимые вам линии (рис. 58). Пронесите крепкой навоценой нитью очень мелкими стежками швом «вперед иголку» и сильно стяните. Смочите ткань в теплой воде, слегка отожмите и опустите в раствор на 8–10 мин (красители в этом случае лучше брать реактивные или холодоокрашивающие). Затем ткань достаньте из раствора, ополосните в воде с сильным уксусом и проутюжьте через газету или оберточную бумагу. Вы получите четкий светлый контур на темном фоне.

Для этих упражнений, как и для предыдущих, не обязательно брать ткань

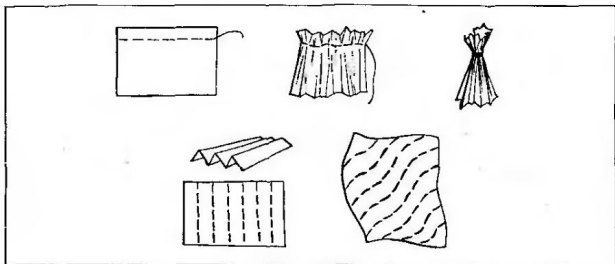


Рис. 58

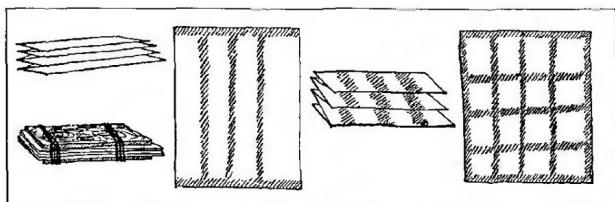


Рис. 59

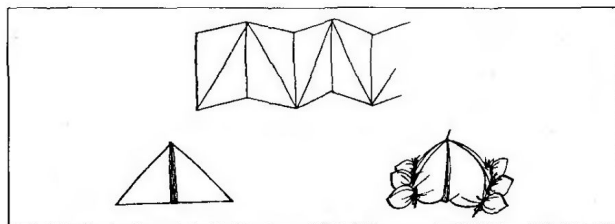


Рис. 60

белого цвета, можно выбрать однотонную ткань легкой окраски, тогда красители лучше брать контрастного цвета.

Упражнение 3. Узор в клеточку (рис. 59)

Узор в оригинальную клетку вы получите, если будете вести работу с помощью двух дощечек. Возьмите две доски шириной 10–15 см и длиной чуть меньше ширины взятой ткани. Кусок ткани сложите «гармошкой» по горизонтали и положите на доску. Сверху прикройте другой доской и свяжите веревкой ткань с досками. Окрасив полученный «бутерброд», измените направление изгиба ткани и повторите окрашивание.

В результате такого сложного крашения вы получите ткань в клетку, где участки ткани, закрыты досками, будут слабо окрашены, а середина их останется фактически не окрашенной.

В этом случае можно использовать краски двух различных цветов (синий и зеленый, красный и желтый, красный и зеленый).

Упражнение 4. Сложный геометрический узор (рис. 60)

Сложите ткань по горизонтали, перегните пополам или в виде «гармошки». У вас получится прямоугольник. Разделите его на равные квадраты и каждый перегните по диагонали так, чтобы сложенная ткань образовала треугольник, состоящий из нескольких слоев ткани. Теперь перевяжите треугольник в центре от верхнего угла к основанию. Острые углы его распутаются на несколько долек. Каждую из них перевяжите на конце, обмотав ниткой. Если стороны треугольника дос-

таточно длинные, то перевяжите их в двух местах на расстоянии 5–6 см друг от друга. Этим способом вы можете окрасить целый отрез ткани, получив на нем своеобразный рисунок.

Творческие задания к теме

Цель заданий — использовать практические навыки узелковой росписи ткани (механическое резервирование) для выполнения художественных работ.

Задание 1

Выполнить эскиз платка 20×20 см. Перенести идею эскиза платка на ткань размером 70×70 см, используя навыки любого предыдущего упражнения.

Для работы разведите 2–3 (не более) красильных раствора контрастных цветов. Выполните запаривание платка.

Задание 2

Выполнить эскиз шарфа 15×45 см в цвете. Перенести идею эскиза на материал (шелк). Использовать навыки работы упражнения 2. Разведите 2 красильных раствора с близкими по тону цветами (коричневый и бежевый). Окраску произведите с разных концов шарфа. Изделие запарить.

Задание 3

Выполнить эскиз салфетки (или платка) с узелковой композицией в цвете. Количество цветов — 3–4, цветовая гамма — любая. Размер эскиза 20×20 см. Размер готового изделия может быть ограничен наличием материала. Изделие запарить.

Задание 4

Декоративная композиция для покрывала. Выполнить эскиз покрывала размером 20×35 см. Покрывало будет состоять из от-

дельных квадратных кусков, окрашенных различными способами. Соединительная полоса, к которой будут пришиваться готовые куски, может быть однотонной. Условие: цветовые отношения в каждом мотиве остаются одинаковыми, а разнообразный орнамент каждого куска может быть выполнен любым предложенным ранее способом. Изделие запарить.

Задание 5

Выполнить эскиз летнего сарафана с элементами росписи ткани способом узелкового резервирования.

Эскиз выполнить в цвете, размер 20х30 см. В эскизе учесть, что членение юбки можно обеспечить различными приемами складывания и подгибания. На груди сарафана использовать прием «защипывания узелков». Использовать яркие, контрастные цвета на светлом фоне. Изделие запарить (см. цв. вкл., с. 31).

Запаривание изделий из различных тканей ручной окраски

Для более прочного закрепления красок батики и свободно расписанные ткани подвергают обработке горячим влажным паром в отсутствие воздуха при повышенном давлении. При этом волокна тканей набухают, краситель лучше проникает в глубину волокон и взаимодействует с ними.

В производственных условиях для запаривания тканей применяют специальные устройства — запарные камеры, зрельники и небольшой производительности запарные аппараты, типа аппарата системы Зубовича, который при смене режима может работать как периодическая запарка и как восстановительный зрельник.

Фабричная запарная камера обычно представляет собой горизонтальный котел с геометрически закрывающейся крышкой. Для предохранения от конденсации пара и капли на изделии котел имеет двойной потолок, обогреваемый паром. Также имеется второе, ложное дно, по которому проложены рельсы.

Изделия или метровую ткань навешивают на ряды роликов специальной тележки, которую вкатывают по рельсам в запарную камеру. Крышку котла закрывают и внутрь подают острый пар. Некоторые конструкции позволяют перемещать ткань или штучные изделия в процессе запаривания.

В запарных камерах изделия запариваются при температуре 102–105°C в течение 30–90 мин; в зрельниках — 7–12 мин при давлении 0,5–1,0 атмосфер. Активные красители не чувствительны к присутствию воздуха в зрельнике. Более длительное запаривание, увеличение давления выше атмосферного не влияют на фиксацию активных красителей, важно, чтобы среда была влажной и не кислой, а нейтральной.

Запаривание в домашних условиях

Для запаривания одного или двух небольших изделий можно использовать чистое ведро или бачок для кипячения белья. В таком случае в ведро примерно на 1/5 его высоты наливают воду и доводят ее до кипения. Затем ведро накрывают отрезком ткани (лучше марлей или другой тонкой хлопчатобумажной тканью), давая ей немно-

го провиснуть. В это углубление кладут сверток изделий, проложенных марлей или бумажными салфетками. Прокладывать изделие нужно очень внимательно. Сначала сгибают пополам и на размер половины изделия (например, платок) делают бумажную или марлевую прокладку. Затем сгибают еще раз и прокладывают на этот размер бумагой или марлей. Затем сгибают еще и еще (если в этом есть необходимость), каждый раз предохраняя стороны окрашенной ткани от соприкосновения. Таким образом, в эмалированном ведре можно запарить изделие из хлопка до 1 кв. м, а из шелка — до 2 кв. м.

Приготовленную для запаривания упаковку (сверток) осторожно, чтобы не подмочить, кладут на марлю, а ведро закрывают ватной подушкой (можно сшить специальную, круглую, на 3—5 см больше диаметра ведра) или несколькими слоями хлопчатобумажной материи и не очень плотно прижимают деревянным кружком. Количества воды ($1/5$ высоты) хватает на испарение в течение 2—2,5 часов на медленном огне. Не надо забывать одно важное условие: запаривать нужно только хорошо высушенную ткань.

Лабораторные пробы размером 5х6, 5х8 см можно запаривать в широкогорлых конусных колбах. При этом пробы вместе с прокладками из ткани или пористой бумаги сворачивают не очень плотными трубочками, перевязывают с одного конца ниткой, привязывают к деревянной палочке и подвешивают внутрь колбы с кипящей водой. Важно, чтобы образец не касался внутренних стенок колбы, иначе проба может промокнуть.

Вопросы для повторения к главе IV

1. Что такое механическое резервирование тканей?
2. Какие встречаются виды механического резервирования?
3. Как пользоваться способом «завязывание»?
4. Как отражается «заутюжка по дну опалы» на узоре ткани?
5. Как получить несколько узоров «солнышко»?
6. Как получить «абстрактный узор»?
7. Как можно получить мотив для узора «елочка»?
8. Что из себя представляет способ «складывание и подпирание»?
9. Какую роль играют деревянные лажмы или прищепки в горизонтальном узоре?
10. Как получить графически точные узоры?
11. Как оборудовать рабочее место для «узловой раскраски»?
12. Какое количество времени необходимо держать ткань в красителе для «узловой окраски»?
13. Как произвести подсушку и утюжку изделий?
14. Какие существуют способы запаривания изделий?

Пример проведения экспериментально-творческой работы, связанной с механическим резервированием ткани

Работу можно проводить в условиях школьного кружка «Юный художник», перенося навыки печатной графики (монотипии) на ткань, получая при этом «Эффект быстрого результата», как и в узловой росписи.

Мы приводим фрагмент из дипломной работы: «Пробуждение». Шелк, холодный батик и монотипия. Триптих 70х70. 1998 г. Бодрина Н.В. — методические рекомендации для руководителей кружка «Художественная роспись ткани».

Монотипия на ткани (печатная графика)

Материалы и инструменты:

- краски масляные;
- бензин, керосин;
- емкость для воды;
- ткань для основы;
- черновая ткань для печати;
- рабочая плоскость;
- респиратор;
- фен;
- кисти щетинные;
- емкости для красок.

Рабочее место:

Необходимо правильно организовать рабочее место. Ваше рабочее место — это место, где вы чувствуете себя комфортно. Комфортность может ускорить продуктивность работы — найдите место, где вам не будут мешать. Идеальное рабочее место должно быть хорошо освещенным и практичным. Лучше всего подходит легко моющийся стол, но его все равно желательно застелить клеенкой. На столе должно быть достаточно места для красок и рабочей емкости, в которой будет производиться печатная графика. Обратите внимание на то, чтобы у вас было достаточно место для передвижения вокруг рабочей емкости. Если покрытие пола трудно будет очистить, то его лучше застелить полиэтиленовой пленкой.

Техника безопасности:

- технику «монотипия» необходимо выполнять в резиновых перчатках;
- для предотвращения попадания вредных паров бензина и керосина рекомендуется работать в респираторе или марлевой повязке;
- нельзя находиться возле открытого огня, так как бензин огнеопасен;
- необходимо уметь пользоваться огнетушителем.

Окрашивание ткани:

- В баночки выдавливаем масляные краски необходимых нам цветов. Чем сложнее цвет, тем интереснее будет результат. Затем в баночки заливаем бензин и хорошо перемешиваем кисточкой или палочкой содержимое до однородной массы.
- Если вы хотите окрасить кусок ткани большого размера, используйте большую емкость (тазик, корыто и т. д.). Если площадь ткани маленькая, то для окрашивания подойдет ванночка для проявки фотографий. В емкость налить воду, чтобы она прикрыла дно, но не до краев ванночки. После этого небольшими порциями наливаем краски из баночек. Сначала один цвет — он растекается по всей поверхности ванночки, затем вливаем другой цвет и по желанию — остальные по очереди. Краски на поверхности воды произвольно смешиваются, и получаются причудливые цветовые сочетания, которые своей формой и пластикой пробуждают воображение. Это могут быть и плавные переходы, и набрызги. Найдите на поверхности понравившийся вам узор.

- Ткань осторожно спускаем на поверхность окрашенной воды, держим за два конца и плавно протаскиваем (проскальзываем) по поверхности.
- Ткань просушиваем феном либо естественным путем, на солнце.

Монотипия позволяет достигнуть достаточно неожиданных эффектов. Трудно, практически невозможно, повторить один и тот же рисунок, что и очаровывает. Зная законы цветоведения, можно получить массу прекрасных фактур. В причудливых рисунках

нетрудно отыскать то пейзаж, то горы, то камни, то облака. Если же чуть дорисовать по полученной фактуре, могут получиться целые сюжетные композиции.

- Первые колоритные пробы лучше выполнить на бумаге, используя получившуюся монотипию для поздравительных открыток.

Монотипия на шелке, композиция «Лазурит» — см. цв. вкл., с. 9, сверху.

Монотипия на шелке, композиция «Предгорье» — см. цв. вкл., с. 9, внизу.



Холодный батик

Холодный батик основан на применении резервирующего состава, в основе которого находится резиновый клей. При росписи ткани способом «холодный батик» этим составом покрываются (резервируются от проникновения краски на ткань) очертания рисунка, которые обязательно должны иметь замкнутый контур (см. цв. вкл., с. 16). Роспись выполняется специальными стеклянными трубочками, о которых говорилось в третьей главе. В пределах контура ткань покрывается краской, которая за его границы не проходит. При этом количество цветов, применяемых для росписи, практически не ограничено. После резервирования контуров рисунка на ткани и расцветивания раствором красителей получают цветные узоры с белыми обводками. Для того чтобы обводки не разрушали рисунок и его композиционный строй, задуманный художником, пользуются резиновыми резервами, предварительно подцвеченными масляными красками. Художественные особенности этого способа росписи определяются тем, что наличие обязательного цветного контура и использование его для разнообразных орнаментов придают рисунку графически четкий характер (рис. 61 и цв. вкл., с. 32).

Приготовление резервирующего состава для холодного батика (в граммах)

Рецепт 1

Резиновый клей	— 40
Бензин	— 450
Воск натуральный	— 10
	500



Рис. 61. Л. Абрамова. Фрагмент шарфа

Рецепт 2

Резиновый клей	— 220
Бензин	— 250
Парафин	— 30
	<hr/> 500

Рецепт 3

Резиновый клей	— 215
Бензин	— 200
Вазелин технический	— 85
	<hr/> 500

Резиновый клей растворяют в бензине, затем добавляют остальные составные части и, помешивая, греют в кипятке до получения однородной массы. Бензин и резиновый клей огнеопасны, поэтому нагревание указанного состава на нагревательных приборах и тем более на открытом огне ЗАПРЕЩАЕТСЯ.

Рецепт 4

Парафин	— 100
Канифоль	— 4
Резиновый клей	— 400–500
Бензин	— 500–400
	<hr/> 1000

Измельченный парафин заливают резиновым клеем, затем добавляют бензин и хорошо перемешивают. Приготовленную смесь расплавляют на водяной



Рис. 63

бане при температуре 95–97°C до получения однородной массы.

Подветку резервирующего состава делают масляной краской, предварительно обезжиренной на пористой бумаге. Резервирующий состав необходимо хранить в плотно закрывающейся стеклянной или фарфоровой посуде. Для получения жидкой консистенции резервирующий состав следует разводить бензином за 18–20 часов до начала работы. Его лучше всего готовить в лабораторных условиях.

Как уже упоминалось выше, холодный батик шпателью стеклянными трубками. Поговорим о них более подробно.

Самые простые трубочки — чертежные, но у них есть недостаток — они прямые. Перед началом работы носик трубочки можно загнуть под любым углом, нагревая его свечкой (рис. 62). Кончик трубочки должен быть загнут под углом 135°. Если он загнут под более тупым углом, то при работе трубочку приходится держать почти перпендикулярно к плоскости ткани. При этом напор резервирующего состава усили-

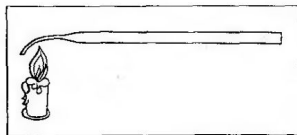


Рис. 62

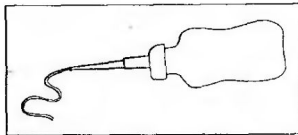


Рис. 64

вается, что может привести к непредвиденному растеканию резервирующего состава на ткани.

Наиболее надежна и удобна в работе трубочка с загнутым концом и резервуаром, расположенным ближе к ее рабочей части. Резервуар представляет собой шаровидное утолщение и служит для запаса резервирующего состава (рис. 63).

В продаже бывают специальные эластичные пластиковые баллончики (рис. 64). К ним прикручивается специальный колпачок-крышка, внутрь которой вставляется сужающаяся к концу пластмассовая трубочка с отверстием 1—2 мм, в нерабочем состоянии закрытым колпачком. Крышка отвинчивается, заливается резерв, затем крышка плотно закрывается. Легкое нажатие на баллончик позволяет резерву выходить по трубочке. Это более гигиеничный способ набирания резерва. Однако работать с таким баллончиком нужно осторожно, так как его конец не имеет угла.

Для проведения широких и быстрых линий можно использовать и медицинскую пинетку (рис. 65).

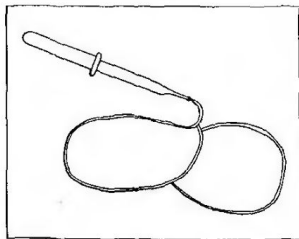


Рис. 65

Техника безопасности

1. Роспись выполнять в резиновых перчатках. После работы в перчатки всыпать тальк или мел.
2. Красители хранить в закрытой стеклянной емкости в темном месте.
3. При работе с горячим воском желательно надевать марлевую повязку из-за вредных испарений.
4. Нельзя готовить резерв на открытом огне. Необходимо помнить, что бензин огнеопасен!
5. Соблюдать осторожность при работе с химикатами, содержащимися в красителях.
6. Уметь пользоваться огнетушителем.

Правила работы со стеклянной трубочкой

1. После набора резерва в трубочку ее нужно обтереть сухой тряпкой, которую необходимо иметь при себе.
2. В начале линии может образоваться капля. Чтобы избежать этого, можно перед начальной точкой или в начале проводимой линии подставить кусочек тряпочки или бумаги или быстро опустить трубочку на ткань и тут же проводить линию, не дожидаясь, когда появится капля.
3. Линию нужно вести быстро и уверенно, иначе в местах более замедленного движения может образоваться капля.
4. Чтобы линия на ткани велась равномерно и гладко, необходимо следить за кончиком трубочки (особенно чертежной) и стараться не обломить ее край. Если такой излом появился, надо легко обточить край на наждачной бумаге.

5. Отнимая трубочку от ткани, ее переворачивают носиком вверх.
6. Противоположный конец трубочки нужно слегка приподнять, чтобы резервирующий состав не пролился на ткань или руки.
7. Следить, чтобы руки были чистыми от состава, иначе его можно занести на рисунок.
8. Хранить трубочку надо отдельно от других инструментов на специальной деревянной подставке с продольными делениями, один конец которой слегка приподнят (на 1,5—2 см). В перерывах между работой трубочку укладывают нерабочим концом в сторону приподнятой части подставки, чтобы резервирующий состав не выливался.
9. По окончании работы трубочку необходимо промыть в бензине, протереть ватным тампоном, накрученным на узкую тонкую проволоку или отрезок стальной струны.
10. После работы в трубочки можно вставить швейные иглы соответствующего диаметра, обязательно с концом крепкой нити, или мягкую тонкую проволоку — для того, чтобы отверстие было чистым и не закупорилось оставшейся каплей резерва.
11. Выбор трубочки. Для шелковых, капроновых тканей следует использовать трубочку с тонкими стенками и самым маленьким отверстием. Для тонких хлопчатобумажных тканей нужна трубочка большего диаметра, с более толстыми стенками, так как усилие при нажиме на ткань в этом случае больше. Для толстых тканей типа «тик» необходима трубочка помас-

сивней, и обводку проводить нужно с лицевой и изнаночной стороны для более прочного резервирования грубой ткани.

Ткань для холодного батика готовится по общим правилам. Необходимо дать подсохнуть ткани с наведенным на рисунок резервом, но не более 24 часов, так как в этом случае резервирующий состав дает ореол вследствие выделяющегося жира и краска при заливке не подходит вплотную к контурной обводке.

Если работа идет на белой ткани бесцветным резервом, то при высыхании он становится незаметным. Чтобы выявить контур резерва, можно ткань намочить или покрыть самой светлой краской в предполагаемой гамме.

Рисунок переводится на ткань любым способом, хотя лучше всего работать на просвет (рисунок, густо обведенный черным фломастером, подкладывается под ткань, затем просвечивается лампой или через оконное стекло). Линии, густо нанесенные прямо на ткань, часто мешают и иногда не перекрываются красителем. Все это нарушает художественную ценность работы.

Практические упражнения для холодного батика

Упражнение 1

Этап первый. Натяните на один пальцы хлопчатобумажную ткань, на вторые — шелк. Приготовьте две колористические палитры (для хлопка и шелка), учитывая, что разведены краски основных цветов: красный, синий, желтый.

Этап второй (рис. 66). На бумаге, формат которой соответствует разме-

ру палец, выполните композицию по комбинаторике различных геометрических фигур (можно использовать готовое задание на занятиях по композиции). Обеспечьте динамическое состояние композиции за счет следующих моментов:

1. Контрастные отношения размеров выбранных геометрических фигур.
2. Контрастное расстояние между этими группами.
3. Контрастные цветовые отношения.

Переведите карандашный рисунок на второй лист бумаги и выполните его в цвете согласно колористической палитре. Первый карандашный эскиз обведите по контурам черной тушью или черным фломастером и прикрепите его кнопками к обратной стороне палец или просто подложите под ткань. Если есть необходимость, то через любую подсветку переведите рисунок тонким мягким карандашом на ткань, заранее подготовленную для окраски.

Этап третий. Зарезервируйте бесцветным резервом контуры рисунка на шелке тонкой трубочкой; на хлопке — трубочкой с большим диаметром и более толстыми стенками. Дайте работе высохнуть. Проверив, хорошо ли наложен резерв, смочите ткань и снова ее высушите. Для более быстрой просушки хорошо использовать фен. Далее выполняйте заливку фигур краской по эскизу. Заливку нужно выполнять легким прикосновением к ткани кистью или ватным тампоном. Начинать заливку следует, отступая от края резерва на 5–7 мм, так как краска сама подойдет к краю. Вообще, лучше всего работать от контура к центру фигур, этот навык пригодится для ровной окраски больших площадей, так как краска высыхает медленнее к середине окрашиваемой поверхности.

Работать нужно одновременно на хлопке и шелке одними и теми же красками: для того, чтобы почувствовать разницу материала и разницу цветовой

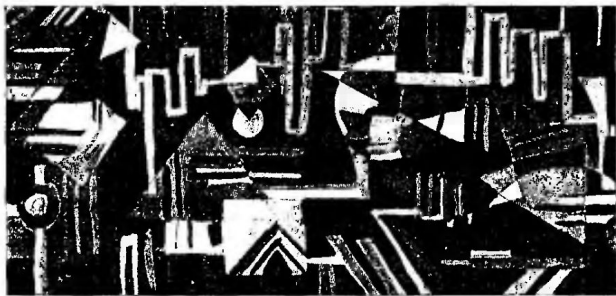


Рис. 66. Л. Абрамова. Эскиз шарфа

насыщенности разных тканей одними и теми же красителями.

При выполнении упражнения необходимо добиться четкого нанесения резервирующего контура и аккуратной окраски ткани. Работу запарить.

Упражнение 2. «Эффект лепестка»

Для этого упражнения, как и для всех последующих, нужно приготовить двое пялец с натянутой хлопчатобумажной и шелковой тканью (как в первом упражнении).

Возьмите летние пленэрные зарисовки цветов типа «Мальва», «Лесная герань», «Маки» или выполните зарисовки компактных цветочных растений с ярко выраженными лепестками. Разработайте «мотив цветка». Соблюдая условия задания № 1, выполните эскиз динамической композиции в контурном и цветовом решении. С помощью прозрачного резерва переведите рисунок на ткань. *Затем увлажните середину лепестка и от контура сделайте легкое касание кистью увлажненной поверхности.* На сырой поверхности краситель растворяется, и получается эффектная тоновая растяжка (впечатление «блика»). «Эффектом лепестка» можно пользоваться в геометрической композиции, а также в пейзаже. «Эффект лепестка» можно выполнять контрастными красителями сверху и снизу, получая менее насыщенное по тону цветовое смешение. Работу запарить.

Упражнение 3. «Эффект жилок»

Подготовка необходимого материала для выполнения этого упражнения — как в предыдущих работах.

Для составления эскиза к этому заданию используйте пленэрные зарисов-

ки различных листьев и веточек: ветки березы или ивы плакущей, крапивы и т. д.

Разработать эскиз композиции, используя произвольные количественные и масштабные характеристики листьев. При выполнении цветового эскиза применить не более трех цветов. Выразить в эскизе динамику. Свободная интерпретация.

Зарезервировать рисунок на ткани. Расписать ткань, используя идею цветового эскиза, и дать ей просохнуть. Тонкой колонковой кисточкой, слегка смоченной водой, выполните на листьях жилки. Уже высохшая краска частично растворится от воды, т. е. станет на один нюанс светлее, и там, где влага соприкоснется с сухой плоскостью, возникнет узорный край. Этим эффектом хорошо пользоваться при написании пейзажных композиций. Изделие запарить.

Упражнение 4. «Эффект дождевых капель»

Используя пленэрные пейзажные зарисовки со стволами деревьев, выполните эскиз декоративной ритмической композиции. Для мотива выберите фрагмент дерева или кустарника и трансформируйте элементы этого мотива, придавая им динамическую напряженность за счет увеличения и уменьшения расстояния между ними.

Приготовьте черный резерв следующим образом: черную масляную краску выдавите на газету и дайте время, чтобы из нее вышло масло (вокруг краски образуется растекающееся масляное пятно). Затем освободившуюся от масла черную краску быстрым движением взбейте с прозрачным резервом. Нанесите черный резерв на контуры рисун-

ка, проведите окраску ткани согласно вашему цветовому эскизу. После того как работа высохнет, наберите на зубную щетку чистой воды, стряхните ткань с высоты 1–2 метров. Вы получите разнообразные расплывающиеся на высохшей ткани точки с контурным краем. Эту процедуру можно повторить несколько раз. Особенно хорош этот эффект на шелковых тканях. «Эффект дождя» можно использовать для декоративного изображения кроны дерева, кустарника или цветов. Для этого можно брызгать на газету с отверстием нужного размера и очертания, куда должны попасть брызги, не касаясь остальной окрашенной поверхности. Очень хорошо пользоваться дождевой (мягкой) водой (см. цв. вкл., с. 27).

«Эффект дождевых капель» можно использовать при росписи ткани для одежды. Изделие запарить.

Упражнение 5. Роспись цветными резервами

Для этого упражнения нужно приготовить несколько цветных резервов, как это описано выше с черным цветом.

Выполнить эскиз декоративной композиции, используя зарисовки камней, трав и т. д. Построить композицию из неправильных геометрических форм, напоминающих абрис камня, и из линий свободного ритма. Эскиз можно выполнить цветными карандашами, цветовой тон которых совпадает с цветовым тоном резервов, а затем прорисовать на ткани линии контуров соответствующим резервом. Получается своеобразная графика. Эта работа хороша в тканях, предназначенных для одежды, предметов домашнего быта (декоративных шторм и салфеток), где

используется контурный рисунок. Изделие не требует запаривания.

Упражнение 6. Нанесение прозрачного резерва в несколько приемов

Не всегда в работе нужен четкий контур, иногда он мешает целостности восприятия, превращая работу в витраж. Можно воспользоваться следующими приемами (см. цв. вкл., с. 14, 24).

Нанесите на фон ткани декоративное пятно свободной фантазийной формы, зафиксируйте контуры прозрачным резервом и перекройте весь фон, скажем, желтым цветом. Высушите феном. Затем на желтом фоне зарезервируйте контуры еще одного декоративного пятна и залейте синим цветом. Контур второго пятна будет желтым. Прodelайте еще контурную зарисовку на новом цвете. Этот способ хорош для декоративных работ. В этом случае рисунок (композиция) выполняется без предварительного картона, а идеи переносятся прямо на ткань. В этом случае краска на ткани не расплывается, организуя необходимый силуэт.

Контрольное задание по холодному батiku

Выполнение декоративной композиции на свободную тему. Работа выполняется на шелке (см. цв. вкл., с. 16).

Создание цветного колорита на шелковых тканях способом холодного батика — ответственный этап в работе художника, когда в полную силу проявляется его чувство цвета, знание законов цветоведения, общая художественная культура, знание технологии художественной росписи ткани. Рисунок

ки на шелке всегда поэтичны и лишены сухости. Их образность достигается сложной композиционно-ритмической организацией. Выразительности образа можно добиться цветом, который, по существу, является одним из главных средств выражения художественной идеи и должен отличаться благородством и изысканностью.

При составлении эскиза композиции нужно учесть следующие колористические задачи:

1. Цветовую гамму строить по принципу нюансных (тонких) отношений.
2. Нарушить цветовую нюансовую гармонию введением одного контрастного цвета — активный взрыв.

Работу выполнять на раме размером 60х80 см, используя любой цвет резерва (или несколько). Размер эскиза 15х20 см сделать в цвете. Картон выполняется четким черным контуром в натуральную величину. Если выполняется настенное панно, то запаривать его необязательно, достаточно закрепить краски горячим утюгом, проутюжить через чистую тонкую бумагу.

Приступая к выполнению практических заданий по художественной росписи ткани, необходимо владеть основными законами и правилами создания орнаментальной и декоративной композиции. Все эти вопросы подробно рассматриваются в курсе «Основы декоративной композиции»¹, с которым учащийся должен ознакомиться, перед тем как приступить к технологии художественной росписи ткани. В творческом процессе создания текстильной

композиции тесно переплетаются три начала творческой деятельности человека: эмоционально-интуитивное, интеллектуально-интуитивное и интеллектуально-логическое. Любая первоначальная идея, вызванная эмоцией, интуицией, фантазией, требует обоснования и уточнения.

Поэтому, начиная работу над эскизом изделия, прежде всего необходимо задуматься над тем, как согласовать различные элементы (мотивы) между собой, как организовать единое целое видение декоративного образа, который ложится на ткань.

Этого можно достигнуть (как известно из опыта художников-прикладников) двумя способами: делением на равные части и делением на неравные части.

Если в основу деления положены равные части, то такую композицию называют статической. Если между элементами композиции используются неравные расстояния, различные наклон, различные размеры, то такую композицию можно назвать динамической; статика — покой, динамика — движение.

Иногда статическая композиция может показаться скучной, тогда принцип одинаковости можно нарушить, взяв одну из одинаковых частей и разбив ее на разные размеры, или применить другую графическую или цветовую трактовку мотива, влить в нее некоторый аспект динамики. Для того чтобы придать большую выразительность.

Таким образом, здесь вступает в действие закон пропорциональности, который заключается в установлении соразмерности частей по отношению к целому и друг к другу.

«Чтобы обеспечить ясность композиционного замысла и целостность всей

¹ См.: Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М., 1981.

композиции, одна из систем (статика или динамика) должна доминировать над другой, зрительно восприниматься более активной по цвету, светлой, графической обрисовке и т. п.». Более подробно читайте об этом в книге В.Н. Козлова «Основы художественного оформления текстильных изделий» (М., 1981).

Четкости и ясности общего замысла можно достичь, применяя закон трехкомпонентности. Уже в самом его названии сказано, что достаточно показать три размера орнаментальных мотивов или три фазы ритмического движения (крупное, среднее и мелкое) для того, чтобы обеспечить зрительную ясность.

Художник в процессе работы над композицией текстильных рисунков часто руководствуется правилом группирования, т. е. использует сходные по цвету, форме, рисунку мотивы. Мотивы объединяются в отдельные группы. Эти отдельные групповые мотивы должны взаимодействовать с общим цветовым колоритом и участвовать в организации гармонии цветовых отношений, построенных по законам контраста или нюанса.

В законе контраста просматривается «борьба противоположных тенденций» (статика и динамика, симметрия и асимметрия, светлотные и хроматические контрасты). Об этом также читайте подробно у В.Н. Козлова в вышеупомянутой книге (с. 91—156).

Вопросы для повторения к главе V

1. Что такое «резерв»?
2. Как готовить резерв для холодного батика (знать 2 рецепта)?
3. Как правильно работать с трубочками?

4. Как хранить трубочки для холодного резерва?
5. Что такое «эффект лепестка»?
6. Где используется «эффект жилок»?
7. Как выглядит «эффект дождевых капель»?
8. Как готовить цветной резерв для холодного батика?

Темы для рефератов по «Основам декоративной композиции»

1. Законы и правила композиции в декоративно-прикладном искусстве.
2. Построение раппортных композиций.
3. Гармоническое сочетание цветов в декоративной композиции.

Пример изложения теории композиции в дипломной работе Н.А. Балашовой по теме «Цветущая ветка дерева» (Шелк, горячий батик, 70×140 (триптих), 2000 г.)

Композиция в декоративно-прикладном искусстве

Общие композиционные законы изобразительного искусства действуют и в декоративно-прикладном искусстве (ДПИ), которое, разумеется, имеет свою специфику и вытекающие из нее особенности композиции.

«Первая и главная особенность ДПИ содержится в самом названии — это искусство носит прикладной характер. В отличие от станковых произведений, произведения ДПИ, как правило, не утрачивают связи с утилитарной функцией и полностью выявляют свое художественно-образное содержание лишь во взаимодействии с окружающей обстановкой»¹.

¹ Шарохв Е.В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — С. 256.

Материальная основа ДПИ (ткань, металл, дерево) накладывает отпечаток и на композицию. В нее часто включается орнамент, различного рода узоры на тканях, в кружевах, на подиумах, ложах, игрушках. В орнаментике может быть использован любой предмет в упрощенном, нередко плоскостном виде. Условность проявляется и в трактовке цвета. Допускается покрытие цветом без светотени, бликов, рефлексов. Многие произведения прикладного искусства характеризуются сочетанием насыщенных цветов.

«Естественно, упрощенность рисунка и декоративность цвета влияют на характер композиции. Как это проявляется, конкретно показывают произведения ДПИ, выполненные в различных материалах. Прежде всего следует сказать о разделении предметов декоративно-прикладного искусства на две относительно самостоятельные группы без строго очерченных границ между ними.

К первой группе относятся такие предметы обихода, как мебель, утварь, одежда. Художественное начало здесь прямо связано с целесообразностью и выразительностью формы предмета.

Предметы преимущественно декоративного назначения, относящиеся ко второй группе, допускают гораздо более широкое и свободное использование композиционных средств»¹.

К промежуточным между декоративно-прикладной и станковой формам относятся мозаика, ланно, гобелен, плафон, декоративные статуи, которые тесно связаны с архитектурной средой, но могут рассматриваться и как

самостоятельное художественное произведение.

Анализируя особенности композиции в ДПИ, мы постоянно сталкиваемся с действием композиционных законов целостности, контрастов форм и цветовых отношений, движения как фактора выразительности линий и объемов, повизны мотивов. Настоящее произведение декоративного искусства создается присущими этому искусству средствами, включая и средства композиции.

Законы и категории композиции

Закон целостности

Благодаря соблюдению этого закона произведения воспринимаются как единое и неделимое целое.

«Главная черта закона целостности — неделимость композиции — означает невозможность воспринимать ее как сумму нескольких, хотя бы в малой степени самостоятельных, частей. Неделимость закладывается в композицию через нахождение художником так называемой конструктивной идеи, которая способна объединить в одно целое все компоненты будущего произведения. В моей работе конструктивная идея может быть представлена схемой, приведенной на рисунке 67.

Другой чертой закона целостности является необходимость связи и взаимной согласованности всех элементов композиции. Исходя из конструктивной идеи, выделяется центр внимания (рис. 68), подчиняющий второстепенные детали»¹.

В совершенной композиции все настолько уместно, что нельзя убрать ни

¹ Шорохов Е.В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — С. 259.

¹ Шорохов Е.В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — С. 122.

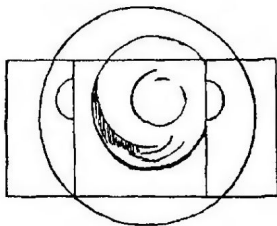


Рис. 67



Рис. 68

одну деталь без ущерба для целого. Все детали находятся во взаимной связи и соподчинении. Как нельзя более успешно демонстрируют это безупречные композиции Японии.

Закон контрастов

Этот закон — один из основных. Термин **контраст** обозначает резкую границу, противоположность сторон.

Если не будет противоположностей и контрастов, то не будет их борьбы и единства. Таким образом, без контрастов в природе и обществе не может быть борьбы, а значит, и движения, изменения, развития.

«Основными контрастами в изобразительном искусстве являются: тоновой (светлотный) и цветовой (природный).

На их основе возникают и действуют другие виды контрастов — контрасты линий, форм, размеров, характеров, состояний, а также контрасты в построении сюжета (контрасты нахождения конструктивной идеи).

Контрасты создают выразительность произведения искусства и поэтому выступают воздействующей силой композиции. В композиции контрасты выступают также с точки зрения творческого процесса в создании художественных образов: большая часть творческого процесса создания художником произведения — от появления замысла и первых черновых эскизов композиции до завершения — это все композиционная работа, которая пронизана мыслью об основной идее, об основных образах и облике произведения. А это всегда, даже в первоначальном замысле, когда образ произведения находится в зрительной памяти художника, предполагает наличие тех или иных контрастов. Поэтому основная работа над произведением связана с проблемой определения характера контрастов в связи с созданием художественного образа¹.

Закон новизны

Новизна выступает как всеобщий закон искусства, проявляющий свое действие в том, что «художественный образ — это всегда новое в искусстве и по форме, и по содержанию.

Новизна в искусстве, поскольку искусство является формой эстетического познания мира, проявляется прежде всего в эстетическом «открытии мира»².

¹ Шорохов Е.В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — С. 131.

² Там же. — С. 149.

Предметы и явления действительности, которые обычный человек воспринимает примелькавшимися, неинтересными, художник видит необыкновенными, красивыми по форме, цвету, он стремится проникнуть в их состояние, настроение и передать в образах искусства.

«Новизна имеет отношение и к темам, и к художественным средствам, и к композиционным решениям»¹. И действительно, выдающееся в искусстве отличается неожиданностью решения, ощущением впервые созданного и увиденного, сильным эстетическим зарядом.

«Новизна является драгоценнейшим качеством композиции. Но она не может быть самоцелью. Это приводит к лженавторству, к формотворчеству, к опустошению содержания творчества.

Новизна в композиции всегда должна исходить из эстетического восприятия и ощущения художником реальности, должна быть связана с идейным замыслом художника, с его мировоззрением»².

Закон подчиненности всех средств композиции идейному замыслу.

Этот закон обязывает художника создавать цельное по восприятию, выразительное идейно-содержательное и высокохудожественное произведение, требует, чтобы организация произведе-

ния во всех деталях и частях подчинялась не мертвым формалистическим схемам построения композиции, а идейному содержанию.

В работе над произведением художник через композицию выражает то, что его интересовало, увлекло, показывая свое отношение к изображаемому и его понимание, т. е. дает нравственную и эстетическую оценку.

Таким образом, «все, что изображает художник, в особенности по воображению, становится художественным явлением, когда оно одухотворено идейным замыслом, реализованным через композицию. В противном случае это будет ремесленное, фотографическое копирование объектов реальной действительности.

Закон подчиненности идейному замыслу требует учета соотношения объемов, цвета, света, тона и формы, а также передачи ритма и пластики, движения или состояния относительного покоя и т. д.»¹. Все эти вопросы должны решаться художником в соответствии с идейным замыслом.

Используемая и цитируемая литература

Шорохов Е. В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — 280 с.

Козлов В. Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. — М.: Просвещение, 1981. — 236 с.



¹ Шорохов Е. В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — С. 152.

² Там же. — С. 153.

¹ Шорохов Е. В. Композиция (2-е изд.). — М.: Высшая школа, 1986. — С. 147.

Горячий батик

При росписи текстиля способом «горячий батик» открываются огромные возможности проявления авторского почерка, что особенно ценится в декоративном искусстве. Художник легко откликается на декоративные поиски, на разнообразие живописных и графических манер. Классическая техника горячего батика – многократное покрытие ткани расплавленным воском и ее погружение в краску (см. цв. вкл., с. 17).

В основном образная выразительность в изделиях из текстиля, расписанных способом «горячий батик», достигается колористической гармонией. При этом разработка цвета бесконечно разнообразна по структуре, оттенкам, цветовосчетаниям, достижимым только в этой технике.

Способы росписи ткани горячим батиком как никакие другие мобилизуют творческую фантазию художника, его профессиональное мышление и волю, дают большие возможности для его самовыражения (см. цв. вкл., с. 26, 31).

Резервирование отдельных участков ткани в горячем батике осуществляется горячим резервом, в основе которого лежат воск и парафин. Благодаря тому что контурные линии здесь не обязательны, в рисунке возможны мягкие переходы тонов. Соединение различ-

ных приемов нанесения резервирующего состава позволяет делать более тонкие и разнообразные разработки орнаментальных форм. При составлении горячих резервов, кроме парафина и воска, добавляется еще вазелин, так как парафин, охлаждаясь, затвердевает и образует хрупкую пленку, через которую может проникнуть краска. Добавление же вазелина делает защитную пленку мягкой и эластичной. После окончания работы резерв удаляется с поверхности с помощью утюга.

Рецепты приготовления горячего резерва (в граммах)

Рецепт 1

Парафин	— 250
Воск искусственный	— 250
	500

Рецепт 2

Парафин	— 250
Воск искусственный	— 230
Вазелин технический	— 20
	500

Рецепт 3

Парафин	— 350
Вазелин технический	— 150
	500

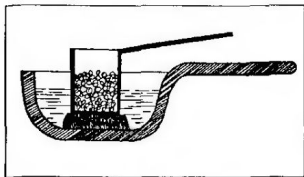


Рис. 69

Рецепт 4

Парафин	— 400
Воск натуральный	— 100
	500

Рецепт 5

Парафин	— 500
Вазелин технический	— 250
Воск натуральный	— 250
	1000

Парафин и воск размельчить (удобно — на крупной терке), добавить вазелин, положить все это в железную банку, которую поставить в ковшик (или специальное приспособление) с водой и нагревать (рис. 69). Когда вода закипает, начинает растапливаться резерв. Следите, чтобы вода в него не попала. Леески, рейсфедеры и другие инструменты греют вместе с резервирующим составом. Учтите, что пары парафина вредны, поэтому работать нужно в проветриваемом помещении, около форточки или в помещении, оборудованном специальной вытяжкой. Следите за подогревом резерва. Если во время подогревания воск дымит, это значит, что он перегрелся. Нормально нагретый резерв вытекает из леески равномерно и не разливается. Перегретый резерв разливается на материале, а недостаточ- но нагретый не может глубоко в него

войти и остается на поверхности в виде корочки.

В горячем батике различают несколько способов работы: батик в одно перекрытие, батик в два или несколько перекрытий, роспись от пятна в «кракле».

Практические упражнения

Простой батик (в одно перекрытие)

Упражнение 1. Нанесение резерва щетинными кистями

Выполнить эскиз статической крупноузорной композиции 30×30 см, используя мотивы пленэрных зарисовок крупных цветов, листьев, семенных соцветий, трансформированных в декоративные формы (рис. 70). Эскиз выполнить в два цвета: белый и любой другой.

Натянуть подготовленную хлопчатобумажную ткань на раму размером

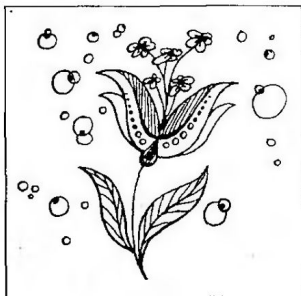


Рис 70

30×30 см или пальцы диаметром 30 см. Нанести резерв на основной белый узор, используя тонкие и толстые щетинные кисти (рис. 71). После нанесения резерва материал аккуратно снимите с рамы и окуните в холодную воду (для ускорения затвердевания резерва и для прочного его закрепления). Можно не снимать с рамы ткань, а проштамповать ее холодной водой. После затвердевания резерва приступайте к окраске в красильном растворе, лучше всего из реактивных красителей (холодно-красящих), в которых крашение производится при более низкой температуре.

На шелковые материалы резерв наносится один раз. На более грубых материалах нарисованные места следует очертить и с изнаночной стороны покрыть новым слоем резерва.

После того как произведена окраска, ткань снимите с рамы (палец) и через несколько слоев газеты (подкладывая их снизу и сверху) проутюжьте горячим утюгом. Газеты меняйте после каждой



Рис. 71

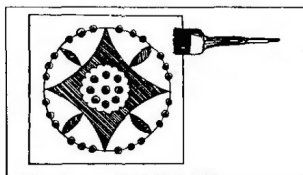


Рис. 72

проутюжки до тех пор, пока на них не останется следа от воска.

Учтите, что окрашенная таким образом ткань становится значительно грубее. Чтобы вернуть ткани первоначальную мягкость, нужно протереть ее авиационным бензином.

Если в работе применялись слабые красители, то готовое изделие можно запарить.

Вариант упражнения. Резервом можно перекрыть фон, тогда получится цветной орнамент на белом фоне (рис. 72).

Упражнение 2. Использование твердых штампов и других приспособлений

Продумайте эскиз геометрического орнамента для декоративной подушки, используя прямоугольную форму имеющихся у вас твердых штампов и рейсфедеры для проведения прямых линий (рис. 73).

Нанесите узоры орнамента на хлопчатобумажную ткань, размер рамы 30×50 см. Зарезервируйте орнамент и покройте красителем с помощью ватного или губчатого тампона, можно использовать широкую мокрую кисть — флейц.

Высушите, проутюжьте, снимая резерв, при необходимости можно запарить.

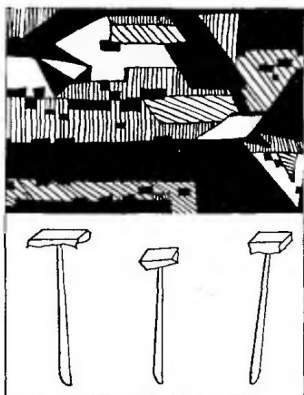


Рис. 73

Упражнение 3. Работа с леечкой (см. цв. вкл., с. 21)

Для этого упражнения понадобится рама размером 40×80 см, хлопчатобумажная ткань.

Выполнить эскиз (20×30 см) декоративной композиции, в задачу которой входит членение прямоугольной плоскости рядом вертикальных криволинейных линий, расположенных на различном расстоянии друг от друга. Можно использовать одиночные геометрические фигуры для заполнения больших промежутков. Цветовая гамма и выбор цветов — по желанию. Сделать по эскизу картон. Перенести рисунок на ткань, заранее подготовленную для росписи.

Леечкой с разогретым резервом нанесите контурные линии строго по рисунку. Линии проводите не сразу на тка-

ни, а начинайте их вести с бумаги или клеенки, точно закрепленной на перхнем и шнуром края, так как в начальной точке соприкосновения инструмента с тканью обычно происходит угощение линии. С помощью такой бумажной или клеенчатой подкладки начинают и прерывают линии на ткани.

Проверьте, хорошо ли закрепился резерв на ткани. Для этого можно посмотреть работу на просвет. Если есть необходимость, то надо провести дополнительное резервирование с изнанки. Закрепите резерв холодной водой и проведите роспись композиционных элементов между линиями, как в холодном батике. Снимите резерв и запарьте изделие (если необходимо).

Сложный батик (в несколько перекрытий) (см. цв. вкл., с. 11)

Упражнение 1. Три перекрытия резервом

Составьте орнаментальную композицию с заданным цветом: белые, синие и зеленые произвольные фигуры на медно-коричневом фоне, формат 30×30 см. Возьмите такого же размера хлопчатобумажную ткань и перенесите рисунок. Разведите синий, желтый, коричневый красители. Соответствующие эскизу белые цветовые пятна перекройте резервирующим составом и покрасьте всю ткань в синий цвет. При этих условиях очертания под резервом останутся белыми. Ткань высушите. Затем перекройте резервом фигуры, которые должны быть синего цвета, и всю ткань покройте желтым цветом. За несколько минут неза-резервированный материал окрасится в зеленый цвет, а очертания от второго воскового резерва останутся синими, так

как желтый краситель не может проникнуть через него, а при наложении желтого на синий получается зеленый цвет. И так получаются белые и синие мотивы на зеленом фоне. Дальше на зеленом фоне перекройте резервом орнаментальные мотивы, которые должны быть зелеными. Не забывайте подсушивать ткань (можно феном) и сделайте последнее перекрытие всего куска ткани коричневым красителем. Сухой тряпочкой протрите ткань вместе с резервом и снимите резерв горячим утюгом через газету. Остатки воска на ткани можно удалить легким бензином.

Так многократным перекрытием ткани резервом и растворами красителей можно получить многокрасочные, эффектные по колориту композиции. Нужно помнить, что окрашивание ведется от светлого к темному цвету.

Упражнение 2. Роспись от пятна

В этом случае воспроизводится цветной рисунок на темном фоне без характерных для батика белых обводок. Это самая сложная и интересная работа. Вместо сплошных последовательных перекрытий всей ткани здесь на ткань наносятся расплывчатые пятна разных цветов. Эти пятна с помощью лейки или кисточки прорисовываются резервом, далее эти же или соседние пятна перекрываются другим цветом, и снова идет дальнейшая прорисовка. Нужно запомнить, что такое перекрытие и прорисовку можно выполнять только три раза, а затем все перекрывается темным фоном (см. цв. вкл., с. 17).

Выполните композицию «Полевой букет», используя пленэрные зарисовки. Приготовьте светло-сиреневую, желтую, голубую и черную краски. Ткань натя-

ните на квадратную раму размером 40×40 см. Сделайте эскиз в цвете, картон и перенесите рисунок.

1. В центральной части нанесите несколько пятен светло-сиреневой гаммы, разных по тону.
2. Прорисуйте, например, маргаритки и закройте их резервом.
3. Перекройте оставшиеся пятна голубым цветом.
4. На полученном фиолетовом цвете прорисуйте резервом цветы полевой герани.
5. Перекройте желтым цветом, большим пятном.
6. На желтом цвете резервом прорисуйте купавки.
7. На зеленом цвете, который получился после перекрытия голубой краски желтой, прорисуйте листья резервом.
8. Перекройте все черным цветом.
9. Каждый зарезервированный и окрашенный участок просушите.

Черный или любой темный цвет перекрывает остальную краску, расплывающуюся за границы резерва, и делает рисунок аппликативно четким.

Затем ткань снимается с рамы, мнется и сильно встряхивается, чтобы убрать лишний парафин и для более быстрого удаления резерва с ткани. При необходимости запаривается.

Упражнения по росписи ткани горячим батиком способом «Кракле» (рис. 74)

Способ «кракле» заключается в том, что нанесенный на светлые тона краски слой резерва слегка мнется для того, чтобы в слое парафина появились трещинки. Эти трещинки заполняются

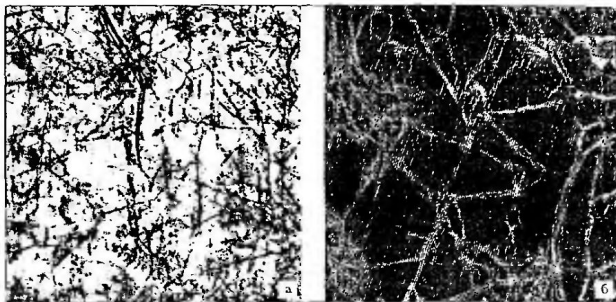


Рис. 74. *а* — эффект «кракле» на белом шелке; *б* — эффект «кракле» методом выбеливания

краской, и после снятия резерва на ткани получается темная сетка (кракелюры), сквозь которую просвечивается нанесенный более светлой краской узор. «Кракле» очень эффективный прием завершения и отделки рисунка, является характерным признаком классического горячего батика.

Упражнение 1

На ткань, натянутую на пальцы, нанесите тампоном два цвета краски, высушите. Затем всю плоскость перекройте резервом, закрепите его и снимите ткань. Сомните в комочек снятую окрашенную ткань, встряхните и снова натяните на пальцы. Затем возьмите тампон с очень темной краской и, промокая, перекройте всю ткань темным красителем. Высушите и проутюжьте через газеты, снимая резерв. Вы получите темную сетку очень интересного начертания, через которую будут просвечивать два первоначальных цвета.

Упражнение 2

Выполните сложный батик в три перекрытия. Затем весь рисунок плотно перекройте резервом и завершите работу «эффектом кракле». Выбор композиции, цветового колорита, размера и ткани — по желанию автора (см. цв. вкл., с. 31).

Краски на тканях, расписанных способом горячего батика, можно закреплять химическим способом. Вот несколько известных рецептов.

Рецепт 1

(для прямых красителей, ткань х/б)

Расписанную и просушенную ткань погружают в раствор закрепителя ДУ, ДЦМ или У-2, который готовится из расчета 5–20 г на 1 л воды. В раствор добавляют 60% уксусной кислоты (1–5 г на 1 л воды). Водный раствор закрепителя должен иметь температуру 60–70° С. Время закрепления 15–20 мин, после чего изделие прополаскивают в холодной воде и сушат.

**Рецепт 2 (для основных красителей,
ткань — шелк)**

Фенол кристаллический	— 420 г
Формалин 37–70%	— 30 мг
Бисульфат натрия	— 30 г
Едкий натрий	— 165 мг
Вода	— 150 мг

Фенол растворяют в формалине, перемешивают и добавляют раствор едкого натрия. Раствор нагревают до кипения и на слабом огне держат в течение 40–50 мин. Закрепителю должен быть липким, красно-коричневого цвета, при растворении в воде должен давать прозрачный раствор без муты. Мутный раствор свидетельствует о недостаточности времени варки — в этом случае варку нужно продолжить. Закрепителю варят в эмалированной посуде под крышкой. Готовые изделия погружают на 7–8 мин в 10–12%-ный раствор при температуре 18–22°.

**Вопросы для повторения
к главе VI**

1. Как готовится горячий резерв?
2. Как снимается горячий резерв?
3. Что из себя представляет простой батик?
4. Как строится порядок работы с окрашиванием и резервированием цветных пятен при сложном батике?
5. Что из себя представляет способ росписи «от пятна»?
6. Что такое «эффект кракле»?
7. Как работать рейсфедером?
8. Как работать леечкой?
9. Как работать горячими штампами?
10. Чем убираются остатки резерва с ткани?

**Пример выполнения дипломной
работы с использованием
техники горячего батика для
раскрытия художественного
образа природы (Ю.И. Губа.
«Пушкинская осень». 1999 г.)**

Ю.И. Губа удачно раскрывает тему с позиции основных проблем художественного творчества и применения его в методической работе с учащимися, а также использования основных компонентов теории художественного творчества в композиционной части дипломной работы — декоративном панно «Пушкинская осень» (Триптих. 60х60, роспись горячим резервом по шелку) (см. цв. вкл., с. 12).

Для более ясного представления раскрываемой темы мы предлагаем рассмотреть фрагменты изложения теоретического материала, методику проведения уроков, эскизы и фрагменты творческой работы.

**Фрагменты теоретической части
дипломной работы**

Компоненты художественного творчества

В отличие от многих других видов общественного труда, художественное творчество отличается компонентностью, а в идеале — универсальностью познаний, культуры, мастерства, которые необходимы для создания произведения искусства.

Говоря о компонентах творчества, необходимо все время исходить из наличия художественного таланта. Без этого разговор о компонентах творчества был бы просто бесполезным. Одной из сторон художественного таланта является способность освоения и обогаще-

ния всех необходимых компонентов творчества.

Познание жизни — одна из самых трудоемких, часто не кажущихся творческими проблема труда художника. Ее сложность заключается в том, что художник должен знать гораздо больше, чем обычный человек, и в том, что для него особенно важно непосредственное, личное знание многообразных сторон жизни. А. Толстой отмечает, что, в отличие от науки, которая обобщает сумму опытов, искусство основано на личном опыте: «Искусство — это опыт личной жизни, рассказанной в образах и ощущениях, — личный опыт, претендующий стать обобщением».

Еще одним важнейшим компонентом творчества является мировоззрение художника, которое определяет направление и смысл всей его работы. Главными критериями мировоззрения являются его соответствие объективным законам жизни, его народность и прогрессивность. Оно оказывает непосредственное влияние на становление метода творчества.

Художественный метод является как бы связующим звеном между объективной действительностью и творческим действием художника, инструментом творческой деятельности и одновременно критерием оценки ее результатов. Принципы художественного метода формируются в творческой работе художника, поэта и т. д.

В творческом процессе художника имеет значение и эстетический, и художественный вкус, т. е. эстетическое отношение к жизни и принципы художественного воплощения.

Какие бы компоненты творческого процесса ни выдвигала та или иная эс-

тетическая система прошлого, вкус почти всегда становился на первое место.

Вкус художника — это вкус «практический», это способность чувствовать и понимать красоту, но также умение ее воплотить в материю того или иного вида искусства, «сделать» прекрасное.

Наиболее очевидным и признаваемым компонентом творчества является мастерство. Его нередко считают единственным компонентом творческого процесса, способностью, тождественной творчеству. Мастерство — то, чем можно овладеть, и то, без чего явно не может быть творчества.

Мастерство в широком смысле слова — это высокие способности художественного видения, образного мышления и художественного воплощения, это умение создавать подлинно художественные образы, имеющие общепризнанную ценность произведения. Владение средствами поэзии, музыки, скульптуры и др. должно быть свободным и не заставлять прилагать излишние усилия в творческой работе. Важно владеть всей палитрой художественных средств, свободой выбора, рефлекторной емкостью использования, интуитивной способностью опредмечивания и т. д.

Мастерство также проявляется в высокой требовательности. Чем больше мастер, тем более изыскателен он в труде. Настоящий мастер не поставит точку, не достигнув оптимального результата, но, «прочитывая» свой труд, подлинный художник будет видеть любую фальшь, малейшее несовершенство, будет способен искать и создавать лучшее и наилучшее. А это и есть мастерство.

Динамика творческого действия

Процесс художественного творчества включает целесообразный труд, определенную систему сознательных, так или иначе планируемых художником действий. Определение их характера имеет принципиальное теоретическое значение.

Описание творческого процесса в искусстве — более широкая проблема, чем описание динамики творческих действий. Но фазы творческих действий составляют целесообразную основу творчества как процесса, доступную теоретическому моделированию на уровнях психологического и философского исследования в силу наблюдательности.

Создание художественного произведения не отдельный акт, а поэтапный процесс, часто длительный, включающий целый ряд специфических творческих действий. Творческий процесс в искусстве имеет несколько абсолютно обособленных фаз, четко спланированных процедур. Процессуальность и стихийность творческих действий более характерна для них, чем фазность. Однако этот процесс развивается от исходной цели к созданию художественного произведения, имеет специфическую логику, закономерно обусловленные необходимые стадии.

Процесс работы художника направлен на создание нового художественного произведения. Легок ли этот процесс? Признаний в его легкости много, но еще больше выводов о его колоссальных трудностях. Теоретическое исследование динамики творческого процесса художника приводит к выводу, что этот процесс сложен и трудосмок, но вместе с тем специфичен произвольными периодами «самодвижения» творческих

сил, богат эвристическими озарениями и вдохновением, что создает ощущение его непринужденности и легкости.

Продолжительность процесса творчества зависит и от вида искусства как характера замысла, и от особенностей таланта и мастерства художника, от внешних условий и обстоятельств, наконец, просто от случайностей протекания процесса.

Продолжающаяся всю жизнь и ежедневно работа художника обеспечивает процессу непосредственного создания произведения необходимую почву и подготовку. Получается, что сама работа над произведением — это лишь один из этапов творческого процесса (а можно было бы сказать — творческой жизни художника).

Но теперь пойдет речь лишь о непосредственных творческих действиях, т. е. о том периоде, когда художник уже создает произведение.

В теоретической литературе существует описание и анализ этапов творческих действий. Проблемой этапов мыслительно-творческой работы занимается и немецкая школа психологии, российские исследователи; многие писатели и художники посвятили разработке данной проблемы свои статьи. Например, А. Фадеев называет следующие фазы своей работы: первая — период «первоначального художественного накопления»; второй период — это вынашивание замысла; третий — процесс писания произведения.

Различные подходы к проблеме динамики творческих действий имеют общие черты. Психологический, искусствоведческий, художнический аспекты совпадают, взаимно конкретизируют друг друга.

И еще один немаловажный момент. Творчество в искусстве возможно только на основе связи с жизнью. Но для периода непосредственного создания произведения художнику необходимо сосредоточиться «в себе», в замкнутом мире своих накоплений. «Изоляция» дает художнику возможность максимально мобилизовать внимание, преодолеть психологические трудности сосредоточения на замысле, добиться устойчивости внимания и работоспособности, избежать рассеивания волевых и умственных сил. Максимальному сосредоточению творческих сил художника способствуют внутренние психологические факторы — влюбленность в тему, увлеченность и одержимость творческим трудом.

Подводя черту вышесказанному, мы можем уяснить для себя следующие моменты: человек, увлеченный творчеством, должен быть в какой-то мере одержимым человеком. Для того чтобы достичь результатов, он посвящает искусству свою жизнь. Это очень наблюдательный, мыслящий, обладающий огромным и богатым внутренним миром художник. Процесс творчества очень многогранен и сложен. Что же он включает в себя? Как удастся художнику достичь желаемой цели? Итак, творческий труд включает в себя следующие этапы.

Первоначальное художественное накопление

Этот период предшествует созданию произведения. Он отличается непринужденностью и разнонаправленностью усилий. Накопление разнообразных знаний, наблюдений, впечатлений, навыков, мастерства происходит «вообще», подчас стихийно. У художника пока еще нет сложившегося замысла произведения.

В этот период поисков больше, чем открытий, вопросов больше, чем ответов. Психологи называют такое состояние «установкой на наблюдения», связанной с постоянной готовностью искать, воспринимать, обдумывать всевозможные впечатления.

Но и в этот первоначальный период художник не просто воспринимает жизнь — он воспринимает ее как художник, с особой остротой, впечатлительностью, эстетической и социальной чуткостью. По мере роста «стажа» наблюдений увеличивается их запас.

Рассматриваемый период — это период накопления и знаний, и культуры, и вкуса, и мастерства, т. е. всех компонентов творчества. Итогом периода «первоначального художественного накопления» является возникновение замысла и замыслов будущих произведений.

Замысел

Замысел — это скачок в работе художника. Все то, что он узнал, перечувствовал и передумал, постепенно, а часто неожиданно суммируется в замысле. Подготовленный всем ходом предыдущей работы, замысел является эвристическим прозрением художника и становится началом целенаправленной работы над произведением. «Замысел, так же как молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается это все медленно, исподволь, пока не доходит до такой степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и хаотический мир рождает молнию — замысел»¹.

¹ Паустовский К. Г. Собр. соч.: В 9 т. — 1987. — Т. 2. — С. 521.

Замысел произведения — результат творческой работы и творческого открытия художника. В замысле отражается его мировоззрение, интересы и вкусы. Наиболее выдающиеся художники способны к великим замыслам. Общие знания и культура, страстное желание способствовать прогрессу человека, сила таланта, богатство мастерства и творческой энергии рожают большие и великие замыслы. Замысел овладевает душой художника, рождает вдохновение, пробуждает интуицию и фантазию.

Художественный замысел представляет собой как бы «зерно будущего произведения, в котором содержится программа его устройства с разной степенью определенности, тех или иных его сторон»¹. Замысел основан на воображении отдельных, подчас многих сторон будущего произведения и на воображении произведения как целостного образа. В замысле все приблизительно. И в то же время настолько определено, что творческий процесс получает благодаря замыслу свое направление и смысл.

Замысел — эскиз будущего произведения. Между замыслом и произведением — сложный процесс работы, который приводит художника к результатам.

Периоды вынашивания

Многие художники, теоретики, художники считают необходимым обособить периоды вынашивания замысла, а также других элементов работы. В эти «периоды инкубации» происходит работа сознательной и подсознательной сферы по обдумыванию, персонифика-

ции, детализации и уточнению мысли и воображения».

Замечено, что, когда те или иные стороны произведения «выношены», процесс окончательной разработки протекает более эффективно.

В период вынашивания центристически сосредоточивается опыт впечатлений и воображений художника, что-то опускается в глубины памяти, что-то, напротив, «пристраивается», встает на «свое место». Голый стержень основной мысли, туманное представление образа насыщается красками, становится живым растением. Часть этой работы осуществляется неосознаваемо. Поэтому период вынашивания часто выглядит и для окружающих, и для самого художника как непродуктивный период.

Это внешняя сторона процесса, его внутренняя сторона — напряженная, сознательная и подсознательная деятельность творческих сил, требующая от художника большой самоотдачи.

Специфика периода вынашивания — это сосредоточенность художника в себе, па внутренних накоплениях, материале, опыте.

Планы, черновики, наброски

К существенным и неотъемлемым сторонам творческой работы следует отнести пробы и планы, черновики и наброски. В процессе работы художника возникают не только планы целого произведения, но и планы отдельных его сторон. Планы имеют «рабочее» значение. Планирование — индивидуальная особенность творчества.

Каждая творческая задача решается в начале предварительно, как проба. В процессе работы происходит развитие

¹ Ермаш Г. Л. Творческая природа искусства. — М.: Искусство, 1977. — С. 280.

или отмена предварительных вариантов, «перепланирование», уточнение и т. п.

Художник разрабатывает черновики, наброски, этюды, эскизы, пробные варианты. Каким бы гениальным ни был замысел произведения, само произведение возникает только в результате творческой разработки. Черновики и пробы — ее начало, это разведка, когда проявляются состав содержания, характер образов, логика и структура будущего произведения.

В черновой работе художника много преимуществ. Одно из них заключается в том, что художник здесь наиболее свободен. Он создает варианты, имеющие лишь рабочее значение, активно экспериментирует, ищет. Воображение его безотчетно, фантазия не обусловлена. Процесс художественно-творческого труда включает большой элемент такого экспериментального, репетиционного по своему характеру труда. И эксперимент, и ошибка, и пробы присущи творческому процессу, являясь его закономерными звеньями и этапами, всегда необходимыми в творческой работе. Но суть творчества заключается в его общественном значении, и потому пробы и эксперименты не могут быть самоцелью творчества. Правда, у больших художников и пробы часто приобретают самостоятельную ценность, например рисунки Леонардо да Винчи, этюды Сурикова.

Художнику приходится проделывать часто большую, многократную работу, прежде чем произведение станет достоянием народа, значимым для общества.

Между пробой и произведением лежит период работы, когда эксперимент или доводится до логической и

художественной завершенности, или отбрасывается. Сам опыт экспериментирования тоже важен в творческом процессе.

Фазы окончательной разработки

В этот решающий период происходит окончательное становление произведения как целого. Подготовительные черновики вытесняются окончательным вариантом. В период окончательной разработки богато проявляется эвристический характер творческого действия, рождаются большие и малые открытия, находки, прозрения. Происходит это потому, что художник достиг наиболее свободного владения материалом как превосходства над ним. Значение периода окончательной разработки заключается в том, что теперь произведение возникает как единое целое. Прежде был подготовительный в той или иной мере материал, приблизительный образ целого. Происходили окончательное установление всех элементов произведения, частей и аспектов в той их взаимосвязи, которая задумана художником или открыта им в процессе работы.

Процесс окончательной разработки произведения — это в основном процесс работы «за столом», инструментом, за мольбертом и т. д. Но и в этот период художник часто нуждается в подключении новых сведений и фактов, в проверке и уточнении материала, в обогащении его дополнительными впечатлениями. Работая над произведением, художник не перестает чувствовать пульс жизни, нередко, мысленно и непосредственно, обращается к своим слушателям, читателям. Это помогает окончательно выбрать те или иные решения.

Процесс материализации и оформления

Этот процесс трудно выделить в какую-либо временную фазу, он происходит в течение всей работы над произведением. Постоянно, вместе с рождением темы, образов и мотивов, на стадии замысла и на стадии пробы и эскизов, а тем более в период окончательной разработки произведения, происходит оформление результатов духовного творчества, их структурное выявление и материализация, поиск художественных средств. Это неотъемлемая сторона всей творческой работы, но ее особая сторона. На протяжении всей работы художник думает не только над тем, что сказать в произведении, но и о том, как и какими средствами и приемами это лучше сделать. Поиски форм и средств, которые наилучшим образом выявят идейно-познавательные, эстетические, художественные открытия, — это особая сфера творчества. Форма ищется, открывается, сочиняется как целое. Она создается художником вновь.

Для содания формы необходимы специальные творческие усилия, «формальное» воображение и фантазия, выдумка, равносильная произведению. Для того чтобы добиться органического единства содержания и формы, чтобы достигнуть совершенства воплощения, художнику нужно специальное внимание к работе над формой, особые усилия по окончательной доделке произведения.

Период авторедактирования

В творческом процессе художник приходит к новым выводам и открытиям, обогащается как личность, приобретает новые знания и опыт мастерства.

Когда через некоторое время художник вновь просмотрит, прослушает или прочтет сделанное, он обязательно почувствует необходимость уточнения, улучшения, редакции, правки и т. д., т. е. корректирования своего труда. Нередко возникают внешние причины, требующие корректирования. Изменения в самой действительности приводят художника к необходимости внесения тех или иных поправок. В творческой работе художник выступает как бы в двух лицах: как автор и как критик своего труда. Авторедактирование — это не только формальная шлифовка произведения, это многосторонний, творческий процесс. Большое место в этой работе занимает сокращение и «уплотнение» написанного, изъятие невыразительных, второстепенных деталей, замена их более эффективными, внесение нового. Иногда возникает необходимость и в структурно-композиционной практике, перестановке частей.

Талант художника проявляется не только в способности создать произведение искусства, но и в высокой требовательности к своему труду, во взыскательности. Известно, что многие выдающиеся мастера даже уничтожали свои произведения в тех случаях, когда они не удовлетворяли их. Но прежде художник должен сделать все возможное, чтобы его произведение было материально совершенным, действенным, значительным в художественном отношении.

Подводя итог этой главы, необходимо выделить следующее: творческое действие, во всей своей сложности, не исчерпывает творческого процесса художника. Однако творчество как процесс находит свое проявление в действии. Особенность творческого действия от-

крывает нам специфику творческого отношения искусства к действительности, показывает, каким образом окружающая нас действительность — материал для творчества преобразовывается в произведение — предмет искусства. В этом заключается философское значение рассмотренных в этой главе аспектов, их место в истории искусства.

Итак, процесс работы художника результативен, созидателен. В созидании заключается сущность творческого действия.

Используемая и цитируемая литература

Паустовский К.Г. Собр. соч.: В 9 т. — 1987. — Т. 2.

Ермаш Г.Л. Творческая природа искусства. — М.: Искусство, 1977.

Рибо Т. Творческое воображение. — СПб., 1901. — С. 124—126.

Методика проведения уроков «Образ природы в поэзии А.С. Пушкина»

Вступление

Выявление образа лирического произведения наиболее действенный и доступный детскому воображению путь. А творчество Пушкина, яркое, простое, доступное и вместе с тем очень емкое и образное, как нельзя лучше подходит для этой цели. Во втором классе у детей происходит освоение средств художественной выразительности: цвета, линии, объема, светотональности, ритма, пространства, композиции. Поэтому интеграция уроков изображения и чтения помогает лучше прочувствовать

настроение автора, состояние, ритм стиха, глубже осознать творчество поэта и в то же время научиться доступными средствами выразительности найти образ, передать в рисунке состояние с помощью пятна, линии, напряженности цвета; тональными переходами и т. д.

Центральной проблемой программы «Изобразительное искусство» является развитие художественно-образного мышления. Привлечение литературы на уроки изобразительного искусства предполагает содействие и решение следующих задач: раскрытие красоты в реальной действительности и ее художественного образа в произведении искусства, оказание помощи детям в создании художественного образа в собственном рисунке. Поэтическое слово совместно с музыкой и изображением призвано побудить художественное видение мира и эстетический интерес к предмету творчества, в данном случае — к природе.

Общая тема первого и второго занятий звучит так: «Образ природы в поэзии Пушкина». На первом уроке ребята знакомятся с биографией поэта, кратким обзором его творчества. С помощью педагога ищут образ — состояние нескольких разных по настроению отрывков. Знакомятся с ритмом стиха, учатся находить движение, отражающее данное состояние, составляют цветовую гамму каждого отрывка.

Начало второго занятия проходит в форме игры «Слово — образ». Затем после прослушивания и детального рассмотрения стихотворения «Осень» переходят к самостоятельной работе: поиску образа пушкинской осени. Одновременно во второй части урока ребята слушают музыку П.И. Чайковского «Времена года», так как жизненное содержание о-

влечено в ней от всего предметного. Развитие музыкальных образов представляет собой «чистое движение». Слушая музыку, дети не имеют перед глазами созерцаемого предмета, они как бы следят за движением самой души. Музыкальный образ не столько существует сам по себе, сколько действует. А поэтому усиливает впечатление, помогает ярче, глубже увидеть тот образ, то состояние, которое хотел донести до нас поэт.

На уроках используются наглядный, словесный, практический методы. Метод главного погружения в тему, метод упражнения. В конце второго занятия производится демонстрация детских работ. Осуществляется не только использование уроков чтения и изображения, но и музыки, что способствуют эмоциональному настрою, содействует развитию образного мышления и закреплению художественного образа.

Литературные фрагменты на первом и втором уроках четко ограничены и несут в себе только необходимую смысловую нагрузку, доступную по восприятию. Музыкальное произведение также доступно, подобрано к теме, завершено.

Задания и упражнения строятся с учетом возрастных особенностей второклассников. В ходе самостоятельной работы учитель уделяет индивидуальное внимание более слабым ученикам.

На уроках учитель развивает представления о мире поэзии и ее связи с живописью, об искусстве.

Конспект урока во втором классе (1)

Тема урока: «Образ природы в поэзии А.С. Пушкина».

Цели урока: Знакомство с биографией величайшего русского поэта.

Развитие эмоционально-эстетического отношения детей к творчеству национального поэта.

Развитие колористического чувства детей, умения составлять цветовую гамму, соответствующую эмоциональному настроению, умения отразить ритм с помощью линии.

Оборудование:

Литературный ряд — стихотворения А.С. Пушкина: «Бесы», «В роще карийской...», «Шумит кустарник... На утес».

Зрительный ряд: портрет А.С. Пушкина кисти О. Кипренского.

Материалы и инструменты: лист, краски, карандаш.

Задание: в ходе урока делаются зарисовки ритма, движения, ведется поиск и компоновка цветовых пятен в определенной гамме.

Сценарий урока

Учитель. Здравствуйте, ребята. Вам наверняка знакомо лицо этого человека. Кто это?

Ученики. Александр Сергеевич Пушкин.

Учитель. Правильно. И в этом году, в июне отмечается 200 лет со дня рождения великого русского поэта. Вы наверняка уже читали и полюбили Пушкина. Его знают и любят все — малыши, и старики, и ученые люди, и даже те, кто не умеет читать.

Кто не помнит злую царицу — мачеху, или скромную, добрую царевну, или смешного бесенка, обманутого ловким Балдой, или царя Дадона, который в молодости обижал соседей и был в конце жизни за это наказан. А из какой сказки эти строки: «...в синем море вол-

ны плещут, он бежит себе в волнах на раздутых парусах...»?

Ученики. «Сказка о царе Салтане».

Учитель. Совершенно верно. А какие еще сказки Пушкина вы знаете?

Ученики. «Золотая рыбка».

Учитель. Хорошо. И, наверное, вам знакомы некоторые стихи Пушкина, например: нежное обращение к старушке няне — «К няне», жутковатые «Бесы», светлое, радостное «Зимнее утро».

Но все это только крохотная часть того, что написано Пушкиным. Вы не знаете еще множества его стихов, вас ждут его поэмы, драмы, повести. Это целый мир, в нем живут самые разные герои, происходят самые разные события — и радостные, и страшные, и удивительные, и смешные, — вся жизнь людей отразилась в нем. И все это увлекает и волнует так, как будто происходит на самом деле, сегодня. А ведь Пушкин жил давно, почти два века назад.

Он родился в 1799 г. и еще мальчиком, во время учебы в Лyceе, писал стихи, которые изумляли знаменитых поэтов. И вскоре сам стал прославленным поэтом России. Жизнь его была нелегкой, полной борьбы, невзгод и напряженного труда.

Умер Пушкин молодым, не дожив до 38 лет, после дуэли с французом Дантесом, служившим в русской армии.

Пушкин прожил короткую жизнь, но того, что он успел сделать, хватило бы на несколько больших жизней. Благодаря ему русская литература стала одной из величайших литератур мира.

В самом деле, то, что пишет Пушкин, похоже на волшебство:

*Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...*

Всего семь слов — а какая громадная картина, какое темное, мрачное небо, как грозно свистит ветер. Будто сама буря слышна в этих строках.

(Педагогический рисунок на доске. См. рис. 75. Движение.)

Но заметьте: говорится про страшное, мрачное, а стихи полны красоты. Слова будто сами ложатся в строчки и звучат, как музыка. Это не случайно. В произведениях Пушкина отражается красота самой природы, весь прекрасный мир, в котором живет человек.

Читая Пушкина, мы замечаем, что пишет он удивительно понятно — простыми словами, короткими, выразительными фразами. Так написаны стихи и прозаические произведения.

Язык Пушкина прозрачен, чист и ясен. Но приходилось ли вам глядеть в озеро с очень прозрачной и чистой водой? Кажется: протяни руку — и достанешь дно. А на самом деле оно глубоко, глубоко. Таков и Пушкин. За его простыми словами — великая мудрость. Но понимаем мы это постепенно, с годами. Поэтому Пушкина можно перечитывать много раз, по-новому открывая его творчество.

Множество стихов Пушкина посвящены природе. В других произведениях она помогает описанию событий, действий. Человек и природа у поэта

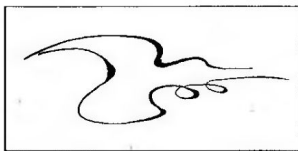


Рис. 75

всегда идут рядом. Природа раскрывается через человека, а человек — через природу. Настроение героя или самого автора легко угадывается через описание природы: радость, грусть, смутение, горе, любовь — поэт передает нам состояние природы и человека; рисует в нашем воображении картины цветом, ритмом. Мы чувствуем движение ветра или покой, тишину.

Вот послушайте строки из стихотворения «Бесы»:

*Мчатся тучи, выются тучи,
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;
Мутно небо, ночь мутна.*

*Сил нам нет кружиться доле;
Колокольчик вдруг умолк;
Кони стали... «Кто там в поле?» —
«Кто их знает? Пень иль волк?»*

*Вьюга злится, вьюга плачет;
Кони чуткие храпят;
Вон уж он далеко скачет;
Лишь глаза во мгле горят.*

Учитель. Какие чувства у вас вызывают эти строки? Каково состояние героев?

Ученики. Страшно, чувствуется волнение, смутение.

Учитель. С помощью чего поэту удалось передать это состояние?

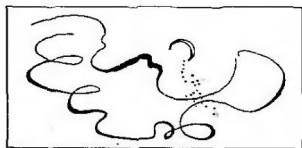


Рис. 76

Ученики. С помощью описания природы.

Учитель. Какой образ природы вам представляется?

Ученики. Темная ночь, вьюга, мороз, снег кружится, ничего вокруг не видно.

Учитель. Можно ли нарисовать состояние, чувство? Передать движение — нервное, меняющееся? (Показывает рис. 76.)

Вы заметили, что автор ни разу не назвал цвета. Но наверняка всем представляется темная ночь, бледное пятно луны, рваные свинцовые тучи несутся по небу. Серо-голубая равнина взметнулась, ветер кружит снег, мерцающий в темноте. Завывает вьюга, вокруг седой мрак, и два огонька волчьих глаз пристально смотрят на тебя.

Образ мрачный, сине-черный, в движении. Ведь образ, отражающий наше чувство, может быть не просто пейзажем с тремя соснами и снежной дорогой — это и определенная гамма цвета, и движение, и ритм цветовых пятен.

Поэт сумел передать его нам с помощью необычных сравнений, особого ритма слов и строк. Читая стихотворение, мы становимся его частью, чувствуя то, что переживают его герои. Поэтому и образ, возникающий внутри, не имеет четких очертаний, но он нам понятен и соответствует нашему состоянию.

Нарисуйте движения и подберите цвета, цветовую гамму для этого стихотворения.

(Самостоятельная работа — 5 мин.)

Учитель. Теперь послушайте другое произведение:

Шумит кустарник... На утес
Олень веселый выбегает,
Пугливо он подножный лес
С вершины острой озирает,
Глядит на светлые луга,
Глядит на синий свод небесный
И на днепровские брега,
Венчанны чащею древесной.
Недвижим, строен он стоит
И чутким ухом шевелит...
Но дрогнул он — незатый звук
Его коснулся — боязливо
Он шею вытянул и вдруг
С вершины прыгнул...

Какое красивое стихотворение... А какую картину рисует автор?

Ученики. Светлый день или утро, утес, ясное небо.

Учитель. Какое состояние он хочет нам передать?

Ученики. Состояние радости, покоя.

Учитель. Похоже это произведение на предыдущий отрывок? Почему? Какой образ? Какие краски?

Ученики. Нет, не похоже. Тот отрывок, описание было мрачное, а это — чистое, светлое. Краски яркие, теплые, розовые, зеленые, голубые, желтые.

Учитель. Правильно — светлые, солнечные, прозрачные. Движение вверх к небу. Радость, счастье и вместе с тем — величавый покой. Мы ощущаем свежесть утра.

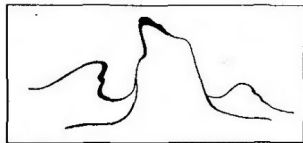


Рис. 77

Видите, опять описание природы помогло нам испытать определенные чувства: что-то ожило в нас, встрепенулось, потянулось к светлему.

Давайте зарисуем движение (рис. 77).

Подберите цветовую гамму у себя на листах — светлую, ясную, утреннюю.

(Самостоятельная работа — 5 мин.)

Учитель. И еще одно стихотворение:

В роще карайской, любезной ловцам,
таится пещера,
Стройные сосны кругом склонились
ветвями, и тенью
Вход ее заслонен на воле бродящим в извилах
Плющем, любовником скал и расселин.
С камня на камень
Звонкой струится дугой, пещерное
дно затопляя,
Резвый ручей. Он, пробив глубокое
русло, вьет
Вдаль по роще густой, веселя ее
сладким журчаньем.

Послушайте: «таинственная пещера», «склонились ветвями», выходящий плещ, звонкая струящаяся дуга ручья и глубокое дно. Какие цвета нужны, чтобы создать образ таинственный, спокойный, немного сказочный?

Ученики. Темно-зеленый, коричневый, фиолетовый, голубой, черный.

Учитель. Движение плавное, округлое (рис. 78).

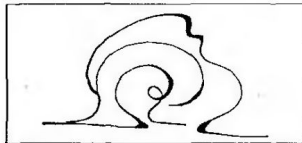


Рис. 78

Зарисуйте цветовую гамму на листе, движение — к последнему стихотворению.

(Самостоятельная работа — 5 мин.)

На сегодня все. В следующий раз мы продолжим знакомство с поэзией Пушкина. Благодарю вас за активную работу.

Урок окончен.

Конспект урока во втором классе (2)

Тема урока: «Пушкинская осень».

Цели урока: Дать представление о значении колорита в передаче настроения в пейзажной живописи.

Воспитывать эмоционально-образное восприятие поэзии Пушкина, посвященной красоте русской осени.

Оборудование урока:

Литературный ряд: Стихотворение А.С. Пушкина «Осень», отрывки из произведений «Как быстро в поле, вокруг открытом...», «К Наташе».

Материалы и инструменты: краски, кисть, карандаш, лист 21×21, ватный тампон.

Задание: По произведению «Осень» нарисовать образ осени Пушкина, передав настроение стихотворения.

Учитель. Здравствуйте, ребята! Давайте иемного поиграем. Я зачитаю вам отрывки из стихов, а вы найдете образ, соответствующий им:

*Печальный лес, и дол завялый,
Протянет день и уж темно,
И будто путник запоздалый,
Стучится буря к нам в окно...*

*Над омраченным Петроградом
Осенний вечер тучи гнал,
Дышало небо влажным холодом,*

*Нева шумела. Бился вал
О пристань набережной стройной,
Как челобитчик беспокойный
Об дверь судейской. Дождь в окно
Стучал печально. Уж темно
Все становилось...*

*Вянет, вянет лето красно;
Улетают ясны дни;
Стелется туман ненастный
Ночи в дремлющей тени;
Опустели злачны нивы,
Хладен ручеек игривый;
Лес кудрявый поседел;
Свод небесный побледнел.*

*Октябрь уж наступил —
уж роща отряхает
Последние листья с нагих своих ветвей;
Дохнул осенний хлад —
дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей,
Но пруд уже застыл...*

(Дети отвечают, обосновывая свой ответ.)

Учитель. Молодцы! Вы верно все ответили. Наверно, вы уже заметили, что все стихотворения посвящены осени. Это не случайно. Поэт очень любил это время года. Стихотворение «Осень», которое мы с вами прочитаем, было написано в селе Михайловском, там же были написаны и многие другие произведения, например «К няне». А это домики няни. Здесь очень красиво, природа Михайловского вдохновляла поэта. А это усадьба, дом, где жил поэт. Этим деревьям очень много лет, сохранился даже «дуб зеленый» из «Лукоморья» — ему более 400 лет.

Хранители музея-заповедника берегут для нас то, что связано с поэтом, память о нем.

А теперь послушайте стихотворение «Осень».

Автор представил множество ярких картин различных времен года, но вы заметили, наверное, с какой необычайной теплотой, нежностью Александр Сергеевич говорит об осени, рисуя все ее приметы, и чувствуется грусть поэта, когда он сравнивает ее с нелюбимым ребенком или умирающей девушкой. Природа засыпает после своего яркого праздничного торжества красок.

«Прощальная краса» — так характеризует Пушкин «природы увяданье». Свежее дыхание, первые морозы. Волнистая мгла небес и редкое солнышко. Приближение зимы.

Но дальше мы видим неподдельную радость Пушкин «природы увяданье». Осень — пора расцвета его вдохновения. Каждому из нас близко какое-то время года: одним — лето, другим весна. У Пушкина осень — любимая пора.

И чувствуется, что осенний пейзаж как бы оживает, серое дождливое небо не такое уж серое, приятно шумит листва под ногами, приятная морозная свежесть наполняет воздух. Мы радуемся осени вместе с автором.

Давайте я еще раз прочитаю отрывок описания осени:

*Унылая пора, очей очарованье!
Приятна мне твоя прощальная краса —
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и золото одетые леса,
В их сенях ветра шум и свежее дыхание,
И мглою волнистою покрыты небеса,
И редкий солнца луч, и первые морозы,
И отдаленные седой зимы угрозы...*

Какие краски использовал поэт? Какое состояние он передал нам в этих строках? Движение?

Ученики. Яркая листва, серое небо, редкие лучи солнца, наступление зимы. Движение плавное.

Учитель. Верно. Движение спокойное, текучее. Давайте нарисуем пушкинскую осень.

Мы будем писать по сырому. Положите перед собой лист. Карандашом набросайте движение, задайте спокойный ритм. Прекрасно. Теперь возьмите губку и смочите лист водой. А теперь задайте тон: лесу увядающему, но еще красивому, — багряные, золотые, светло-коричневые цвета. Пишите пятнами. Небо с серыми тучами или тусклым солнцем, как видны, пожелтая трава, опадающие листья. Используйте теперь набрызг. Не забывайте состояние, которое вы должны передать.

Музыка поможет вам нарисовать. (Индивидуальная работа с ребятами.)

Давайте я еще раз прочитаю это прекрасное произведение. Пусть ваша работа чуть-чуть подсохнет.

(Учитель читает стихотворение.)

А теперь дорисуйте кустик, веточки, деревце там, где вы считаете нужным. Вот наша работа и окончена. Давайте посмотрим, что у нас получилось.

(Небольшая выставка работ у доски.)

Я благодарю вас за внимание и хорошую работу и надеюсь, что за это время вы лучше узнали Пушкина и сильнее полюбили его творчество.



Свободная роспись ткани

Предлагаемый способ росписи ткани является наиболее сложным, требует от художника свободного обращения с красителями и тканью, знания законов цветоведения и композиции, умения свободно рисовать кистью без предварительного рисунка. В свободной росписи полностью проявляется творческий почерк художника, так как он не стеснен в своих творениях границами резерва (см. цв. вкл., с. 14, 22, 23, 29, 27).

Расписывать ткань нужно быстро, каждый мазок ставить на место, т. е. включать одновременно мысль, чувство и мастерство.

Самый лучший материал для свободной росписи — все виды шелка.

В древности шелк ценился не только за свои прекрасные внешние качества. Существовала глубокая вера в его благотворное влияние на здоровье человека. В старинных китайских рукописях упоминается об исках, возникающих при трении шелка, с помощью которых лечили людей.

Шелк открывает широкие возможности для совершенствования технологии свободной росписи и художественного творчества. Сущность этого способа состоит в том, что всякая ткань подвергается очень слабому резервированию различными загустка-

ми, в результате ограничивается растекаемость краски по ткани, появляется возможность выполнять рисунки свободными мазками, исправлять найденную форму, насыщать светом, при этом не оставляя никаких границ. Для загусток и растворов используют крахмал, трагант, раствор поваренной соли или готовят загустки из резервирующего состава.

Практические упражнения

Упражнение 1. Свободная роспись ткани

Упражнение выполняется на небольшом пробном кусочке ткани. Это знакомство с возможностью свободного растекания красителя на ткани, которое чем-то напоминает колористическую палитру.

На небольшие пальцы натяните сухую шелковую ткань и выполните по ней свободную прописку, можно — фрагмента будущей работы. Работу выполнить мягкими кистями или ватными тампонами. Задача этого упражнения состоит в том, чтобы узнать, насколько сильно растекается краска и как цветовой тон слабеет при высыхании.

Упражнение 2. Свободная роспись по солевому раствору

Как мы уже знаем, соль закрепляет краску, делает ее цветовой тон ярче и не дает растекаться по ткани. В этом упражнении мы не добавляем соль в краситель, а замачиваем в солевом растворе ткань.

Приготовление солевого раствора в процентном содержании (в зависимости от выбранной ткани)

Для крепдешина	— 20
Для креп-жоржета	— 10–15
Для шифона	— 20
Для капрола	— 20–30
Для хлопка	— 25–30

В эмалированной посуде растворите соль в горячей воде из расчета две столовые ложки на стакан, дождитесь, пока кристаллики соли полностью не растворятся в воде. Затем смочите в этом растворе заранее приготовленную ткань, слегка отожмите и натяните на раму размером не менее 40×40 см. Дайте ткани немного подсохнуть, чтобы ушла первая влажность.

Приготовьте эскиз в цвете или акварельный этюд пленэрной работы. Выполняйте роспись в несколько этапов.

Этап 1. Роспись «по сырому»

Можно использовать акварельные приемы росписи «по сырому», когда по очень влажной ткани краска растекается свободными формами. Но, в отличие от бумаги, на шелке анилиновые красители растекаются радиальными пятнами, тон которых усиливается к краю. В этом случае не нужно делать мазок, как на бумаге, а только слегка прикасаться к ткани в положенной точке и давать возможность краске растекаться и принимать неожиданные причуд-

ливые ореолы края. Такой эффект достигается солевой пропиткой ткани (см. цв. вкл., с. 25).

На примере этого упражнения можно потренироваться в получении гармонических сочетаний цветов путем вливания одной краски в другую. Трех степеней изменения насыщенности и светлоты достаточно, чтобы получить интересный эффект «горения цвета» или эффект «подпалыны». К оранжевой краске высокой насыщенности (ближе к красной) добавляется разное количество зеленой краски — до самой темной. Краски на еще сырой ткани смешиваются, вливаясь одна в другую.

Если в эскизе нет графической и тоновой прописки (например, эскиз составлен из цветowych пятен разной цветовой насыщенности), то работа заканчивается на этом этапе. В этом случае краска берется сильным цветовым тоном. Однако работа может иметь и продолжение, если на первом этапе выполняется общая светлая тоновая прокладка задуманной цветовой гаммы.

Этап 2. Нанесение цветowych пятен второго плана

Расписанную ткань немного просушить, но не высушивать до конца. Нанести цветowych пятна второго плана. Дело в том, что по мере высыхания ткани краска все меньше растекается, и усиливается насыщенность цвета; очертания цветowych пятен принимают все более четкую форму. На этом этапе работа также может быть закончена.

Этап 3. Графическая прорисовка первого этапа

Работа ведется на сухой прорисованной ткани. Ткань, покрытая соевым рас-

твором, при высыхании становится похожей на пергамент, поэтому на ней смело можно тонкой кисточкой прорисовывать необходимые детали. Но в отличие от пергамента, линия чуть заметно растекается, что особенно характерно для шелка.

Этап 4. Завершение работы

Здесь можно применить уже знакомые эффекты дождя, размывки, жилок и т. д. Одним словом, убрать с ткани лишнюю графичность, сделать работу более мягкой, чтобы фактура ткани не забивалась краской, оставалась прозрачной.

Используем «эффект белизны», который заключается в следующем. На определенные участки высохшей темной краски нанести легкий набрызг «Белизной», разбавленной тремя частями воды.

Готовую работу можно снять с рамы, проутюжить через газету утюгом, а потом запарить. Здесь запарка необходима еще и для того, чтобы пары, проходя через высохшие соляные кристаллы, сделали краску ярче и одновременно сняли соляную загустку. Запаренная ткань становится мягче. Солевой раствор снимается с ткани ополаскиванием в холодной воде с уксусом. Если после запаривания на ткани остаются неприятные сгустки краски, нарушающие красоту прозрачности окрашиваемого участка, то эту ошибку можно исправить раствором «Белизны». Ватным тампоном, смоченным в растворе (1 часть «Белизны», 2 части воды), слегка протереть их. С «Белизной» надо работать аккуратно, чтобы сильный ее раствор не попал на ткань.

Упражнение 3. Свободная роспись красками способом «сухая кисть»

Эту роспись выполняют щетинными кистями или специальными штампиками. Важно, чтобы на ткани оставался кистевой мазок с просветами, характерными для работы сухой кистью (см. цв. вкл., с. 18). Мазок кладется на ткань равномерно от начала до конца, без отрыва кисти от ткани. Надо стремиться к тому, чтобы каждый мазок, каждая линия были упругими и пластично выражали форму рисунка. В этом помогают специально приготовленные краски на основе резервирующего состава для холодного батика.

Рецепт приготовления краски для способа «сухая кисть» (в граммах)

Основной краситель	
(в порошке)	— 15–20
Уксусная кислота	— 40–50
Холодный резерв	— 450–500
Бензин	— 400–500

Краситель растворить в уксусной кислоте, процедить полученный раствор через сложенную в два-три слоя марлю, затем смешать с резервирующим составом, приготовленным для росписи способом «холодный батик». Энергично помешивая, довести до кипения на водяной бане, чтобы получить однородную смесь с интенсивной окраской. Для получения полутонов такой краски ее можно разбавить резервом. Если есть необходимость сделать краску плотной по тону и непрозрачной, можно добавить немного цинковых белил.

Эта работа требует длительной подготовки, но зато полученные красители можно долго хранить в закрытой посуде. Во время работы бензин испаряет-

ся, и его можно добавлять из другой группы красителей. Такие краски хорошо смешиваются между собой и дают широкую цветовую гамму различных оттенков.

Способ «сухая кисть» хорош для росписи ткани, выполняющей декоративную роль в костюме (носовой платок, шарф, галстуки, головной платок и различные вставки и каймы).

Практическая часть упражнения

Выполнить эскиз головного платка в размере 20×20 см, используя зарисовки растительных мотивов, скопировав их в квадрат. Размер рамы 70×70 см. Материал — шелк (лучше всего натуральный крепдешин). Сделать картон в размере готового платка. Использовать 2—3 красителя. Поскольку краска приготовлена на основе резерва, фон платка можно залить тампонами, и фоновая краска не будет заходить на основной линейный рисунок, который выполнен заранее способом «сухая кисть».

Между мазками, проведенными щетинной кистью, оставляйте тканевый зазор в 3—5 мм. В этом случае происходит легкая тоновая заливка — как при ранее описанном «эффекте лепестка». В этой работе не обязательна четкая графика, линия ложится произвольно, мягко, допуская легкую интерпретацию рисунка относительно эскиза.

Упражнение 4. Свободная роспись красками с крахмальной загусткой

Вместо резервирующего состава для холодного батика можно использовать загустку из крахмала (картофельного или рисового).

Рецепт приготовления краски (в граммах)

Краситель в порошке	— 15—20
Сухой крахмал	— 125—150
Вода	— 850—875

Краситель растворяют в небольшой части воды, процеживают через марлю в основную эмалированную посуду. Сухой крахмал размешивают в небольшом количестве воды, добавляют остальную воду и растворенный краситель, все тщательно перемешивают, в течение часа разваривают на медленном огне при непрерывном помешивании до получения прозрачной цветовой массы. Готовую загустку процеживают через сито.

Применение такой загустки дает возможность работать красками по ткани без применения какого-либо резерва для ограничения цветового пятна. Прозрачная фактура рисунка, которая получается в данном случае при наложении одного цвета на другой, позволяет использовать такие ткани, как капрон. Этот способ отличается большими колористическими возможностями, сохраняет блеск и упругость ткани.

Практическая часть упражнения

Приготовить палитру красок с крахмальной загусткой.

Натянуть капрон на раму 40×40 см (можно большего размера, но не меньше). Выполнить абстрактную композицию из цветовых пятен. Работать без эскиза. Зарисовать ярким по цвету или контрастным по светлоте или насыщенности контуром весь мотив (желательно, не очень сложный), не прерывая линий контура. Затем заполнить полученные плоскости цветом, придерживаясь одной гаммы, сохраняя контраст-

ность контура к любой из характеристик цветового тона и всей цветовой плоскости. Если краска загустеет во время работы, ее можно разбавить кипяченой водой.

Для работы такого плана и используется многокрасочная палитра, загустку можно готовить отдельно. Сваренный по вышеописанному способу крахмал добавляется в заранее приготовленный краситель сразу перед нанесением краски на ткань. Нужно краску залить в крахмал и энергично перемешать.

Соединяя роспись жидкими, растекающимися красками с росписью более густыми, можно достичь интересных художественных эффектов при разнообразном оформлении изделий из ткани.

Расписанную ткань после самого легкого запаривания промыть в растворе, содержащем 2 г мыла и 1 л воды при температуре 50–60°C, а затем — в теплой и холодной воде. Шелковые и капроновые ткани прополоскать в слабо подкисленной уксусом воде (2–5 мл 30%-ной уксусной кислоты на 1 л воды при температуре 30–40°C). При промывке сходят излишки краски и остатки загустки.

В то же время многие декоративные изделия, такие, как настенные панно, небольшие ширмы, после росписи можно не запаривать, но в этом случае их надо беречь от воды и ни в коем случае не стирать.

Упражнение 5. Свободная роспись с применением масляных красок

Суть этого способа состоит в том, что изделие не требует запаривания, но есть большой недостаток — роспись этими красками не прозрачная. Однако метод

прост, доступен каждому начинающему и особенно хорош для оформления летней и детской одежды, а также предметов быта.

Для работы необходимо приготовить краски: их следует выдавить на газету, освободив от масла, и через два часа сухую краску сложить в стеклянную баночку и залить таким же количеством растворителя № 1. Для получения более светлых тонов растворителя добавляют больше. Все тщательно перемешивают. Работать можно мягкой колонковой кисточкой или по трафарету.

В журнале «Декоративное искусство» (1964. — № 1) есть интересная статья «Катагами» О. Ездаева (по материалам «Гебраухсграфик», 8/1973 г.) (рис. 79, 80).

Техника окрашивания тканей с помощью трафарета зародилась в Китае, но именно в Японии искусство катагами было доведено до совершенства. Трафареты — это склеенная в несколько слоев бумага с мастерски вырезанным или пробитым штампами тонким узором. Часто слои скрепляются сетками из волоса или шелковых нитей, что позволяет использовать их многократно.

Иногда применяется позитивная техника, похожая на батик, когда ткань пропитывается по трафарету клеем, а затем прокрашивается — и так несколько раз, в зависимости от количества используемых цветов. Участки ткани, покрытые клеем, не прокрашиваются. Можно окрашивать ткань и непосредственно по трафарету тампоном, смоченным краской. Такую технику принято называть негативной. Японские мастера росписи текстиля нередко используют оба способа в одной работе. Трафареты, обычно прямоугольной

формы с отношением сторон 1:2, могут накладываться по прямой линии или зигзагообразно. Можно составлять одну композицию из четырех трафаретов. Большой изысканности мастера добиваются при печати одноцветных и многоцветных оттисков, применяя всевозможные дополнительные приемы: «слепой оттиск», подкладывание металлической фольги и другие способы орнаментов с других трафаретов. Эти приемы позволяют печатать множество независимых оттисков в рамках одного трафарета.

В художественной росписи японцы стремятся к неожиданным сочетаниям цветов. Истоки их творчества — в сокровищах азиатской литературы, религиозного искусства. Каждый орнамент катагами имеет определенное значение, связанное с классической литературой дополнительными атрибутами или определенной окраской. Художник ищет соответствующий взятому образцу литературный эквивалент: сосна

символизирует долгую жизнь, бамбук — выносливость того, кто кажется слабым. Нередко литературные ассоциации ценятся выше, нежели формальное мастерство художника. Среди источников мотивов катагами — эмблемы, геральдические знаки, символы доброй судьбы, талисманы, охраняющие от злых духов, и другие закодированные понятия.

Практическая часть упражнения

Заготовить красители. На эскизе разработать мотив букета, составленного из пленэрных зарисовок цветов, листьев и трав. Фон оставить белым, использовать прорисовку форм цветной линией одной толщины. Решение плоскостное, в несколько цветов. Внутренняя разработка элементов букета выполняется более тонкой линией.

Хлопчатобумажную ткань или белый трикотаж натянуть на пяльцы. Выполнить роспись по эскизу без предварительного рисунка на ткани. Краску

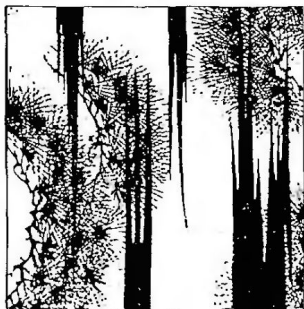


Рис. 79. Японские катагами «Сосны»



Рис. 80. Японские катагами «Листья»

наносить легкими, свободными мазками, направление которых напоминает форму лепестка, листа.

Необходимо следить за тем, чтобы при нанесении первых мазков не образовались затеки излишков краски, для чего после каждого смачивания кисти необходимо отжать ее о край посуды, а затем дополнительно промокнуть на газетной или оберточной бумаге, только тогда мазок будет чистым, не будет затекать и растекаться. Цветовой насыщенности можно добиться многократным перекрытием ткани (после высыхания каждого покрытия).

Готовую работу просушить в течение четырех дней при комнатной температуре и проутюжить, затем простирать в теплом мыльном растворе.

Потренировавшись на небольшом размере ткани, выполните композицию на изделии (можно на готовой белой блузе или футболке). Для этого необходимого размера раму обтяните белой чистой тканью и прикрепите изделие портняжными булавками.

Контрольное задание по теме «Свободная роспись»

Цель задания — объединить все навыки, полученные в предыдущих упражнениях по технологии свободной росписи, и решить творческую задачу: создать декоративную композицию «Лесной букет».

Размер рамы 70х70 см (или больше, как позволяет ткань), материал — шелк.

Эскиз композиции составляется на основе навыков, полученных в выполнении предыдущих упражнений. В разработке эскиза можно использовать традиционное решение формы букета.

Для объединения в группу разнородных элементов растительного характера необходимо согласовать их по масштабу. Чаще всего в центр группы помещают элементы наиболее крупного масштаба, более «тяжелые» по цвету, менее расчлененные, затем помещают элементы «среднего» масштаба и, наконец, более мелкие, связывающие фон, свободное от рисунка пространство с самим букетом, который может быть в целом как симметричной, так и асимметричной формы. Все растительные формы, входящие в букет, должны быть в одинаковой степени условными, выполненными едиными графическими приемами. Большое значение имеет распределение промежутков фона между элементами, входящими в букет. В их распределении должна угадываться закономерность: от мелких — к крупным или наоборот. Необходимо следить за общим абрисом формы букета: он не должен быть очень замысловатым, усложненным.

В рисунке должны преобладать линии одного характера, так же, как и элементы, входящие в композицию букета, подвергаются одному правилу композиции.

Дополнительные элементы обогащают фактуру рисунка, создают связь между основным мотивом и фоном.

Выбор цветовой гаммы в соответствии с характером мотива способствует целостному решению. Активный центральный мотив поддерживается более слабыми по тону цветовыми раскладками боковых элементов.

В этом задании выбирается любой способ свободной росписи ткани. Если декоративная композиция «Лесной букет» представляет собой настенное панно, то запаривать работу необязатель-

но. Можно хорошо прогладить горячим утюгом, перед тем как оформить работу в багет.

Вопросы для повторения к главе VII

1. Какова роль загусток в свободной росписи?
2. Как готовится солевой раствор?
3. Как приготовить крахмальную загустку?
4. Как выполняется роспись «по сырому»?
5. Как наносится второй план?
6. Как проводится графическая прописка?
7. Чем характеризуется техника «сухая кисть»?
8. Как готовятся краски для «сухой кисти»?
9. Как выполняется свободная роспись с крахмальной загусткой?
10. Как выполняется свободная роспись масляными красками?
11. В чем колоритные особенности техники «свободная роспись»?
12. В чем композиционные преимущества техники «свободная роспись»?
13. В чем технологические преимущества техники «свободная роспись»?
14. Каковы способы завершения работы в технике «свободная роспись»?

Пример использования «эффекта белизны» в дипломной работе З.И. Ибатулиной «Поэтическое выполнение художественной росписи по шелку способом травления» (1999 г.)

Рассмотрим фрагмент дипломной записки к творческой работе «Хризантемы», выполненной способом травления «Белизной» подкладочной саржи черного цвета.

Изучение способа травления на занятиях по художественной росписи ткани

Способ травления «позволяет выполнить на ткани интересные композиции, отвечающие состоянию природы, настроению, очень утонченные по цветовым нюансам... Умелое обращение с «Белизной» иногда дает непредсказуемые интересные эффекты, требует тонкого художественного чутья, что приходит с опытом»¹.

«Перед тем как выполнить наглядные пособия способом травления, я очень долго и внимательно присматривалась к осенним цветам: хризантемам, подсолнухам, пионам, стараясь понять и почувствовать нежность каждого лепестка, пластику листьев и гибкость стеблей. Стараясь бережно лепить каждый цветок, я стремилась к тому, чтобы эта «сделанность» не мешала цельности восприятия композиции. В этой кропотливой работе я попыталась раскрыть свою большую любовь к цветам, свое личное, заветное отношение к природе. Это вдохновило на создание работ, в которых изображения цветов условны и реальны одновременно. В качестве средств выражения служат отбеливатель и саржа. Решенные в технике травления (выбеливания) работы выдержаны в темно-серебристой гамме различной тональности (из дневника З.И. Ибатулиной).

С помощью реалистического языка достигалась ясность композиции, лепка формы велась изначально светом, а затем прорабатывалась с помощью цвета.

¹ Пильман Р.А. Художественная роспись тканей. — Магнитогорск: АРС-Экспресс. 1996. — С. 199, 202.

Язык батика предполагает условность изображения форм, которая выражена в плоскости, в условности использования цвета, обобщения характера формы. Этими принципами мы воспользовались при разработке композиции. Были рассмотрены возможные варианты цветовой гаммы, тональности, теплохолодности, количественный набор мотивов, характер линейных очертаний. В итоге мы остановились на данном варианте, считая, что он более выразительно определяет наше понимание темы. Поэтому в своей работе мы отказываемся от строгой конкретности и обращаемся к языку символов, оставляя за зрителями право на собственное восприятие работ.

Выбор основной гаммы и подчинение общего колористического решения этой гамме позволяет осмысленно подходить к вопросу цветового решения произведения. Недостаточно распределить цвета по плоскости изделия. Мы учились управлять возможностями, которые дают имеющиеся под рукой материалы («Белизна» или «АСЕ», саржа темно-серого цвета, анилиновые красители). Колористически гармонично решенная композиция подобна музыкальному произведению, в котором ясно слышится основная мелодия на фоне музыкального сопровождения, не заглушающего эту мелодию, а только подчеркивающего и обогащающего ее.

Техника травления, которую мы применили при создании работ, характерна использованием ахроматических цветов (от греческого слова «хромос» — цвет). К этой группе цветов относятся белый, черный и промежуточные между ними чисто-серые цвета, т. е. такие серые, которые не имеют никакого оттенка, ника-

кой примеси (даже самой малой) какого-либо другого цвета. Ахроматические цвета различаются между собой только по светлоте.

Для гармонизации и богатства композиции на заключительных этапах работы нами использовалась достаточно четко ограниченная палитра цвета. Такой выбор цветов оправдан вечерним осенним колоритом, существующим в природе. Сама техника травления предполагает сложный, спокойный колорит, лишь кое-где вспыхивая и тонизируя всю композицию. Для работы лучше всего использовать аэрограф. Его применение помогает создать тонкую палитру, научить находить интересные формы в случайных эффектах, добиться аккуратности при работе с «Белизной».

«Техника выбеливания с помощью аэрографа вызвала интерес у учащихся своей новизной, необычностью исполнения, неожиданностью результатов. Студенты впервые столкнулись с подобной техникой, поэтому такое занятие можно назвать творческим экспериментом. Они очень быстро включились в рабочий процесс. Мне только оставалось рассказать о технических нюансах. Учащиеся работали с увлечением, задавали вопросы друг другу, внимательно следили за ходом не только своей работы, но и работы своих коллег. Анализируя проделанную работу, в конце занятия мы оговорили все минусы и плюсы такой техники» (из дневника З.И. Ибатулиной).

Практические советы при работе в технике травления

Травление — это один из способов росписи ткани, основанный на свой-

стве химического разрушения травителем (отбеливателем) красочного слоя текстильного материала и позволяющий выполнить на ткани интересные композиции благодаря неожиданным эффектам.

Выбор материалов. При работе в данной технике наиболее удачным материалом-травителем является «мягкий» отбеливатель типа «АСЕ». В отличие от отечественных хлорсодержащих растворов, таких, как «Белизна», вышеупомянутый отбеливатель обладает щадящим свойством по отношению к волокнам ткани.

В качестве «холста» используются однотонные ткани, такие, как саржа, окрашенный шелк, хлопчатобумажные ткани. При выборе ткани предпочтение отдается материалам отечественного производства, так как импортные аналоги плохо поддаются травлению, а некоторые образцы совсем не отбеливаются. Также важно знать, что наиболее слабыми по отношению к разрушающему воздействию травителя являются натуральные ткани. Поэтому при работе с ними надо быть предельно осторожным, не допускать многократного

нанесения отбеливателя на одно и то же место во избежание разрыва материала.

Палитра. На первом этапе работы делается палитра — приводится в соответствие процентное содержание травителя в водном растворе с тоном. Готовятся растворы разной концентрации. Чем больше приготовлено растворов, тем шире тональный спектр и, следовательно, богаче и разнообразнее колорит работы. Наиболее оптимальным является набор из четырех разведенных до нужной концентрации травителей (см. таблицу).

Инструменты и приспособления. При травлении используются кисти из синтетических волокон, стойких к разрушающему воздействию отбеливателя. Для покрытия раствором большой площади удобно использовать аэрограф, приспособления для разбрызгивания жидкости. Для нанесения на небольшие участки можно разбрызгивать травитель на ткань с помощью зубной щетки и линейки.

Порядок ведения работы

1. Натянуть ткань на подрамник. Для этого ее предварительно смачива-

Таблица

№ п/п	Состав раствора		Тон
	содержание «АСЕ», части	содержание воды, части	
1	—	—	
2	1	12	
3	1	8	
4	1	4	
5	1	—	

ют во избежание провисания в процессе работы. Также нужно учитывать, что при высыхании ткань натягивается и в местах скрепления с подрамником могут появиться разрывы. Поэтому оставляется небольшой припуск при натяжке.

2. Нанесение рисунка на высохшую ткань начинается с самого слабого раствора. Работа ведется по направлению от темного к светлому. Для получения более четких графических линий в раствор можно добавить кристаллы соли. Во избежание появления дыр на ткани при использовании «Белизны» 100%-ным раствором можно покрывать только один раз.

В технике травления лучше выполнять настенные панно, так как готовое изделие запариванию не подлежит.

После выбеливания «Белизной» и отбеливателем «АСЕ» получаются пятна различных оттеиков. «Белизна» дает оттенки от желтоватого к сухому белому, в то время как «АСЕ» переводит их в сторону лилово-фиолетовой гаммы.

Меры безопасности

- При работе с травителем не допускать его попадания на слизистую оболочку глаз и открытые участки кожи! В случае попадания во избежание ожога это место следует немедленно промыть под струей холодной проточной воды!
- При приготовлении растворов использовать специальную стеклянную посуду.
- Работу вести с использованием индивидуальных средств защиты: резиновых перчаток.
- Работать при наличии в помещении вентиляции.
- Регламент работы должен включать в себя наличие периодических перерывов с пребыванием на свежем воздухе не менее 20 минут и не реже чем через 2 часа.

Вывод

Способ травления очень эффективен и нов, но всегда нужно помнить, что он требует большой аккуратности.



К читателю	3
Глава I. Из истории художественной росписи тканей	5
Темы для рефератов по разделу «История художественной росписи тканей»	21
Пример написания реферата по теме «Особенности композиции в декоративном искусстве Японии»	—
Глава II. Краски и красители	32
Естественные красители	—
Синтетические красители	35
Вариант научно-исследовательской студенческой работы по теме «Краски и красители»	45
Глава III. Подготовка тканей и рабочее место художника	51
Подготовка хлопчатобумажной ткани	52
Подготовка шелковых тканей	53
Подготовка синтетических тканей	—
Организация рабочего места	—
Инструменты и различные приспособления для росписи ткани	56
Инструменты для холодного батика	57
Инструменты для горячего батика	58
Изготовление штампов из природных материалов для печатания на ткани	64
Глава IV. Узелковая окраска тканей	71
Подготовка рабочего места	72
Практические упражнения по окраске ткани способом «завязывание»	—
Практические упражнения по окраске ткани способом «скручивание»	74
Практические упражнения по окраске ткани способом «складывание и подгибание»	75
Практические упражнения по росписи ткани способом «зашивание»	77

Запаривание изделий из различных тканей ручной окраски	80
Запаривание в домашних условиях	—
Пример проведения экспериментально-творческой работы, связанной с механическим резервированием ткани	81
Глава V. Холодный батик	84
Приготовление резервирующего состава для холодного батика (в граммах)	—
Техника безопасности	86
Правила работы со стеклянной трубкой	—
Практические упражнения для холодного батика	87
Контрольное задание по холодному батiku	90
Пример изложения теории композиции в дипломной работе Н.А. Балашовой по теме «Цветущая ветка дерева» (Шелк, горячий батик, 70×140 (триптих), 2000 г.)	92
Глава VI. Горячий батик	96
Рецепты приготовления горячего резерва	—
Практические упражнения	97
Пример выполнения дипломной работы с использованием техники горячего батика для раскрытия художественного образа природы (Ю.И. Губа. «Пушкинская осень». 1999 г.)	102
Методика проведения уроков «Образ природы в поэзии А.С. Пушкина»	109
Вступление	—
Конспект урока во втором классе (1)	110
Конспект урока во втором классе (2)	114
Глава VII. Свободная роспись ткани	116
Практические упражнения	—
Контрольное задание по теме «Свободная роспись»	122
Пример использования «эффекта белизны» в дипломной работе З.И. Ибатулиной «Поэтапное выполнение художественной росписи по шелку способом травления» (1999 г.)	123