ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

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»

Москва 2005

УДК 745(075.8) ББК 85.12я73 Г47

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. Ячменевой, А. Латохиной, Е. Наумовой

Гильман P.A.

Г47 Художественная роспись тканей : учеб. пособие для студентов вузов, обуча­ющихся по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» / P.A. Гильман. — М. : Гуманитар, изд. центр ВЛАДОС. 2005. — 159 с, 32 с. ил. : ил. (Изобразительное искусство). ISIПN 5-C91-0072G-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 но выполнению курсовых и дипломных работ но 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 P.A., 2003

О ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС\*., 2003

© Серия «Изобразительное искусство» и серийное оформление. ООО «Гуманитар­ный нзлатсльский центр ЕЛ АД ОС», 2003

(D Художественное\* оформлен ие-

ЦOO «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

© Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2003

К читателю

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 свои характер — она норовиста и не знает гра­ниц своего разбега. И тогда начинает свое творческое колдовство художник. Его рука, кисточка с краской и бетыи шелк по воле разума и фантазии живо­писна создают чудо. А сам i ворец попа­дает н 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, прн высыхании меня­ет свой тон...

Подобных разочаровании можно из­бежать, если набраться терпения и про­вес i и большую подготовите тьнуго рабо­ту: изучить краски для тканей, пригото­вить нужные 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 храбрецом: не бояться проб и ошибок н добшш ься задуманной цели.

А еще нужно очень любить это дело. Ведь только влюбленный в творчество человек может летом и осенью не раз­гибаясь собирать всякие травы, коренья н 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. ьсожан-пию, эти волшебные краски имеют своп недостатки: во-первых, если сделаешь на ткани ошибку, ти 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, п ра­ботать с ними хлопотно, и требуется осторожность и опыт — создаю" непо­вторимый, таинственный колорит па шелке, от которого сладко оо.тп г и nocн' душа художника.

Обо всем этом и многом другом, до­рогой друг, ты прочтешь в этой книге. Листай смелее ее страницы, вступай в мир искусства. И доброго i\\*уi пут!

Посвящаю Аркадию Гилъману

Глава I

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 но текстилю с глубоким уважением относятся к прошлому это­го искусства, постоянно черпая из него творческие замыслы, что и обусловли­вает появление новых технологии на основе использования традиций древ­ней росписи тканей. Изучить историю развития ручной росписи тканей мож­но на следующих моментах:

1. искусство крашении 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 «сэрикуо, означающее «китай­ская материя» (от «сэрэс» — Китай). В Средние века вместе с шелковыми из­делиями 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», «снльк», «сельк», «селк», «шелк». Уже в XII в. до н. э. в Китае изготовлялись 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 н. до и. 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 лекарских 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, пс 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 начинали склады­ваться различные способы и приемы живописного изображения С одной стороны, очень тщательная и подробная прописка натуры — «чун-би», что в пе­реводе означает «прилежная кисть», а с другой стороны — как бы незавершен­ный сюжет, быстро написанный, позво­ляющий зрителю пофантазировать идею художника — «сё-и>, в переводе — «живопись идеи».

Этот ш 1д живописи па шелке писал­ся не с шпуры, а по памяти п вбирал в себя все самые характерные черты при­роды.

В III в. до и. 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 се 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». 11еред 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.

Знамени гая синяя краска индиго н Европу 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 — индигоноски кра­сил 1.иой. 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 тина густой сме­таны, liro 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: тиондиго алый, крас­ный, розовый, броминдиго, тиондиго 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. «М.члхубанн». Холодный батик. Учебная работу Л. Абрамоиой •S^ 7 5^

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, .jMi-ii, 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. и. з., упоминается о способе окраски ткани — «гохата». Кус­ки ткани по рисунку тут прошивались шпкамп, а затем погружались в краску. Через толщину стянутой ткани краска проникала не везде, вследствие чего по­лучался своеобразный рисунок из нц-прокрашеппых участков. К тому же вре­мени можно отнести другой интересный способ нанесения рисунка на ткань — «роксти». При этом способе рисунок на ткань наносился горячим носком, затем ткань погружалась в краску, высушива­лась, а воск удалялся. Горячий воск при остывании образовывал на поверхности ткани грешпны, которые делали рисунок оригинальным.

К более позднему времени относит­ся художественная роспись шелковых тканей от руки, требовавшая от худож­ника большего мастерства и вкуса. С конца XVII в. в Японии иа шелковые ткани стали переносить сложные сю­жетные композиции и пейзажи. Каж­дый кусок ткани, выполненный в тех­нике 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. и. э. — в эпоху Римской империи. В IV в. греческие монахи, раздобыв яйца шелковичного червя, сумели развести его в навозе. Гре­ческие правители сделали из этого тай­ну. Им удалось долгое время получать шелк, изделия из которого продавались но всей Европе.

Затем шелковичного червя стали разводить в Византии, откуда он попал в Сицилию, гож1гуго 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, 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 иод 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 — 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 церемонии, 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, се 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 па 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 иабопкп 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 ба­круг 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. Вес 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 не-мрокрашеппых 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 относит­ся художественная роспись шелковых тканей o"i руки, требовавшая от худож­ника большего мастерства и вкуса. С конца XVII в. в Японии на шелковые ткани стали переносить сложные сю­жетные композиции и пейзажи. Каж­дый кусок ткани, выполненный в тех­нике 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 шелковичного 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 шелковичного червя стали разводить в Византии, откуда он попал в Сицилию, южную Италию, затем во Францию. Особенно славнласыиелко­ван промышленность, процветавшая в итальянских городах Болонья, Лукка, Генуя, Венеция.

Потребителей привлекали в шелке его выдающиеся достоинства: тонина, прочность, упругость, способность хо­роню 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 1, 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 — 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 Сагюжпиковых, прославившееся произволе-! вом высоко­художественных шелковых декоратив­ных тканей. Это штучные изделия для церковного облачения и придворных церемонии, 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\*.

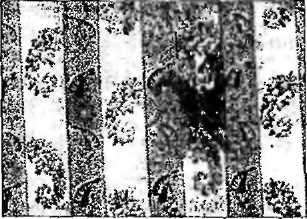
Для выбойки характерна ткань с ок­рашенным фоном и незакрашенным узо­ром, а для набойки отличительным при­знаком является цветной набивной узор по неокрашенному или светлому фону.

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 ба­тику, когда использовалась одна доска с узором одинаковой высоты, но фон оставался незакрашенным с помощью резерва. В качестве резервирующего еоспша применялись глина и воск Л за­тем и вообще отказались 01 доски.

С помощью кисточки и резерва ри­сунок наносился вручную прямо на ткань. Затем ткаиь 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 фойе. Этот способ получил название кубовой на­бойки (см. цв. вкл., с. 10).

Для нанесения узора па ткань требо­валось 01 поептельно несложное обору­дование. Оно состояло из верстака-сто­ла, на котором находились ровно выст­руганные доски, покрытые сукном. Рядом на скамейке ставился штрнфо-вальный ящик, дном его служило натя­нутое сукно, кошма, куда наливалась краска, котрую мальчик-штрнфоваль­щик растирал кистью после каждого прикладывания резной доски к сукну. Над столом находились жерди-вешала.



Риг 2 Ситец модельный. Конец XVIII — начало XIX о. I IciiaiiecTf ш1 мануфактура

через которые набойщик перекидывал набитую ткань для просушки. Имелись также орудия для растирания и смеши­вания красок, котлы или чаны для их заваривания. 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 иголками. При набнвке крупного узора с большой доски мастер стучал по дос­ке киянкой (палкой с утолщением на конце) для лучшего отпечатываиия краски.

В XVI—XVII вв. русская набойка пепьп мвала 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 и 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 своеобразное влияние на русскую на­бойку. В ней появились объемные цве-

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, василька, развернутого цветка лото­са, гвоздики 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 сцеп (см. ив. 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-рисовальщпкп и граверы на протяже­нии многовекового нуги развития на­бойки отбирали и отшлифовывали узоры, главным украшающим мотивом которых становились цветы и листья. В каждом растении эти мастера умелн найти главную декоративную характе-рисшку, прорисовать и сколорпрован, узор таким образом, что он сливался воедино с тканью, не разрушая ее плос­кости. В декоративных набойках неред­ки были изображения сцен деревенской и городской жизни, птиц и зверей. По­ражает 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 (ригурами, штриха­ми, создавая иолу топа, 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, делала 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 этан в развитии сит­ценабивного производства. Масляные I краски, пригодные для грубого холста, не могли использоваться для хлопчато­бумажных тканей: они крошились и ко­робили тонкую ткань. Достоинством

^ 11 е^,

нового способа была мягкос1ь тканей, сохранявшаяся и после окрашивания (см. ци. 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 ркань наносились досками так называемые «закрепы» — вещества, которые в соединении с красителями давали на волокне нерастворимые лаки. После набивки «закрепов» ткань «зава­ривали\* кипятили w в красильном расгноре, а затем промывали. 'Гам, где не было «закрепив», 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 дру| ими цветами (см. цт). вкл., с. 6). В прочных ситцах каждый новый оттенок узора «завари­вали\*. Час и) 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 де-алп рисунка, вбивали гвоздики для точечных разработок фона п узора (рис. 3,4). Применение медных вставок увеличило возможности художествен­ного оформления топких 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 набнвку стимулировало поиски новых усовершенствований в орудиях производства, которыми воз­можно было бы воспроизводить соответ-сгпутощп\*' .тмчу материалу узоры.

Из старинных преданий известно, что в периоде 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 набивкн. Здесь же этот прием распространился на раскраску целых частей узора. Сво­бодная кш-тевая 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. Ка­бина доской набиты контуры узора н сетчатый фон каймы платка, объем­ность же растительных форм выявлена расцветкой кистевыми мазками крас­ной спиртовой краской. Тот же прием повюрен на другой ткани, где контуры растительного узора с точечными раз­делками листьев набиты доской, а гру-

^ 12 е^,

шевидпые фигуры подкрашены от руки кисточкой. Этой работой на мануфак­турах занимались преимущественно женщины н девочки.

Важную роль в художественном оформлении тканей играли красители. До внедрения искусственных красок в 70-е гг. XIX и. 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, шк-же растительной» происхождения. Они сьпрали большую роль в красильном деле. Молодой корень марены — «крап» н экстракты из него — «гарапсин» дава­ли с различными прот ранами преПОСХОД­ные прочные краски с оттенкам и от кир­пич ио-красного, фиолетового до густо­коричневого и черного. Особенность этих красок была в неповторимой мяг­кости тонов, которые даже в koi гграстн-рующем сочетании производили эффект гармоничной расцветки. Эти цвета шн-гюко использовались в красочной палит­ре наситцах 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 бы'la лос1\mili и<-только крупным предприятиям с усовер­шенствованными приспособлениями для приготовления красок и набором различных материалов для их закрепле­ния, но и мелким товаропронзнодпте-



l-iK I Н.«шП|м>1 Л»"\*

1-я половина XIX е.



!•■■( 1 11,1№|Пяаял1к-ка. 1-я половина Х1Хв

лям, которые, не обладая специальным оборудованием, заваривали краски с закрепами 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 квер­цитрон, 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. Пошлина в Шуе в 1828 г. имеются следующие вещества: крап голландский (молотая марена), кверцитрон, индиго, сандал красный и синий, в качестве протрав и дубильных вещее iii упоминаю гея квасцы, черниль­ные орешки, масловптриольные (серная кислота), марганец, камель, сахарум са-турин (свинцовый сахар).

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

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 нх занимала мало. Изуче­ние спроса показало, что потребители, особенно в сельских районах, более бла-госклонно относились к цветочным узо­рам, нежели к рисункам на новые обще­ственные темы.

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

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  |  |
|  |  |  |
| Чай\*! ЧХ ■ : |  |  |
|  |  |  |

Рис -3.-1 Попова. Эскиз Апца с еоиетсквми эмблемами. 1921-1Ш\*

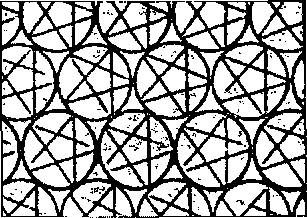


Рис. 6 Л. Попова. Эскиз ситца с советскими эмблемами. 1921-1923и.

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, И, 12,13).

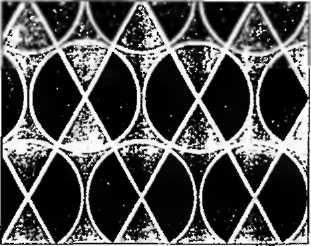


Рис. 8. В. Степанова. Рисунок для ткани. 1924 «,

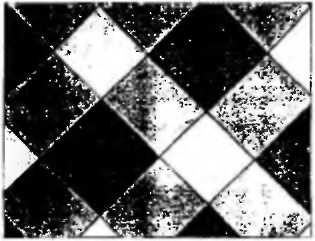


Рис.Э.Л.Лояоеа Эскщ ткани 1923-1924 г/.

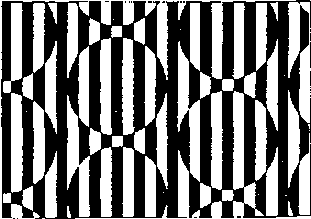


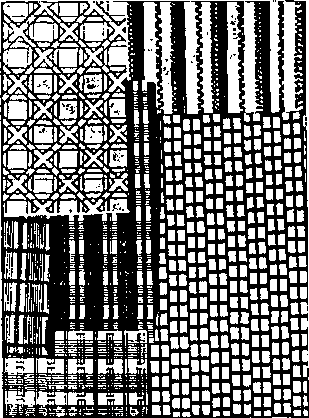
Рис. 10. В. Степанова. Эскиз текстильного геометрического рисунка 1921—1923 гг.

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



Рис. 7. Л. Попова. Эскиз ткана 1923-1924 гг.

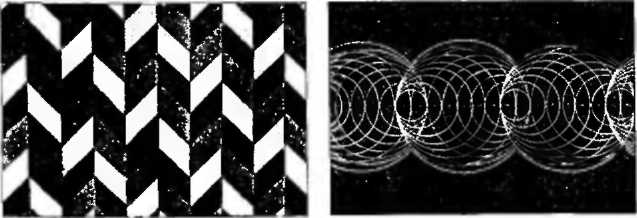
технолог. Л Маяковской принадлежит изобретение усовершенствованного аэрографа — особою пульверизатора, распыляющего краску. В технике аэро­графии Л. Маяковская выполняла все­возможные геометрические узоры, но, в отличие от резких и четко очерченных контуров в рисунках Поповой и Степа­новой, ее ткани были более приглушен­ных тонов, с мягкими, плавными пере­ходами от одного цвета к другому, с расплывающимся, как бы тающим кон­туром (рис. 14, 15).



Рт И. Л Iкипит Эани-хсксттлилк гсометрнчесвцч рисунков 1921-1923 и.

В середине 20-х гг. многие мастера начали вносить отдельные геометриче­ские элементы в цветочные мотивы. Од--нако это рождало эклектические узоры (рис. 16). О. Грюн первым ввел в оформ­ление ткани своеобразные производ­ственные мотивы — челноки, катушки, шпили н т. д., вписывал их в среду рас­тительного орнамента Мария Наза-ревская, 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 са­тин 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-

^ 16 е^.



Рцс. 12. Л. Пыиша. Эскиз для пени. 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.



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

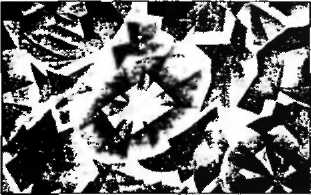


Рис. 15 Л. Маяковская. Шелк-атлас «Геометрический». Аэрография 1927 г



Рис 16. Л. Силич Ткань «Жшшы.. 1929-1931 гг.

Искусственное волокно получают из природной целлюлозы пли 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, атакже 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 И. 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

2а-56|

17 ^3,

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).

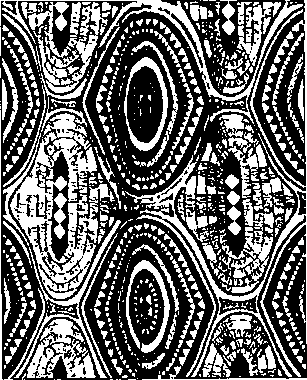


Рис. 17 С. Заславская Декоративная ткань «Оснобождсшгая Африка». Начало 1960-х гг.

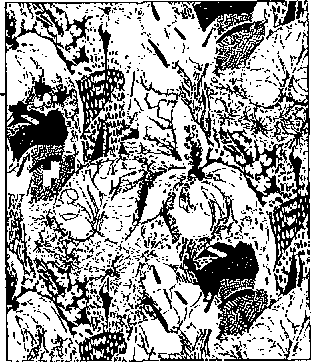


Рис. 18. С. Заашосхая. Ткань \*Выстанка цветов». 1969 г.

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 цвето-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 н сухая, а мягкая, трепет­ная. Контуры каждой формы расплыв­чаты, они как бы растворяются на границе с другим цветом.



Рис. 19. С. Заславший Ткань «Моро» 19691



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

К середине 70-х гг. появляется боль­шое количество нетиражируемых 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 И. Бальчикониса. Глав­ное новшество заключалось в возрож­дении техники батика, придающего ткани, испещренной сетью кракелюр, необычайную живописность, трепет­ность манеры и особую сетку времени.

6ЛИЖ\*ГоГ#ААТАНКе&|

-НЕААЛЕ&оТсела

Рис. 21 Й. Балъчиконис. «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 па 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 сараны, а в работах передает свое отно­шение к ним. Художница твердо стоит на том, чю каждый декоративный элемент работы должен быть «оправдан» смыс­лом, орнамент играет в ее работах роль музыкального ритма, а певучий рисунок «ведет мелодию\*. 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 ХУ1-ХУШ 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.

Кабанош О. Путешествие б технику горяче­го батика // Декоративное искусство СССР — 1987.-№1.

Каптерова Т. П., Виноградова Н. А. Искус­ство Средневекового Востока. — М., 1989.

Крамарепко С. Заславская. — М.. 1988.

Соболев Я. Я. Набойка в России и способы работы. - М., 1912.

Стриженова Т. К. Наталья Васильевна Кирсанова. — Л., 1976.

^ 20 ^

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

Стриженова Г, К. Текстильные панно и гобелены // Con. декоративное искусство. — М. 1989.

Темы для рефератов по разделу «История художественной росписи тканей»

1. Искусство китайских шелковых тка­ней
2. Ручная роспись по шелк^у 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 н искусстве батико-вых 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 но этой темати­ке, так как в исторической справке пер­вой главы декоративной росписи Япо­нии уделяется мало внимания.

Материал этого реферата заочницы H.A. 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 непри­вычны, но правдоподобны. Золотой фон, на котором они расположены, де­лает росписи более похожими па 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. Настенах 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 гостей?1

Исполненные по золотому фону ми­неральными и растительными краска­ми насыщенных тонов, росписи пред­ставляли нечто невиданное и поража­ла 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 симмет­рии, которая есть повторение, а здесь все определяет внимание к единично­му, неповторимому. Отсюда старание сохранить природное своеобразие мате-риала, 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 вовлекает 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, недомолвка»1.

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 Санра-ку, Хосэгава Тохаку, а позднее — Тава-рая Сотацу и Огата Корин. Они оста­вили потомкам произведения, принад­лежащие к сокровищам мирового искусства.

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

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

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

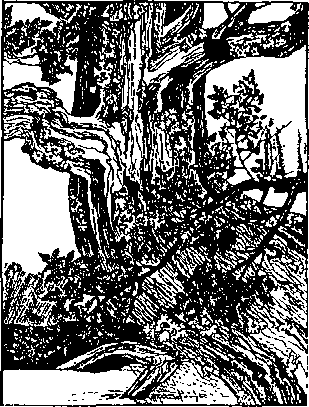


Рис. 22 Кано Эйтоку «Кипарис\* Роснисыпирмы

Во второй половине XVI в. разверну­лась деятельность выдающегося масте­ра настенной живописи Капо Эйтоку — это было время крупных исторических событий и социальных преобразований и Японии. Б 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 — Адзути начали строить по приказу Ода Нобунага в 1.1576 г. Бее его помещение было поручено украсить рос­писями Капо 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 мошные укрепления и великолепные росписи Эйтоку.

«Представление о характере живо­писи, выполненной Капо Эйтоку в Ад­зути, а также в замках и дворцах, пост­роенных по приказу Тоетоми 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 и монументальнее. Условные золотые облака как бы окутывают могучий ствол. Б 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

' Юный художник. - 1987. - № 1. - С. 25.

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

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 Хасэтава 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 шперссны и»\* сими пи себе, а как официальные символы государствен­ности. Па этом основана его стилизация природных форм, их укрупнение, при­ведение объема к силуэту и пятну. То­хаку гораздо внимательнее к изобража­емым цветам, листьям, ветвям. Он вгля­дывается в их строение, добиваясь ес­тественности и гармонии их расположен ния. 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 длитель-' ный период мирной жизни. В настен­ных росписях появляются образы мяг­кие н 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 сегунов Токугава. Хотя его живопись относится ко второй четвер­ти XVII п., в ее стиле чунстиуется бли­зость монументальным композициям Капо Эйтоку.

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

на^ 24 ^

ный образ власти и богатства его вла­дельца»1.

В главном зале саун 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 создастся системой при­емов и средств выразительности, кото­рые можно назвать его языком. На зри­теля влияет характер линии, силуэта, тональных 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 Сотацу и Огата Корина, творчество которых ознамено­вало второй период расцвета декоратив­ной японской живописи»2.

1 Юный художник. - 1987. - № 1. - С. 26. 3 Там же. - № 2. - С. 28.

Эти мастера продолжали то, что сде­лали Кано Эйтокз' и его современники, но время их деятельности было уже иное. Изменились идеалы, цели и зада­чи искусства. С окончанием феодальных войн перестали строить замки, а регла­ментация 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 Сотацу был самым круп­ным живописцем XVII столетия. Он синтезировал разные приемы и средства выразительности и достиг с их помощью качественно нового художественного результата. Обращение Сотацу 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 Егэн-ин в Ки­ото, обнаруживаются не только связи Сотацу с монументалистами предше­ствующего периода, но н отличие и« них. Хотя мотив сосен и скал сходен с росписями Эйтоку и мастеров школы Кано, живопись Сотацу производит иное впечатление из-за расположения

на стенной поверхности н соотношения с фоном. Более приземисты пропорции деревьев, компактен их силуэт. Важней­шим изобразительным средством стал цвет, используемый в оттенках и размы­вах, 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 моногатариг\*. В средневеко­вой лирике сосна была метафорой ожи­дания (поскольку «сосна» и «ждать» произносятся одинаково — «мацу»). В соединении с изображением волн — ме гафорой слез — она была воплощени­ем образа ожидающей и тоскующей воз­любленной. Сотацу, тонко ощущавший свойственную поэзии множественность смысла, стремился воплотить в роспи­си неуловимую игру чувств, уподобляя их изменчивой стихии волн и вечной незыблемости скал»1.

Ширмам «Мацусима» близка по типу другая роспись мастера — «Тро­пинку под плющом», также на сюжет из «Исэ мопогатарн». 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 тройники 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 Аривара Нарихира через ущелье Инуяма, заросшее плю­щом. Сотацу добивается удивительно­го 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 Таварая Сотацу-Сэкия

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

ние Сотацу было обращено к зрителю, который не только знал сюжетную кан­ву знаменитого романа Мурасаки Си-кибу, 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-намеки 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 пространственные связи в символиче­ские, возвышенно-духовные и от про­стого описания ситуации приходит к передаче ее внутреннего смысла»1.

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 стремилось гармонизировать отношения человека с миром. «Культу­ра периода Хэйан в условиях Японии XVII в. была эстетическим идеалом, который выражал духовные потребно­сти эпохи. Именно поэтому ее отзвука­ми наполнено и творчество Корина. Характерная особенность его манеры — повторяемость мотивов — дает возмож­ность проследить за ходом жизни ху­дожника»1. 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 струення 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-

' Юный художник. - 1987- -1\* 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 Корима «Крас­ное и белое дерево сливы» (рис. 24) — росписи на паре двустворчатых щирм.

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 п переос­мысленного творческой фантазией1.

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

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 н незнакомых нам цветов, растении при­чудливых форм в самых, казалось бы,

-^5 28 €^

невероятных ракурсах. «Изгибы стеб­лей и листьев создают эффект непре­рывного роста, скользящего «змеиного» 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 жаждой жизни, а добро и зло находятся в бесконечной борьбе, где стремление к прекрасному, изначально присущее человеку, все-таки побежда­ет. Сложность понимания прекрасного заставляет художников-орнаменталис-тов 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 н 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 листами. На тканн 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.

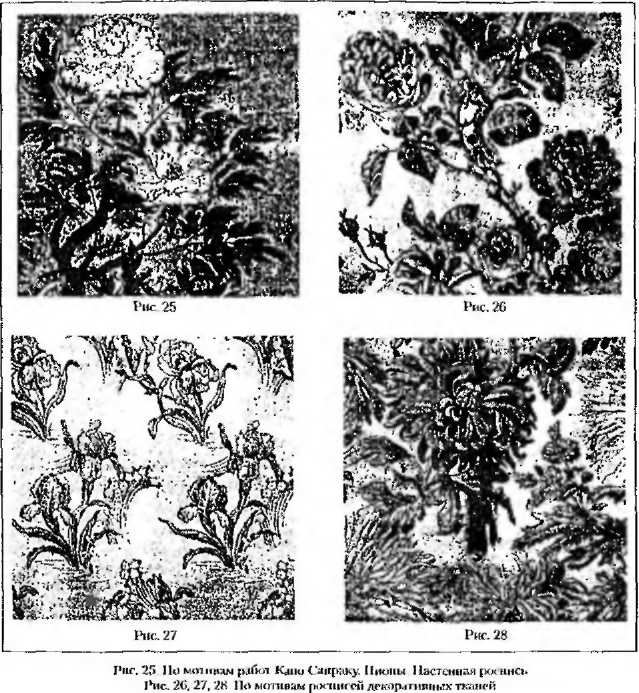
«Интерес к Востоку резко возрос после всемирных выставок 1860-х гг. и достиг кульминации к концу прошло­го века. Наиболее притягательным ока­залось искусство Японии с ее обожеств­лением природы, культом любования красотой каждой травпнкн. Работы во­сточных мастеров изучались и копиро­вались, чтобы понять 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 модериа. Цветочные мотивы н 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. 44.

1 Юный художник. - 1990. - >к 4. - С. 43.

2 Там же.

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

^ 30 е^-

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

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

Ярче всего текстильный орнамент модерна выразился в декоративных тка­нях, так как этот стиль в своей основе был направлен на организацию жизнен­ной среды дома-особнякоо. Именно в гардинных, мебельных тканях художе­ственные средства работают наиболее широко н 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 п 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, пли никуда ие годен, — отмечал из­вестный английский художник, теоре­тик н историк искусства Уильям Мор­рис. — Никаких скидок на трудности задачи здесь быть не должно». Текстиль­ные орнаменты Морриса и сегодня яв­ляются образцовыми»1.

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 н за границей. В них соедини­лись опыт многих поколений мастеров текстильного дела и утонченная куль­тура лучших представителей искусства.

Используемая и цитируемая литература

Волков И 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. — 23С с.

Кулебякип Г. И. Рисунок и основы компо­зиции. — М.: Просвещение, 1988. — 173 с.

Самохвалова И. Д. Традиционные японские искусства. — М.: Просвещение, 1989. — 187 с

СэнсомД. Япония. Краткая история куль­туры. — М.: Просвещение, 1999. — 125 с.

Федоренко II. Т. Краски времени: черты японского искусства - М.: Просвещение. 1972.- 178 с.

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

Юный художник. — 1У87. — № 1.

Юный художник. — 1987. — >й 2.

Юный художник. — 1990. — >й 4.

Глава II

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 легео 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 опенки желтого диета дают нам следующие растения;

1. Желтый
2. Ярко-желтый
3. Темно-желтый
4. Желтый с корич­невым оттенком
5. Лимонно-желтын
6. Средне-желтый
7. Темно-желтый

опавшие листья. Сбор осенью.

листья березы. Сбор в первой половине лета.

старые пихтовые шишки. Сбор весной.

опавшие листья дикой яблонн. Сбор осенью, полынь, все растение1. Сбор летом, тысячелистник, все растение. Сбор в первой половине лета.

луковая шелуха2.

1 Имеются и виду листья, ствол н корень.

1 В этой главе н далее использооаны работы над рецептурой приготовления красок для рос­писи ткани О.В. Тангус. В.Н. Корюкпна. П.Г. Миладинова и опыт автора.

1. Ярко-оранжевый
2. Средне-оранжевый
3. Коричневый
4. Светло-коричневый -
5. Коричневый

с желтым оттенком

4. Коричневый

с черным оттенком

1. Светло-коричневый (бежевый)
2. Ярко-коричневый -
3. Зеленый
4. Серо-зеленый
5. Темно-зеленый
6. Светло-зеленый
7. Средне-зеленый
8. Синий
9. Серо-синнй
10. Светло-синий
11. Пурпурно-красный
12. Ярко-красный
13. Темно-красиый (вишневый)
14. Кирпично-красный
15. Вишиево-красный
16. Сине-красный

1. Черный с корич­невым оттенком

Оттенки оранжевого цвета

* отвар цветов календулы. Сбор во время цветения.
* луковая шелуха.

Оттенки коричневого цвета

- шишки ольхн. Сбор ранней весной до появления листьев.

■ молодые шишки пихты. Сбор весной.

* опавшие листья яблони. Сбор поздней осенью.
* свежие листья и стебли картофеля. Сбор во время убор­ки картофеля.
* крапива, все растение. Сбор в течение лета.

опавшие листья осины. Сбор осенью.

Оттенки зеленого цвета

* листья пихты. Сбор весной.
* полынь, стебли. Сбор во второй половине лета.
* картофельный стебель и листья во время цветения, листья оснны. Сбор летом.
* тысячелистник. Сбор до цветения.

Оттенки синего цвета

* полевой василек. Сбор во время цветения.
* полевой василек. Засушенные цветы.
* корни пырея. Сбор летом.

Оттенки красного цвета опавшие листья клена. Сбор осенью.

* плоды черешни. Сбор в начале лета,
* корни и листья щавеля. Сбор весной.
* отвар из листьев коры боярышника в смеси с шелухой лука.

отвар из листьев и коры боярышника в смеси с отва­ром коры дикой груши.

- отвар из цветов подорожника. Сбор летом.

Оттенки черно-серого цвета

- кожура граната.

ЗЛ-561

^5 33

1. Черный теплый

* душица, отвар из стеблей и цветов. Сбор во время цве­тения.
* корень тополя. Сбор летом.
* листья остроконечного клена. Сбор летом.

1. Густо-черный
2. Серо-черныЙ

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 квас-цевателей 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 тина. Сушить же растения следует в тени, без сквоз­няков, чтобы сохранить их натураль­ный цист. Еще одно необходимое усло­вие — это вода. Она должна быть мяг­кая, лучше всего дождевая. Если вода жесткая, то краситель может отделить­ся н 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 подержите замо­ченным от 6 до 12 часов и увеличьте время кипения на медленном огне до двух-трех часов, до получения более густой концентрации.

Кваецевание ткани

Квасцевание. ткани, предназначен­ной для росписи натуральными краси­телями, состоит в намачивании ее ра­створом соответствующего закрепите­ля — обычно обыкновенных квасцов, сульфата меди, сульфата железа, бихро-мата 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°С и опустите в него предвари­тельно смоченную в воде ткань. Темпе-

ратуру повышайте до 85—90°С 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 яблони.

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 нз 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 н бук­венные обозначения, а также буквы «X» и «Т», что, в свою очередь, обозначает: холодная окраска н окраска при высо­кой температуре.

Сначала указывается группа краси­теля (прямой, осиовиой, кислотный и т. д.). Оттенок красителя обозначает­ся буквами: Ж — желтоватый, К — крас­новатый, 3 — зеленоватый, С — синева­тый оттенок.

Цифры, проставленные в маркиров­ке, указывают на интенсивность оттен­ка, например: кислотный алый — 2Ж, прямой красный — ЗС. Этоозиачает, 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 соответствующимн 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;

3\*

^5 35 ^

BR (Blau-Rot), 2BR и т. д. - сине-красный 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 i кань.

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 н 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 некоторое 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

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

Основные красители применяются для росписи тканей из шелковых и шер­стяных 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%-иого 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 нроннгку материала красите­лем и получить более равномерное ок­рашивание, в некоторых случаях в кра­сильный раствор добавляют поварен­ную соль (сульфат натрия).

К кислотным красителям относятся кислохромовые (квасцы) и реактивные красители. Прочность этих красителей значительно повышается после обра­ботки уже окрашенного материала ра­створами некоторых хромовых солеи (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 холод-ноокрашивающими. 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)

красите ля 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, прочных 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 яркие, 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 реакциошноспособными из активных красителей для целлюлозных волокон являются красители, в наиме­новании которых имеется индекс; «X», — окрашивающие на холоде при температуре 20—25°С. Активные краси­тели для целлюлозных волокон с индек­сом «Т» окрашивают в теплом раство­ре при 60°С.

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

Активные красители для целлюлоз­ных волокон окрашивают хлопчатобу­мажные и вискозные штапельные тка-ни 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 питьевая 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 илн запарива­нии изделий после окраски он превра­щается в кальцинированную соду и, таким образом, создаст 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 тепловых растворах, тре­буют более высокой концентрации растворов солей и кислот в красильной ванне. Л гак 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» н 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 кра­сителей для ацетатного шелка (диспер­сных) и активных красителей. В кислой среде активные красители с индексом «П«> окрашивают капрон, нейлон, лав-сап, акрилап и т. д. н дают яркие, ров­ные окраски, хорошо смешиваются друг с другом.

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

Введение и 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 рас-текаемости 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 батнка из прямых красителей (в граммах)

прямой краситель — 15  
вода горячая — 900

спнрт95% - 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

1000

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

10

50

20 3-5 915 1000

Рецепт приготовления краски для хлопчатобумажной ткани, вискозного шелка из активного красителя с индексом «X\*-для целлюлозных волокон (в граммах) краситель «X» мочевина

бикарбонат натрия (питьевая сода) смачиватель НБ вода

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 |
| I | 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 уксусная кислота 80% или щавелевая кислота 2% Вода (мягкая) до 1000 | 45 | 45 | 60 | 60 | 60 | 60 |
| 30 | 30 | 40 | 40 | 40 | 40 |
|  |  |  | 10 |  | 20 |
|  |  |  |  |  |  |

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

ми. Готовую упаковку красителя необ­ходимо высыпать в сухую чистую бай­ку, залить кипяченой мягкой (лучше дождевой) водой, добавщь чайную ложку поваренной соли и столовую ложку уксуса, тщательно перемешать, дать остыть и процедить через марлю в другую чистую баночку, закрыть н 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 тоиа) можно выполнять как в баночке, так и непосредственно на ткани. Однако густо разведенные кра­сители и 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 цвега на хлопчатобумажной ткани могут быть значительно ярче, чем на шелковых тканях, и наоборот. Поэтому необходимо делать несколь­ко палитр: основную, тканевую н 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 н 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 пяльцы. Затем в чистых баночках сде­лать необходимые смешения красок, отыскивая нужный цвет и делая пробу на натянутой тканн. Это ваша послед­няя проба красителя, перед тем как по­ложить его на полотно

При накапливании 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).

^5 42

|  |  |
| --- | --- |
| Первоначальный цвет | Получаемый цвет |
| Крашение красным красителем | |
| Синим | 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-снннй |
| Крашение желтым красителем | |
| Красный | Оранжевый |
| Синий | Зеленый |
| Коричневый | Желто-корнчневый |
| Зеленый | Резеда |
| Фиолетовый | Зелено- коричневый |
| Серый | Грязно-желтый |
| Крашение коричневым красителем | |
| Красный | Красно-коричневый |
| Синий | Темно-коричиевый |
| Желтый | Желто-коричневый |
| Зеленый | Зелен о-коричневый |
| Фиолетовый | Темно-коричневый |
| Серый | Темно-коричневый |

|  |  |
| --- | --- |
| Первоначальный цвет | Получаемый цвет |
| Крашенке зеленым красителем | |
| Красный | Коричневый |
| Синий | Сине-зеленый |
| Желтый | Резеда |
| Коричневый | Оливково-зелеиый |
| Фиолетовый | Зелено-коричиевый |
| 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 повторений к главе II  1. Чем отличаются краски от красителей?  2. Какие6ьшаюткрас11тели?Чтотакоеес- тествсипыг крлттгли?  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 кра- сителя (1 —2 рецепта).  7. Приготовление краски из кислотного красителя (1—2 рецепта). |

1. Приготовление краски из основного красителя (1—2 рецепта).
2. Приготовление краски из активного красителя (3—4 рецепта).
3. Какие химические и вспомогательные вещества используют для приготовле­ния краски?
4. 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 (лю(кш рсциш).

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 естественных компонентов приготовить два цвета красителя.

Задание 9

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

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

Как пример экспериментальной ра­боты с получением краски для шелка из естественных красителей мы пред­лагаем работу студентки пятого курса художественно-графического факуль­тета Магнитогорского Государствен­ного университета H.H. 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. Ми-ладииова по получению краски для тканей в книге: Полезные рецепты для всех / Пер. с болгарского. — М.: Лег-промиздат, 1988; Статья Я.Е. Семеч-киной и О. Негневицкой в журнале «Декоративное искусство» (1983. — № 3) «Крашение естественными кра­сителями»'.

Использование новых возможно­стей получения естественны\*

красителей для тканей (Экспериментальная работа)

Проблема получения естественных 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 оттен­ки, глубокие, мягкие тона, которые даже прн большой интенсивности не смотрятся кричащими, ~- все эти каче­ства определяют достоинства есте­ственных красителей. Окрашивание пряжи или ткани естественными орга­ническими красителями, которые со­держатся к растениях пли п некоторых видах насекомых и морских животных, уходит своими истоками ц глубокую древность. Из веет 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 екстрагирован из насекомых двух раз­ных видов — червеца на территории Европы и Азии 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 н др. Другие индигоносные рас­тения из более северных широт не да­вали столь интенсивной окраски, поэто­му конкурировать с индиго не могли. До конца XIX в. индиго был единственным надежным синнм 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. Этн 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 техноло! ию 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 н 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 — М. Модулем 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 пряжн или ткани необходимо пршхгю-вить 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».

& 47 в^э,

Ткани из натурального шелка-сырца Ткани из натурального шелка-сырца перед крашением подвергаются получа­совой отварке в растворе детского мыла с добавлением кальцинированной соды (N32003). На один литр воды — 3 г мыла, 0.25 г соды. Отваренный шелк твдач ельно промывают от отработанно­го мыла и шелкового клея в горячем (70°С) растворе следующего состава: 0,5 г кал гона (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 тока суровые целлюлозные ткани отбеливают. Неот­беленный хлопчатобумажный и льня­ной материал перед крашением отвари­вают в течение 1 ч о 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 возра­ста, 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 оттенкн, чем листья зрелые), цветы — только что рас­крывшиеся, кору — весной, когда она легко отделяется, корнн 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 бегут приблизи­тельно 1 л воды. После этого растения в той же воде доводят до кипения и вы­держивают на очень слабом огне, «то­мят», 30 мнн, 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 мнн. Процеживают второй от­вар в ту же посуду, что н первый.

Затем готовят так называемую кра­сильную ванну, т. е. добавляют в полу­ченный отвар необходимое количество умягченной воды из расчета: на 100 г ткани (пряжн) — 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, сернокислое железо (окисное и закис-ное), сернокислая медь, сернокислый цинк, хромокалиевые квасцы, хромпик (натриевый или калиевый), Двухлори-стое олово.

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

Протравливание проводится 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\*С), проиеживают, 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, в, 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, н 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-

4а-361

^5 49 ЛЬ

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 н 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 иа цв. вклейке, 4, б, в, и таблица).

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 дает холодный зеленоватый оттенок, применение квасцов — корич­неватый.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| №п/п | Растение | Используемая часть |
| 1а | крапива | листья н стебли (сбор весной) |
| 16 | мальва | листья и стебли (сбор осенью) |
| 1в | мальва | лнетья и стебли (сбор осенью) |
| 1г | мальва | листья и стебли (сбор осенью) |
| 2а | лук | шелуха |
| 26 | лук | шелуха |
| 2в | ноготки | цветки |
| 2г | ноготки | цветки |
| За | волчьи ягоды (желто-зеленые листья) | листья (сбор осенью) |
| 36 | волчьи ягоды (желто-зеленые листья) | листья (сбор осенью) |
| Зв | волчьи ягоды (желто-зеленые листья) | листья (сбор осенью) |
| Зг | волчьи ягоды (зеленые листья) | листья (сбор осенью) |
| 4а | рябина | листья (сбор осенью) |
| 46 | клен | листья (сбор осенью) |
| 4в | клен | листья (сбор осенью) |
| 4г | клен | листья (сбор осенью) |
| 5а | волчьи ягоды (желтые листья) | листья (сбор осенью) |
| 56 | волчьи ягоды (зеленые листья) | листья (сбор осенью) |
| 5в | сирень | листья (сбор осенью) |
| 5г | сирень | листья (сбор осенью) |

Таблица выполнена на шелке, без протрав (см. иа цв. вклейке, с. 8).

Колоритную палитру красителей

Таблица

Глава III

Подготовка тканей и рабочее место художника

В книге древнего Китая «Чжоу ли» периода Хаиь (II в. до н. э.) подчерки­вается тесная связь подготовки нитей к окраске с процессом окрашивания: «Выпарщики приготовляют шелк, кото­рый окрашивают красильщики. Если первая работа не выполнена, то краски не сядут на шелк». Эта цитата говорит о важности подготовки ткани для бати-кирования. Приготовление ткани мож­но разделить на три этапа: а) промыв­ка; б) выпарка; 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 батику 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 худож-ннки-батикисты работают на хорошо подготовленной поверхности. Вот не­сколько советов по обязательной под­готовке ткани.

4-

51

Подготовка хлопчатобумажной ткани

1. Промывка (или намачивание)

Материал замочите в мягкой дож­девой или снеговой воде Если такой нет в данный момент, то приготовьте лсд в морозильнике и растопите его. Мымачпиаптг t кань двое су гик. Л.псм ее необходимо простирать в мыльном растворе, хорошо прополоскать и вы­сушить.

2. Выварка

Хлопчатобумажный материал выва­ривайте для устранения оставшихся на нем примесей жира н воска. Выварива­ние производится с кальцинированной содой или с содой для стирки. При от­сутствии кальцинированной соды мож­но использовать пищевую, которую следует обжечь на противне прн темпе­ратуре Г20—130ВС. При обжиге пище­вая сода превращается в кальциниро­ванную.

Для выпаривания 500 г сухой ткани необходимо 14—15 л подогретой до 50°С 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 н постепенно повышайте температуру раствора до 80—90°С 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—80Т), а затем в хо­лодной.

Можно проверить, произошло ли вываривание материала. Для этого вы­дерните из него нить и опустите в ста­кан с. холодной водой. Вываренная пип-черсм 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 ьаша хлопчатобумажная ткань имеет белый (хорошо выбеленная) цвет, то на такой ткани уже можно ра­ботать. Но встречаются ткани невыбе-ленного типа: «бязь», «подкладочная^ и др., которые после выварки необхо­димо отбелить, чтобы краски имели яркий тон.

3. Выбелка

Выбелку, или отбеливание, ткаии 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 меди­цинской 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 нз 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 водяной среде, поэтому плохо окрашиваются. Из синтетических тка­ней в домашних условиях можно рас­писывать нейлон, капрон. 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 песта

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

^8 53

Рис. 29

Рис.30

и необходимые для росписи приспособ­ления. Размер верхней крышки стола — 1 м2. На этот стол укладывается деревян­ная раздвижная рама — пяльцы, 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 бати-киста 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 батнком 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 пяльцы 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...;

Рис. 31

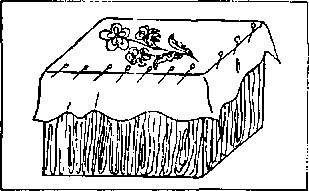


Рис. 32



1. 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 вшшательно. 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 прилипала 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;
2. для быстрых, пробных работ, атак-же для шелковых небольших росписей для одежды, когда ткань нельзя закреп­лять кнопками и гвоздиками, использу­ют картонную коробку без верхней крыш­ки н прикрепляют ткань портняжными булавочками к краю картона. В таком случае края ткаш! не намачивают. Это го­дится и для холодного батика (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-

ми 55

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

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| V,. | |  |  | |
|  |  |  | V | >  N ч |
|  | |  |  | |

Рис 33

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 прикре-ппн, гкакь порч нижними 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 спинке не выполняется), то изделие в развернутом виде прикрепляется к раме нитками (рис. 33). Для этого но всему пе­риметру платья на расстоянии 7—10 см следует выполнить временные воздуш­ные петли и через них натянуть прочной ниткой или шнуром 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 иа 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, натянутая во влажном состо­янии, при высыхании натягивается еще сильнее.

Инструменты и различные приспособления для росписи ткани

Для всех видоа 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 пара­фином 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 выбелки окра­шенных участков ткани.

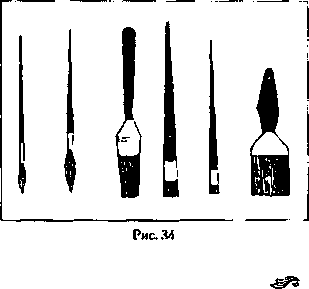
Для покрытия больших поверхно­стей нужно иметь флейц.

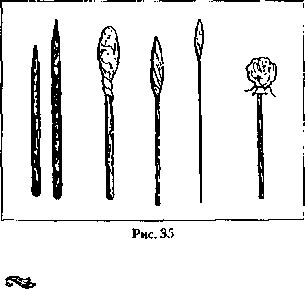
Ватные тампоны

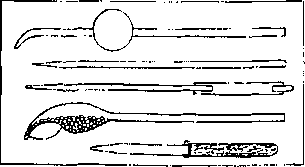
Вместо кистей иногда используют ватные тампоны, особенно в свободной росписи с соляной загусткой. На дере­вянный стержень сверху плотно накру­чивается кусочек ваты, который можно затянуть ниткой у основания закрутки (рис. 35). Для каждого цвета необходи­мо иметь отдельный тампон, его форма и величина должны соответствовать выполняемому рисунку. Пела 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 утол-шения-резервуарчики для резерва







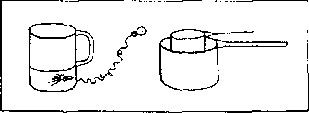
(рис. 36). Чтобы набрать ь трубочку ре­зерв, тонкий конец ее помещают и со­суд с резервом, а через широкий конец втягивают его в трубочку до половины ее объема или до заполнения резерву-арчика. Во время работы на ткани тон­кий конец трубочки обтирают ватой и обводят им контуры рисунка, резерви­руя их.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

Инструменты, для горячего батика

Для росписи способом «горячий ба­тик» следует запастись более сложны­ми приспособлениями н инструмента­ми Прежде всего это металлическая кружка с двойным дном, в которую по­мещается обычная электролампочка (рис. 37). Эта кружка служит для разо-1Т>евания резервируюшего 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 н 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 плас-



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.

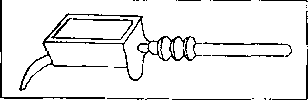


Рис.40



Рис. 39

Ковшики и леечки Для горячего батика необходимо иметь все возможные емкости, снабжен­ные леечками. Это прежде всего может быть медный ковшик с деревянной руч­кой, снабженный трубочкой или лейкой для выливания растопленного воска на материал (pi [с. 40). Круглая леечка нред­ставляет собой медный или латунный конусок с тонким отверстием в вершине и ручкой для держания (рис. 41). Плос­кая леечка представляет собой усечен­ную пирамидку, вершина которой име­ет узкую прямоугольную прорезь с глад­ко отшлифованными краями, У нее должна быть ручка для держания.

Для изготовления круглых леечек можно воспользоваться листовой же­стью, латунью или медью. Лучше все­го пользоваться медной леечкой, так как она быстрее нагревается. На плас­тинке меди размером 80x80 мм (сече­нием 1 мм) чертят циркулем окруж­ность радиусом 35 мм и отмечают на ней 3 точки. Расстояние между «а» и «б»; «а» и «во по 65 мм (расстояние но хордам). Все эти точки соединяют

\_|i ?—

а о

Рис.41

с центром окружности радиусами. Ножницами из пластинки вырезают круг и но намеченным радиусам раз­резают его на 1-ри сектора. Полученные дна больших сектора идут на изготов­ление двух леечек. Вершины углов у обоих секторов чуть-чуть срезают. Из секторов сгибают конуски и, наложив и\* края друг на друга на 1—2 мм, про­паивают. Затем к конускам с противо­положной стороны шва припаивают отрезки проволоки длиной 80—90 мм (сечение 2—3 мм). На свободные, пред­варительно сплющенные 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 рейсфедеры, 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 вытекаюшего из нее жидкого парафина, пропитывающего ткань. Надо учесть, что кусочек ваты, заложенный в леечку, находится в ней постоянно.

Электрический батикштифт

Наиболее совершенным прибором для горячего батика является электри­ческий батикштифт. 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-

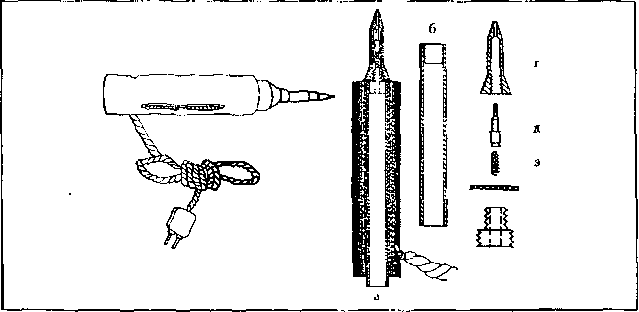


Рис. А2

реходного цилиндра «6», 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 наденают бумажный, деревянный или фетровый чехол. Электрообмотка штифта рассчитывается на определен­ное напряжение в сети.

Перед работой батнкштнфт застав­ляют несколькими заранее приготов­ленными парафиновыми палочками, затем включают в 1х>зетку электросети. Расплавленный парафин течет по труб­ке «а», через цилиндрик «6\*> и заполня­ет свободное пространство наконечни­ка «г». Наконечник обтирают тряпоч­кой и приступают к батицированию, 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 скрепочек 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 батн-цнруют, 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).

Штамники

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 штампую! рисун­ки на ткани расплавленным парафином.

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

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

черенок для держания в руке или при­паивают 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 шнурком, а во втором случае — только общий силуэт металли­ческой пластинки (рис. 44).

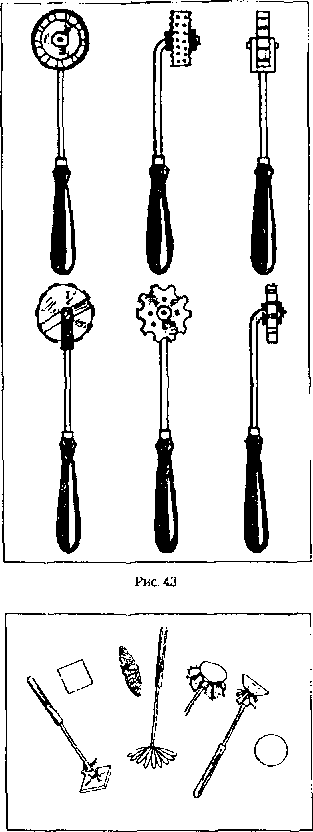
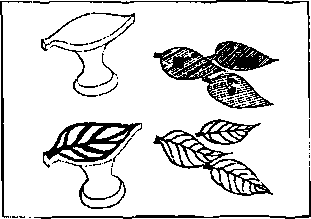


Рис. 44

Мягкий штампик может быть про­стым и сложным. Для изготовления про­стого мягкого штампика фигурки выре­зают из фетра ножом или ножницами или вырубают стальными пробойника­ми, фетровые фигурки прибивают к де­ревянным колодочкам для держания. Этими штамниками 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 цветовых реше­ний для воспроизведения одного рисун­ка приходится изготавливать несколько



Рис/45

штампикоп, каждый из которых пред­ставляет часть всего рисунка. Такие штампики могутбытьне 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 штампиками напоминает ручную набой­ку «цветками». С их помощью особенно красиво получаются сложные геомет­рические узоры кружевного характера, которые при хорошем качестве расцвет­ки могут соперничать с изделиями фо-тофильмпечатн.

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

Для изготовления сложного штампи-ка по возможности использует плотный толстый фегр. Необходимой величины лоскут фетра, пропитанный парафином, кладут но роппую 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 йотом приклеивают дикстри-ном на зашлифованную поверхность фетра и просушивают под легким прес­сом. Затем приступают к резьбе. Преж­де всего все формы рисунка по конту­рам, сквозь бумагу, надрезают верти­кально на глубину 2/3—1/2 толщины фетра- Резьбу производят тонким ост­роконечным 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 лишние края и прибивают ее на деревянную ко­лодочку, вырезанную но 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 н 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 нли к тряп­ке, чтобы снять излишки парафина, и делают пробу на бумаге.

Отдельно разбросанные по ткани фигурки штампуют иа 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 лниенке.

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.

Изгеташитеают 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, резервируюших по­верхность ткани, можно сделать штем­пели, которые будут окрашивать ткань1.

При этом способе декорирования ткани используют фрукты н 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, полульняные ткани и ткани из хлопка и синтетических волокон.

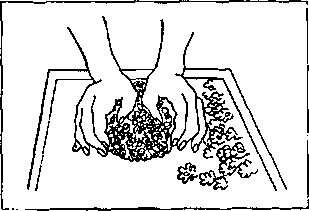
Печатание цветной капустой Приведем пример декорирования скатерти. Отберите несколько неболь­ших, но твердых кочанов цветной капу­сты диаметром 12—15 сантиметров. Приготовьте большой острый нож, сред­ней величины тарелку для смешивания красителей, 1—2 бумажные салфетки, кувшин с водой, 1—2 большие щетки 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-



рни 46

1 Из рецептов П. Мнладинова.

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 Возьмитедвалимона, 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 половин­ку 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) ровно 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» се с высоты 0,5 м на ткань. Сделайте та­кие отпечатки по всей поверхности, по 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 радиалыто 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 н 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-

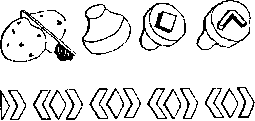
5а-«1

^ 65

ровалыюй 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 пли 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.



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

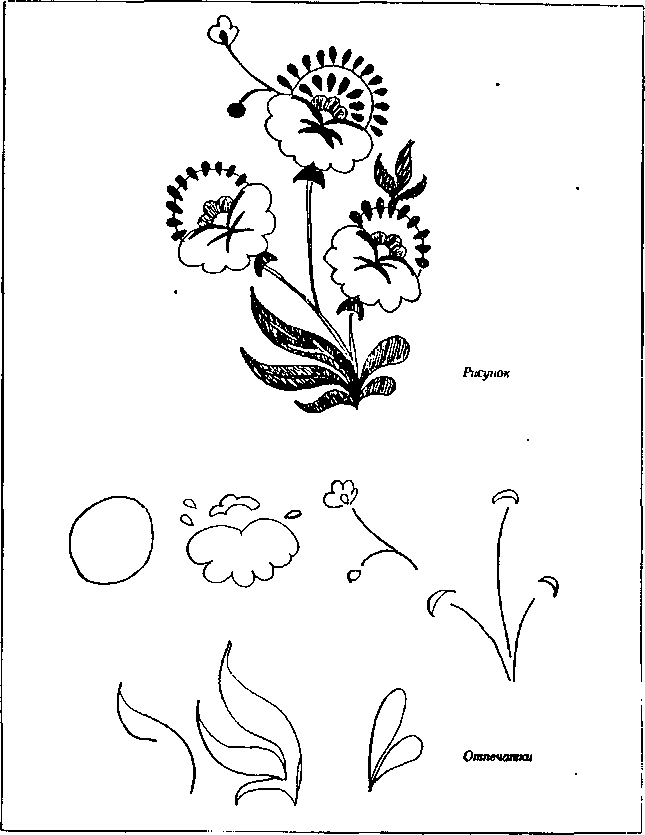
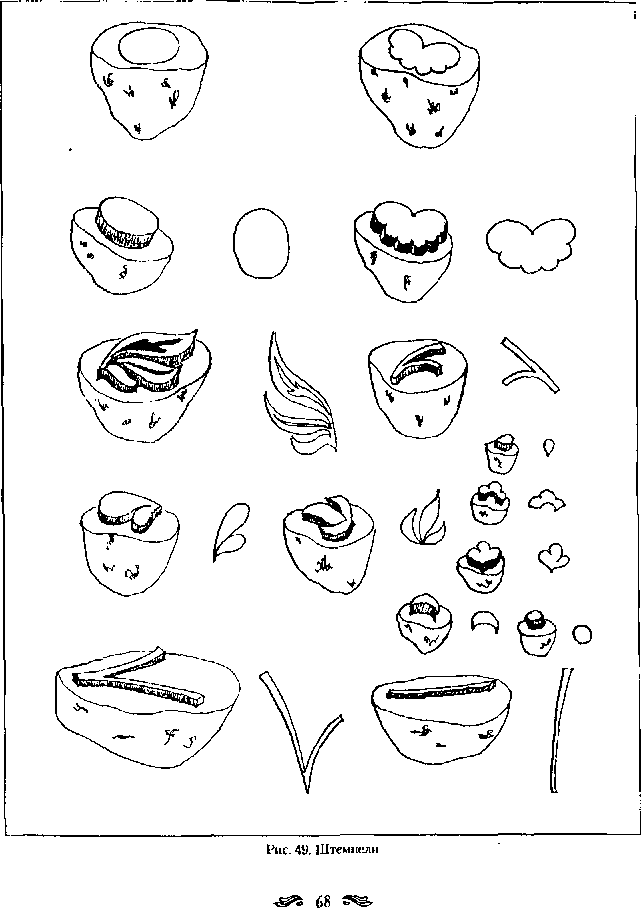


Рис 4В



и батшифует. Затем бумагу отделяют от ткани, а ткань расцвечивают.

Если выполняется орнаментальный рисунок для платка, то вариантом для шаблона служит легкая деревянная рама с натянутыми на пей 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 сежу видеть все ноле 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 па раму, и временно закрепив его булавками илн нитками, легко, мягким карандашом переводят рисунок. Для этого раму с приколотым «картоном» можно прислонить к стене, положить на стулья или на нол 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 пли способом «при­пороха». В этом случае «картон» по всем основным линиям контуров ком­позиции предварительно посыпают че­рез наколотые отверстия порошком гра­нита или угля.

Могут быть использованы и другие способы перевода рисунка на ткань. Так, например, «картон» крупнорап-портных декоративных тканей и боль­ших панно можно разрезать на части по контурам и пользоваться ими как вы­кройками илн лекалами.

При росписи некоторых бытопых вещей (салфеток, покрывал, скатертей, а также одежды) можно переводить ри­сунок прямо на ткаиь, 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 копировальным карандашом, легла на ткань. Слабо нагретым утюгом про­гладьте бумагу, рисунок при этом пере­копируется на ткань

В зависимости от выбранной техни­ки росписи пашей 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 40x40 см.

1. Развести красители и подготовить ватные тампоны. Выполнить пробу тампонами на ткани, предварительно натянутой на пяль­цы. Подготовить колористически к> нал1пр\

1. Натянуть ткань на пяльцы и выпи шить рял прямых и кривых линий с помощью стек­лянной трубочки (используя готовый ре­зерв для холодного батика).
2. Натянуть ткань на пяльцы и выполни i ь ряд прямых и кривых линий, отдельны\*.- пятня с помощью леечки или «батикип-нфтомя
3. Изготовление штампнков. Проба штвмпп-ков на ткани, натянутой на пяльцы.

l>. ; : -x.n ancime штемпеле» и пробы их па

ii tuii, имгянутой на пяльцы. 7 Причисление пасты для печатания.

Творческие задания

Цель творческих заданий 1Ю данному раз­делу состоят и том, чтобы учащиеся, получив практику работы с инструментами и ознако­мившись с [схнологией работы со штемпеля­ми из природных материалов, использовали эти навыки в разработке художественных из­делий с орнаментом.

Задание i

Разработать эскиз орнамента для каймы, шарфа из шелка. Размер эскиза 10x20 см. Вы­полнить в цвете. Сделать по эскизу «картон\* и шгурнльную величину в карандаше. Выде­лить мотивы орнамента. Из картофеля подго­товить штемпеля по этим мотивам

Нанес m карандашом (или другим спосо­бом перепада рисунка) рашюртные точки и иа-ни'шап. и.з нрпги10влепиоп пасты задуман­ный мотив орнамента. Изделие отг.тзднт1. че­рез гавегу горячим утюгом, прополоскать в воде t сильным уксусом (рис 50)

Задание 2

[сработать вариант раипортного построе­ния плат ка (размер70x70см). Нанести раппорт-иые точки и\* пишь (рис. 51). Выполнить про-

печатку точек штемпелями 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 лкраски 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 «батнкштифт»?
10. Для чего нужны «штампики» и как их при­готовить?

1 Ц Как нолиоимься штемпелями из овощей и фруктов и для чего?

1. Как готовить пасту для печати?
2. Что из себя представляет рабочее место ху­дожника по росписи тканей?

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  |  | |  | | Ч |  | |
|  |  | |  | | Ч |
|  | |  | | Iх- | | | - ® | |
|  | | -у; | | 1х | | |  | |

Глава IV

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 н 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 батику логично начинать именно с этой техники: происходит зна­комство с тканью, красителями, приго-'1 силен нем 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 белые 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 он окрашива­ния. Кроме этого, вам еще понадобится несколько цветов красителя, соответ­ствующего выбранной ткаии; окраши­ваемый материал, предварительно под­готовленный по вышеописанным ре­цептам; 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 пол-литровых банках но всем правилам под­готовки красок, как было описано выше. Затем возьмите ткань размером 30x30 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 ннтыо 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°С. Возьмитесь за ко­нец «куколки» и обмакните центр в желтую краску (можно подержать ми­нут 8—10). Выньте из красителя, подер­жите под холодной водой из крана



I)

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. распрям 1 пе 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 н оранжевыми окружно­стями (красный и желтый при смеши­вании дают оранжевую полоску) и с ярко-красным краем. Затем салфетки запариваются и срезы обрабатываются оверлогом. (См. запаривание ткани в конце раздела.)

Упражнение 2. Получение узора «солнышко» с заутюженными диагоналями (см. цв. вкл., с. 25). Это упражнение строится па основе предыдущего, но, в отличне 01 свобод­ной сборки центра салфетки, здесь мы выполняем ляутюжку. Дли .мшо 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 цист. 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 копен — 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 н зеленою) н ярки­ми зелеными краями. Если в первом упражнении узор был более мягким, расняывчашм.то в зтом случае Насчет горячен VIюжкп \'Зор получается более четким, графически прорисованным.

Упражнение 3. Выполнение большого узора «солнышко» Такой улор выполняете я ллн скатер­ти или юбки-солнца. Ткань лучше все­го брать хлопчатобумажную, тонкую, типа -.'батист» или «перкаль» Краси­тели реактивные пли холодпокрася-шие. время крашения- 8—10 мни. Ткань складывайте, как в упражнени­ях 1 и '1. 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 мижни завязать более сложные. В.шп>

Ъ 73 &

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.

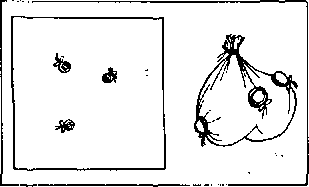
Для этого упражнения потребуется более глубокая посуда, и объем краси­теля, естественно, увеличится. Однако можно использовать и дополнитель­ную ручную окраску кистью или там­поном. Допустим, вы окунули «голов­ки»- в одну краску, а краевую часть — в другую, центральная часть оказалась недосягаемой для 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 (не­закрашенными) радиальными развода­ми, объединяющими общую цветовую гамму.

Упражнение А. Завязывание нескольких узоров «солньпико»-Эту работу можно провести также на большом квадрате (платок). Возле середины квадратного куска материа­ла (рис. 53) определите 3 или 5 мест и завяжите их в узлы прочной ниткой. Четыре угла квадрата сложите вместе и тоже свяжите, в результате получит­ся 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. 54). Сложите два конца и подер­жите их, пока две половинки не скру-' тятся 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 этомчупражн.ении" узор хорошо использовать для юбки, абажура, шарфа. Материал сложите

54

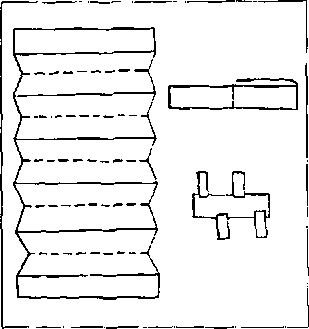
«гармошкой» с шириной загиба 4—5 см и сильно заутюжьте горячим утюгом. Затем завяжите «гармошку» вверху крепкой вощеной нитью, затем скрути­те вправо и завяжите. Скрутите сильно влево и завяжите — и так несколько раз. Промежутки между узлами можно де­лать различные. Затем полученную «куколку» по всей длине закрутите до­полнительной нитью и погрузите в си­ний красильный раствор (или зеленый) на 15—20 мин. Хорошо прополощите, отожмите сухой тканью н 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 нзготавли-1 вдттадекоративныеткаии большого раз­мера — занавеси на окна, двери, покры­вала и т. д.

^5 75

Упражнение 1. Получение узора с помощью деревянных зажимов



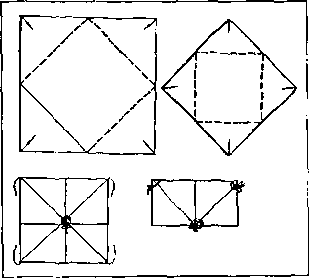
Рис, 55

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 п 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 половинку 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 б 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 окрашивайте 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 узла прямоугольни­ка опустите в светло-красный (или жел-



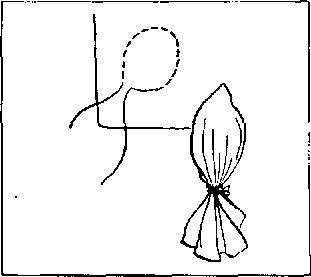
тый) предварительно нагретый до тем­пературы 60—70"С красильный раствор и выдержите в нем 30—40 мин, после чего тщательно прополощите.

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

Если вы работаете с реактивными или так называемыми холоднокрася-щими 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.



Однако можно сделать мотивы узора более четкими, графическими. Для это­го их нужно предварительно прошить на материале, а потом только завязать у.! лом. 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 точ к и ( мя г -ким простым карандашом) и в этих точ­ках проведите окружности. Затем проч­ной тонкой иитью швом «нперел игол­ку», очень мелким стежком, про или I е. по окружности, крепко стяните (рис. 57). Не забывайте работать вощеной нитью. Затем подержите ткань в растворе кра­сителя 20—30 мин. Прополощите, ото­жмите, проутюжьте через газе!у 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). ПрошсГп е кр< ■■ 1-кой навощенной нитью очень мелкими стежками швом «вперед иголку» 11 а 1.ть-но стяните. Смочитеткань в теплой воде, слегка отожмите и опустите в раствор на 8—10 мин (красители в этом случае луч­ше брать реактивные или холодиоокрй-шивающие). Затем ткань достаньте пв раствора, ополосните в воде с сильным уксусом и проутюжьте через газету или оберточную бумагу. Вы получите легкий светлый контур на темном фоне.

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

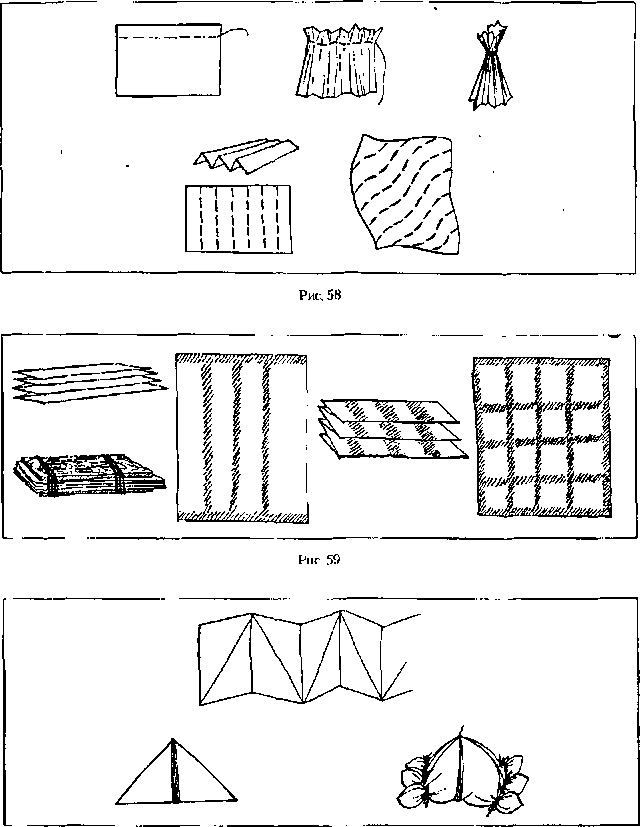


Рис. 60

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 вестн 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 распа­дутся на несколько долек. Каждую из них перевяжите на конце, обмотав нит­кой. Если стороны треугольника дос­таточно длинные, то перевяжите их и двух местах на расстоянии 5—Н см друг от друга. Этим способом вы можс'1е окрасить целый отрез ткани, получив на нем своеобразны» рисунок,

Творческие задания к теме

Цель задании — использовать практичес­кие навыки узелковой росписи тк:нш (меха­ническое резервирование) для выполнения художественных работ.

Задание 1

Выполнить эскиз платка 20x20 см. Пере­нести идею эскиза платка на ткань размеров! 70x70 см, используя навыки любого предыду­щей) упражнении

Для работы разведите 2—3 (не более) к|м сильных раствора контрастных щмггоа. Вы­полните запаривание платка.

Задание 2

Выполнить эскиз шарфа 15x45 см в цвете. Перенести идею эскиза на материал (шелк). Использовать навыки ртботы упражнения 2. Разведите 2 красильных раствора с близкими потону цветами (коричневый и бежевый). Ок­раску произведи |к с [pW.mi.ix](http://pW.mi.ix) мшист иыр^м Изделие запарить.

Задание 3

Выполнить эскиз салфетки (или плач к») г узелковой композицией в цвете. Количество цветов — 3-4, цветовая гамма — любля. Рая-мер эскиза 20х2Ос.м. Размер готового н ие.шЛ может быть ограничен наличием материала. Изделие запарить.

Задание 4

Декоративная композиция для покрывала. Выполнить эскиз покрывала размере»! 20x35 см. Покрывали будет состоять из т­дедьиь1хкнздрл'1ш.1х^с№11.ик1киие1иилх. раз­личными способами. Соединительная полоса, к которой будут пришиваться готовые куски, может быть однотонной. Условие: цветовые отношения и 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 i» цвете, размер 20x30 см. В эскизе учесть, что членение юбки можно обеспечить различными приемами складыва­нии и подпиши!) л. I Ипрудкг сарафана исполь­зовать прием «зашивания 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 глубь волокон и вза­имодействует с ними.

В производственных условиях для запаривания тканей применяют специ­альные устройства — запарные каме­ры, зрельиики и небольшой производи­тельности запарные аппараты, типа ап­парата системы Зубовича, который при смене режима может работать как пе­риодическая запарка и как восстанови­тельный зрел ы1 пк.

Фабричная запарная камера обычно представляет собой горизонтальный котел с геометрически закрывающейся крышкой. Для предохранения от кон­денсации пара и капели 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 нар. Некоторые конструкции позволяют пе­ремещать ткань или штучные изделия в процессе запаривания.

В запарных камерах изделия запа­риваются при температуре 102-105'С в течение 30-90 мин; в зрельниках — 7-12 мин при давлении 0,5-1,0 атмо­сфер. Активные красители не чув­ствительны к присутствию воздуха взрельнике. 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 5x6, 5x8 см можно запаривать в широкогор-лых 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 глане IV

1. Чтп такое мех;» и пег кос ркмерлирон.' ние тканей?
2. Какие встречаются вилы механическо­го резервировании?
3. Как пользоваться способом «завязы­вание»?
4. Как отражается «заутюжка полна! опа­ли» на узоре ткани?
5. Как подучить несколько узоров «сол­нышко»?
6. Как получить «абстрактный узор\*7
7. Как можно получить мотив для узора «елочка\*-?
8. Что из себя преде |авляет способ «ск и-лыкамне н |11>лп1п<1|||1г»?
9. Какую роль играют деревянные лажп-мы или прищепки н горизонтальном узоре?
10. Как получить фафичеекп точные узоры?
11. Как оборудовать рабочее место для «узелковой раскраски»?
12. Какое количество времени необходимо держать ткань в красителе для «узел­ковой окраски»?
13. Как произвести подсушку и утюжку изделия?

14 Какие существуют способы ип.цииы ПИЯ изделии'-\*

Пример проведегшя 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 узелковой росписи.

6а-«1

&Ь 81 ^

Мы приводим фрагмент из диплом­ной работы: «Пробуждение». Шелк, хо­лодный батик и монотипия. Триптих 70x70. 1998 г. Бодрина Н.В. - методи­ческие рекомендации для руководите­ля 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;
* фан;
* 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 моюший-ся 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 дли передвиже-ния 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 переме-шиьаем 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 плав-ные 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 цветоведе-ния, можно получить массу прекрас­ных фактур. В причудливых рисунках нетрудно отыскать то пейзаж, ю юры, то камни, то облака. Если же чуть до­рисовать по полученной фактуре, мо­гут получиться целые сюжетные ком­позиции.

• Первые колоритные пробы лучше выполнить на пумше, нсдюльпуя получившуюся монотипию для поздравительных открыток.

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

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

Глава V

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 н расцвечива­ния 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).



500

Приготовление резервирующего состава для холодного батика (в граммах)

Рецепт 1

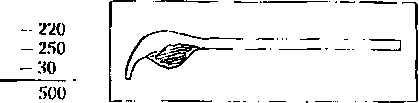
Резиновый клей — 40

Бензин — 450

Воск натуральный — 10

&ь 84 г^-

Рецепт 2



Резиновый клей

Бензин

Парафин

-215 -200 -85 500

Рецепт 3

Резиновый клей Бензин

Вазелин технический

-100

-4

* 400-500
* 500-400 1000

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

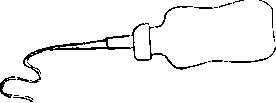
Парафин Канифоль Резиновый клей Бензин

Измельченный парафин заливают резиновым клеем, затем добавляют бен­зин и хорошо перемешивают. Приготов­ленную смесь расплавляют на водяной бане при температуре 95—97°С до пи-лучения однородной массы.

Подцветку резервирующего состава делают масляной краской, предвари­тельно обезжиренной на пористой бу­маге. Резервирующий состав необход 1« мо хранить в плотно закрывающее и я стеклянной или фарфоровой посуле. Для получения жидкой консистенции резервирующий состав следует разво­дить бензином за 18—20 часов до нача ла работы. Его лучше всего готовить » лабораторных условиях.

Как уже упоминалось выше, холод­ный батик пишется стеклянными трубоч­ками. Поговорим и 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 загну) под углом 135°. Если он загаут под бо­лее тупым углом, то при работе трубоч­ку приходится держать почти перпен­дикулярно к плоскости ткани. При этом напор резервпруюшего состава усиди-

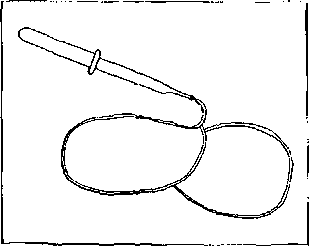


вается, что может привести к непредви­денному растеканию резервирующего состава на ткани.

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 пыхе 1ДИТ1. по трубочке. л)то 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).



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 резерна в трубочку се 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 появил- , ся, 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, про­чистить ватным тампоном, накру­ченным пауякую шикую 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 гонкими 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 тина </тикр необходима трубочка номас­сивней, и обводку проводить нужно с лицевой и изнаночной стороны для более прочного резервирования гру­бой ткани.

Ткань для холодного батика готовит­ся нообщпм правилам. Необходимо дать подсохнуть ткани с наведенным на ри­сунок резервом, но не более 2А часов, так-как в этом случае резервирующий1 сое гаи дает ореол вследствие выделяющеюся жира и краска при заливке не подход!И" 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 па ткань лю­бым способом, хотя лучше всего рабо­тать на просвет (рисунок, густо обведен­ный черным фломастером, подкладывл-Лч;я под iкаш,, .1,1 км п|)(к ut'Miiii.u"it я лампой или через оконное стекло). Ли­нии, густо нанесенные прямо на ткани, часто мешают ц иногда не перекрывают­ся красителем. Все это нарушает худо­жественную ценность работы.

Практические упражнении для холодного батика

Упражнение 1 Этак первый. П.ттяинте на один пяльцы хлопчатобумажную ткань, ни вторые — шелк. Приготовьте две коло­ристические палитры (для хлопка и щелка), учитывая, что разведены крас­ки основных цветов: красный, сшшп. желтый.

Этап второй (ряс. 66). На бумаге, формат которой сот ча а пуст ра.шс ру пялец, 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 н прикрепите его кнопками к обратной стороне пялец 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 феи. 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 высыха-ег 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

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 комнатных цвегочных растений с ярко выраженными лепестками. Разра­ботайте «митни 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 насьпценное по тону цветовое смешение. Работу запарить.

Упражнение 3. «Эффект жилок» Подготовка необходимого материа-ла для выполнения этого упражнения — как в предыдущих работах.

Для составления эскиза к этому за­данию используйте пленэрные зарисов­ки различных листьев и веточек: ветки березы или ивы плакучей, крапивы и т. д.

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

Зарезервировать рисунок па ткани. Расписать ткань, используя идею цве­тового эскиза, и дать ей просохнуть. Тонкой колонковой кисточкой, слеги» смоченной водой, выполните на листь­ях жилки. Уже высохшая краска час­тично растворится от воды, т. е. станет на один нюанс светлее, и там, i де a/iarti соприкоснется с сухой плоскостью,

iKKiHiiKiici у.юрпып кран. Этим лффск

том хорошо пользоваться при написа­нии пейзажных композиций. Изделие запарить.

Упражнение 4. «Эффект дождевых капель»

Используя пленэрные пейзажные зарисовки со стволами деревьев, вынф-ните эскиз декоративной ритмической композиции. Для мотива выберите фрагмент дерева пли кустарника п трансформируйте элементы этого моти­ва, придавая им динамическую напря­женность за счет увеличения н умень­шения расстояния между ними.

Приготовьте черный резерн 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-

^ 89 S^-

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 выпол­нить 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 цвел 1ых резервов, как это описано выше с черным цветом.

Выполнить эскиз декоративной ком­позиции, используя зарисовки камней, трав ит.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 штор 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 сииим цветом. Контур вто­рого пятна будет желтым. Проделайте еще контурную зарисовку на новом цве­те. Этот способ хорош для декоратив­ных работ. В этом случае рисунок (ком­позиция) выполняется без предвари­тельного картона, а идеи переносятся ггрямо иа ткань. В этом случае краска на ткани не расплывается, организуя необходимый силуэт.

Контрольное задание по холодному батику

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. Рисун-

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 иужио учесть следующие колористи­ческие задачи:

1. Цветовую гамму строить по принци­пу июансиых (тонких) отношений.
2. Нарушить цветовую нюансовую гар­монию введением одного контраст­ного цвета — активный взрыв. Работу выполнять иа раме размером

60x80 см, используя любой цвет резер­ва (или несколько). Размер эскиза 15x20 см сделать в цвете. Картон выпол­няется четким черным контуром в на­туральную величину. Если выполняет­ся настенное панно, то запаривать его необязательно, достаточно закрешпь краски горячим утюгом, проутюжить через чистую тонкую бумагу.

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

Приступая к выполнению практи­ческих заданий по художественной рос­писи ткаии, необходимо владеть основ­ными законами и правилами создания орналаентальшй и декоративной ком­позиции. Все эти вопросы подробно рассматриваются в курсе «Основы де­коративной композиции»1, с которым учащийся должен познакомиться, 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 интел­лектуал ьно-логическое. Любая перво­начальная идея, вызванная эмоцией, интуицией, фантазиен, требует обосно­вания и уточнения.

Поэтому, начиная работу над эски­зом 1гзделия, прежде всего необходимо задуматься иад тем, как согласовать раз­личные элементы (мотивы) между со­бой, как организовать единое целое ви­дение декоративного обрала, которым ложится на ткань.

Этого" можно достигнуть (как извест­но 1гз опыта художников-прикладннкогО 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 наклоны, различные размеры, то такую компози­цию можно назвать динамической: ста­тика — покой, динамика — лнпжепне.

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, ко го-рый заключается в установлении сораз­мерности частей по отношению к цело­му и друг к другу.

«Чтобы обеспечить ясность компози­ционного замысла и целостность всей

4& 91 ^

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

И 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 [iipiiiiii.ni.iui](http://iipiiiiii.ni.iui) рлГютап.г фуоочкамиУ
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 H.A. Балашовой по теме ((Цветущая ветка дерева» (Шелк, горячий батик, 70x140 (триптих), 2000 г.)

Композиция в декоративио-приклад-иом искусстве

Общие композиционные законы изобразительного искусства действуют и в декоративно-прикладном искусст­ве (ДПИ), которое, разумеется, имеет свою специфику и цытекающпе и.! пес 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]](#footnote-1).

Материальная основа ДНИ (ткань, металл, дерево) накладывает отпечаток и на композицию. В нее часто включа­ется орнамент, различного рода узоры на тканях, в кружевах, на подносах, лож­ках, игрушках. В орнаментике может быть использован любой предмет в уп­рошенном, 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.

1 Шорохов Е.В. Композиция (2-е изд.). — М : Пышная школа. ИЩ С. 25!)

К промежуточным между декора­тивно-прикладной и станковой фор­мам относятся мозаика, панно, 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, но­визны мотивов. Настоящее произведе­ние декоративного искусства создается присущими этому искусстве средствами, включая и средства композиции.

Законы и категории композиции

Закон целостности

Благодаря соблюдению этою зако­на произведения воспринимаются как единое н 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 композит 111 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 иа 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.

1 Шорохов Е-В. Композиция (2-е изд.}. — М,: Высшая школа, ЦЖ<; с 122

В совершенной композиции все на­столько уместно, что нельзя убрать ни

93 5^

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

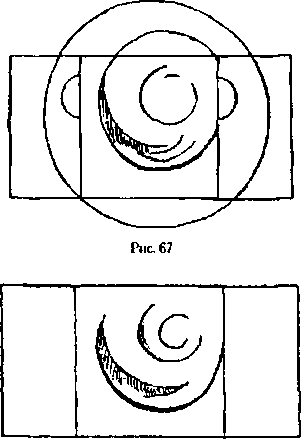


Рис. 68

Закон контрастов

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

Если не будет противоположностей и контрастов, то ие будет их борьбы и единства. Таким образом, без контрас­том 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 образа»[[2]](#footnote-2).

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»[[3]](#footnote-3).

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 лженоваторству, 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»[[4]](#footnote-4).

Закол 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.

13 работе над произведением худож­ник через композицию выражает то. что его заинтересовало, увлекло, показывая свое отношение к изображаемому н 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 требуетучета соотношения объе­мов, цвета, света, тона и формы, а также передачи ритма и пластики, днпжепня или состояния относительного покоя и т. д.»1. Все эти вопросы должны решать­ся художником в соответствии с идей­ным замыслом.

Используемая и цитируемая литература ШороховЕ.В. Композиция (2-сп\*д ). — М.: Высшая школа, 1986. — 280 с

Козлив ВН. Основы художественного оформления текстильных изделии. — М.: Про­свещение, 1981. — 236 с.

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

Глава VI

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, иа разнообразие живописных и графичес­ких манер. Классическая техника горя­чего башка - 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, цветосочетаниям, 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 различ­ных 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

96 Лё\*

Рецепт 4

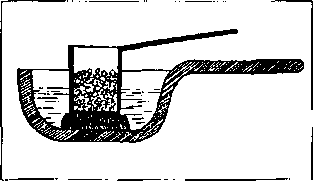


Рис. 69

Парафин — 400

Воск натуральный — 100  
500

Рецепт 5

Парафин — 500

Вазелин технический — 250

Воск натуральный — 250

Гооо

Парафин и воск размельчить (удоб­но — на крупной терке), добавить вазе­лин, положить все это в железную бан­ку, которую поставить в ковшик (илн специальное приспособление) с водой и нагревать (рис. 69). Когда вода заки­пает, начинает растапливаться резерв. Следите, чтобы вода в него не попала. Леечки, 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 леечки равномерно и не разливается, Перегретый резерв разливается иа материале, а недостаточ­но нагретый не может глубоко в него войти и остаекя па понорхиос1 и а виде корочки.

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

Практические упражнения

Простой батик (Водно перекрытие)

Упражнение 1. Наиесеиие резерва щетинными кистями Выполнить эскиз статической круп­ноузорной композиции 30x30 см, ис­пользуя мотивы пленэрных зарисовок крупных цве гов, листьев, семейных со­цветий, трансформированных" н деко­ративные формы (рис. 70). Уст и вы­полнить в два цвета: белым п любой другой.

Натянуть подготовленную хлопча­тобумажную ткань на раму размером

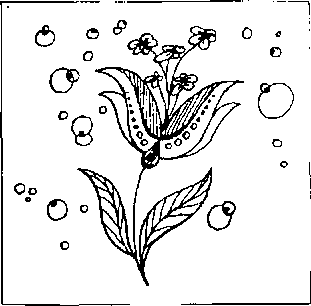


Рис 70

30x30 см или пяльцы диаметром 30 см. Нанести резерв иа основной белый узор, используя топкие 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 за­твердения резерва приступайте к окрас­ке в красильном растворе, лучше всего из реактивных красителей (холодно-красящих), в которых крашение произ­водится при более низкой температуре.

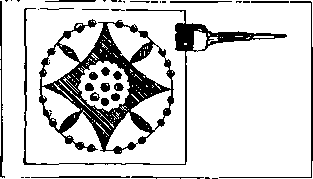


Рис. 72

На шелковые материалы резерв на­носится один раз. 11а более грубых ма­териалах нарисованные места следует очертить и с изнаночной стороны по­крыть новым слоем резерва.

После того как произведена окраска, ткань снимите с рамы (нилец) и через несколько слоев газеты (подкладывая их снизу и сверху) проутюжьте горячим утюгом. Газеты меняйте после каждой проутюжки до тех пор, пока на них ие 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 штампиков и других приспособлений

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

Нанесите узоры орнамента на хлоп­чатобумажную ткань, размер рамы 30x50 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.

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

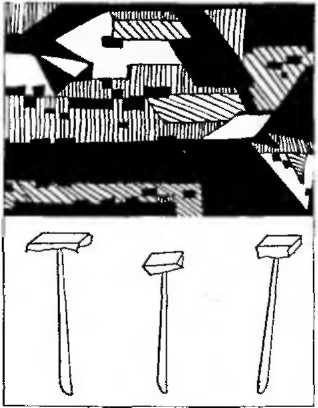


Рис. 73

Для этого упражнения понадобится рама размером 40x80 см, хлопчатобу­мажная ткань.

Выполнить эскиз (20x30 см) декора-тпнпой композиции, н 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 иа тка­ни, а начинайте их вести с бумаги или клеенки, точно закрепленной на верх­нем и нижнем крае, так как в начальной точке соприкосновения инструмента с тканью обычно происходит утолщение 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 холод-пом 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 мед-но-коричневом фоне, формат 30x30 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 покроите жел­тым цветом. За несколько минут неза­резервированный 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) н сделайте послед­нее перекрытие всего куска ткани корич­невым красителем. Сухой тряпочкой протрите ткань вместе с резервом и сни­мите резерв горячим утюгом через газе­ты. 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 ткаии 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 натя­ните на квадратную раму размером 40x40 см. Сделайте эскиз в цвете, кар­тон и перенесите рисунок.

1. В центральной части нанесите несколько пятен светло-сирене­вой гаммы, разных по тоиу.
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, прорисуйие 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, н делает рисунок аппликативио 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

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.

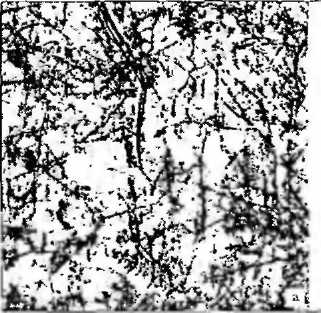
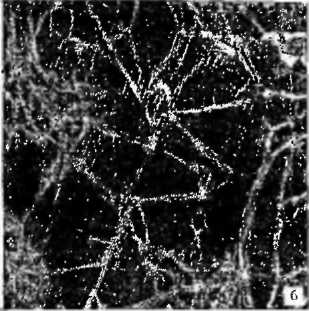


Рис. 74. а — эффект «кракле» на белом шелке;



б — эффект «кракле» методом ныое.'пт шин

Упражнение 1 На ткань, натянутую на пяльцы, 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 пяльцы. Затем возьми­те тампон с очень темной краской и, промакивая, 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 н завершите рабо­ту «эффектом кракле». Выбор компо­зиции, цветового колорита, размера и ткани — но желанию ангора (см цн 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 н просушенную ткань погружают и 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 волы). Водный р;нтвор закре­пителя должен имеп. температуру liO-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. Закрепитель должен быть липким, красно-коричневого цвета, при растворении в воде должен давать про­зрачный раствор без мути. Мутный рас­твор свидетельствует о недостаточнос­ти времени варки — в этом случае вар­ку нужно продолжить. Закрепитель варят в эмалированной посуде под тя­гой. Готовые изделия погружают на 7-8 мин в 10 12'Л>-пып расIвор при тем­пературе 18—22°.

Вопросы для повторения к главе VI

1. Как штовится горячий резерв?
2. Как снимается горячий резерв?
3. Что из себя представляет простой батик?
4. Как строится порядок работы с окра­шиванием и резервированием цвето­вых 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 штампиками?  
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. 60x60, роспись горячим резервом по шелку) (см. цв. вкл., с. 12).

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

Фрагменты теоретической части

дипломной работы Компоненты художественного твор­чества

В отличие от многих других видов общественного труда, художественное творчество отличается компонентно-стью, 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-

^5 Ю2 Я^з,

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 опенки 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 эс­тетическая система прошлого, вкус по­чти всегда становился на первое место.

Вкус художника — это вкус «прак­тический\*-, это способность чувство­вать н понимать красоту, но гакжеу.ме ние ее воплотить в материи 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 общена­родную ценность пропзвелення Вы дение 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 н 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 н создавав ь 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 (разность. 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 трудоемок, но вместе с тем специфичен непроизвольными 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. Получаегся, 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 непо-средственных 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 удается художнику до­стичь желаемой цели? Итак, творческий труд включает в себя следующие этапы.

Первоначальное художественное на­копление

Этот период предшествует созданию произведения. Он отличается непроиз­вольностью и разн©направленностью 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 сопоянне «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, п вкуса, и мастерства, т. е. всех компонен­тов творчества. Итогом периода «перво­начального художественного паком 1е-ния» является возникновение замысла и замыслов будущих произведений.

Замысел

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

Замысел — это скачок в работе ху­дожника. Все то, что он узнал, перечув­ствовал и передумал, постепенно, а час­то неожиданно суммпруски и замысле. Подготовленный всем ходом предыду­щей работы, замысел является эвристи­ческим прозрением художника и стано­вится началом целенаправленной рабо­ты над произведением. «Замысел, так же как молния, возникает п 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.

105 5^

Замысел произведения — результат творческой работы и творческого от­крытия художника. В замысле отража­ется его мировоззрение, интересы и вкусы. Наиболее выдающиеся худож­ники способны к великим замыслам. Обширные знания и культура, страст­ное желание способствовать прогрессу человека, сила таланта, богатство мас­терства и творческой энергии рождают 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» [[5]](#footnote-5). 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 определенно, что твор­ческий процесс получает благодаря за­мыслу свое направление и смысл.

Замысел — эскиз будущего произве­дения. Между замыслом и произведе­нием — сложный процесс работы, кото­рая 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, персонифика­ции, детализации и уточнению мысли и воображения».

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

В период вынашивания центростре­мительно 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, ста­новясь 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

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 проясня­ются 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, явля­ются 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, пли 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 матер! 1ала, 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.

107 5^

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, ио 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 соадания формы необходимы специальные творческие усилия, «фор­мальное» воображение п 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 н 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. Ав-торедактнрование — это ие 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. lio 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 A.C. 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 и 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 н второго заня­тий звучиттак: «Образ природы в поэзии Пушкина». На первом уроке ребята зна­комятся с биографией поэта, кратким обзором его творчества. С помощью пе-дагога ищут образ — состояние несколь­ких разных по naci роению 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 г-

-^й 109

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. Апоэтому усиливает впечатление, помогает ярче, глубже уви­деть тот образ, то состояние, которое хо­тел донести до нас поэт.

На уроках используются наглядный, словесный, практический методы. Ме­тод плавного 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 н за­рождению 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 A.C. 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 A.C. Пушкина: «Бесы», «В роще карий­ской...», «Шумит кустарник... На утес».

Зрительный ряд: портрет A.C. 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 нюне отмечается 200 лет со дня рож­дения великого русского поэта. Вы на­верняка уже читали н 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-

^5 НО ^

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».

У ч и т е л ь. 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 Лицее, 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.

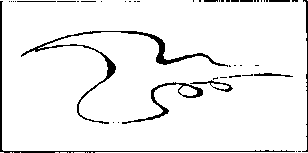
(Педагогический рисунок на доске. См. рис. 75. Движение.)

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 н 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



всегда идут рядом. Природа раскрыва­ется через человека, а человек — через природу. Настроение героя или самого автора легко угадывается через описа­ние природы: радость, грусть, смятение, 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, вьются тучи.

Невидимкою пуна

Освещает снег летучий;

Мутно небо, ночь мутна.

Сил нам нет Кружиться доле; Колокольчик вдруг умолк; Копи стали... «Кто там е поле?\* — \*Кто их знает ? Пень иль волк?»

Ныога злится, иыоеа плачет; Копи чуткие храпят: Вон уж он далече скачет; Лишь глаза во мгле горят..

Учитель. Какие чувства у вас вы­зывают эти строки? Каково состояние героев?

Ученики. Страшно, чувствуется волнение, смятение.

Учитель. С помощью чего поэту удалось передать это состояние?

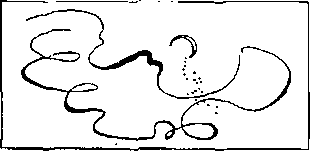


рис.76

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 огоиька 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 н 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 net

С вершины острой озирает,

Глядит на светлые луга.

Глядит на синий свод небесный

И на днепровские брега,

Ветанны чащею древесной.

Недвижим, строен он стоит

И чутким ухом шевелит...

Но дрогнул он — незапный звук

Его коснулся — боязливо

Он шею вытянул и вдруг

С вершины прянул... Какое красивое стихотворение... А ка­кую картину рисует автор?

Ученики. Светлый день или утро, утес, ясное небо.

У ч и т е л ь. 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 ясные, 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.

Видите, опять описание природы помогло нам испытать определенные чувства: что-то ожило в нас, встрепену­лось, потянулось к светлому.

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 карийской, любезной ловцам,

таится пещера. Стройные сосны кругом склонились

ветвями, и тенью Вход ее заслонен па воле бродящим в извивах Плющем, любовником скал и расселин.

С камня на камень Звонкой струится дугой, пещерное

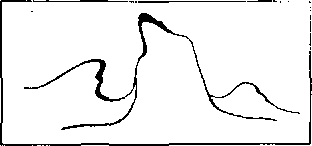
дно затотъпяя. Резвый ручей. Он, пробив глубокое

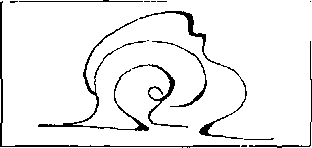
русло, вш'.тсн Вдаль по роще густой, веселя ее

сладким журчаньем Послушайте: «таинственная пеще­ра», «склонились ветвями», вьющийся плющ, 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).





В AMI

Зарисуйте цветовую гамму на листе, движение — к последнему стихо­творению.

(Самостоятельная работа — 5 мии.)

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 A.C. Пушкина «Осень», отрывки из произведений «Как быстро в поле, вкруг открытом...», «К Наташе».

Материалы и инструменты, краски, кисть, карандаш, лист 21x21. ватный тампон.

Задание: По произведению «Осень» нарисовать образ осени Пушкина, пере­дав настроение стихотворения.

Учитель. Здравствуйте, ребята! Давайте немного 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 хладом,

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 отряжает Последние листы 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. Молодцы1 Вы верно все от­ветили. Наверно, вы уже заметили, что все стихотворения посвящены осени. Это не случайно. Поэт очень любил это времягода. 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 ломик 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 дыханье, первые морозы. Вол­нистая мгла небес и редкое солнышко. Приближение зимы.

Но дальше мы видим неподдельную радость, веселье автора 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 еше 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 дыханье, И мглой 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?

У ч е н и к и. 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, кто как видит, по­жухлая 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.

.£« 115 ечг.

Глава VII

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 искрах, 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 загустка­ми, в результате ограничивается расте-каемость 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 ткаии. Это зна­комство с возможностью свободного ра­стекания красителя на ткани, которое чем-то напоминает колористическую палитру.

На небольшие пяльцы 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 капрона — 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 40x40 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 причуд­ливые 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 «подпалины». 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 цветовых 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 этане выпол­няется общая светлая тоновая проклад­ка задуманной цветовой гаммы.

Этап 2. Нанесение цветовых пятен второго плана

Расписанную пашь немнош просу­шить, но не высушивать до конца. На­нести цветовые пятна второго плана. Дело в том, что по мере высыхания тка­ни краска все меньше растекается, и усиливается насыщенность цвс га; очер­тания цветовых пятен принимают все более четкую форму. На этом этапе ра­бота также может быть закончена.

Этап 3. Графическая прорисовка пер­вого этапа

Работа ведется па сухой прорисован­ной ткани. Ткань, покрытая солевым рас-

твором, при высыхании становится по­хожей иа пергамент, поэтому на ней сме­ло можно тонкой кисточкой прорисо­вать 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 штампика-ми. 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-

118 ^

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 20x20 см, используя зарисов­ки растительных мотивов, скомпоновав их в квадрат. Размер рамы 70x70 ем. 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 циста иа 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 40x40 см (можно большего размера, но не мень­ше). Выполнить абстрактную компози­цию из цветовых пятен. Работать без эскиза. Зарисовать ярким но цвету или контрастным по светлоте или насыщен­ности контуром весь мотив (желатель­но, не очень сложный), не прерывая линий контура. Затем заполнить полу­ченные плоскости цветом, нршчержива-ясь одной Гаммы, сохраняя коптраст-

ность контура к любой из характерис­тик цветового тона н 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"С, 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 тлри температуре 30—40"С). 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 катага-ми было доведено до coвq)шeнcтвa. Тра­фареты — это склеенная в несколько слоев бумага с мастерски вырезанным пли 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, смо-чештым краской. Такую технику приня­то называть негативной. Японские ма­стера росписи текстиля нередко используют оба способа в одной рабо­те. Трафареты, обычно прямоугольной

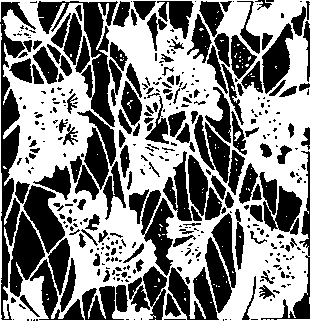
&Ь 120 ^

формы с отношением сторон 1:2, могут накладываться по прямой линии илн 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 зскнзе разработать мотив букета, составленно­го из пленэрных зарисовок цветов, ли­стьев и трав. Фон оставить белый, ис­пользовать прорисовку форм цветной линией одной толщины. Решение плос­костное, в несколько цветов. Внутрен­няя разработка элементов букета вы­полняется более тонкой линией.

Хлопчатобумажную ткань пли бе­лый трикотаж натянуть на пяльцы. Вы­полнить роспись по эскизу без предва­рительного рисунка на ткани. Краску





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 ткаии (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 70x70 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, вхо: дящие 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-

на^ 122 Л8>

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»?

1. Как готовятся краски для «сухой кисти»?
2. Как выполняется свободная роспись с

крахмальной загусткой?

1. Как выполняется свободная роспись мас­ляными красками?
2. В чем колоритные особенности техники «свободная роспись»?
3. В чем композиционные преимущества тех­ники «свободная роспись\*?
4. В чем технологические преимущества тех­ники «свободная роспись»?
5. Каковы способы завершения работы в тех­нике «свободная роспись»?

Пример использования «эффекта белизны» в дипломной работе З.И. Мбатулиной «Поэтапное 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»[[6]](#footnote-6).

«Передтем как выполнить наглядные пособия способом травления, я очень долго и внимательно присматривалась к осенним цветам: хризантемам, подсолну­хам, пионам, стараясь понять и прочув­ствовать 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 кропогливой 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. Ибатулиноп).

С помощью реалистического языка достигалась ясность композиции, леп­ка формы велась изначально светом, а затем прорабатывалась с помощью цвета.

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 каше 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 «хромое» — цвет). К этой группе цветов относятся белый, черный и промежуточные между ними чисто-серые цвета, т. с. такие серые, ко­торые не имеют никакого оттенка, ника­кой 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 то­новую 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. Иба-тулиной).

Практические советы при работе в технике травления

Травление — это один из способов росписи ткани, основанный на свой-

стве химического разрушения травите-лем (отбеливателем) красочного слоя текстильного материала и позволяю­щий выполнить на ткани интересные композиции благодаря неожиданным эффектам.

Выбор материалов. При работе в данной технике наиболее удачным ма-териалом-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 травнте-лей (см. таблицу).

Инструменты и приспособления. Прн 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 смачнва-

Таблица

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| №п/п | Состав раствора | |  |
|  | содержание «АСЕ», части | содержание воды, части | Тон |
| 1 | - | - |  |
| 2 | 1 | 12 |  |
| 3 | 1 | 8 |  |
| 4 | 1 | 4 |  |
| 5 | 1 | - |  |

ют во избежание провисания в процес­се работы. Также нужно учитывать, что прн 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 оттенков. «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.

Оглавление

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 но 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 Г>о'

Изготовление штемпелей из природных материалов

для печатания на ткани 64

Глава IV. Узелковая окраска ткаией 71

Подготовка рабочего места 72

Практические упражнения по окраске ткаии

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

^ 157 «ЧгЬ

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 трубочкой —

Практические упражнения для холодного батика 87

Контрольное задание по холодному батику 90

Пример изложения теории композиции в дипломной работе H.A. Балашовой по теме «Цветущая ветка дерева»

(Шелк, горячий батик, 70x140 (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

A.C. 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

1. Шорохов Е.В. Композиция (2-е изд.). — Мл Hi-uiiia« щкш|д. \\У№. - С. 25G. [↑](#footnote-ref-1)
2. Шорохов Е.В. Композиция (2-е изд.). — М: Высшая школа, 1986. - С. 131. [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же.-С. 149. [↑](#footnote-ref-3)
4. Там же. — С. 153. [↑](#footnote-ref-4)
5. Ермаш Г. Л. Творческая природа искусст-Н.1. - М.: Искусство, 1977. - С. 280. [↑](#footnote-ref-5)
6. Гияъман Р. А Художественная роспись тка­ней. — Магнитогорск: АРС-Экспресс. 1996. — С. 199,202. [↑](#footnote-ref-6)