Министерство образования Республики Беларусь

«Витебский государственный педагогический университет им. П. М. Машерова»

Факультет:

Художественно-графический

Заочное отделение

**Курсовая работа**

**По предмету: « Декоративно прикладное искусство»**

**На тему: « Батик. Растительный мир»**

Студентки группы 42-1

Заочного отделения ХГФ

Козловой Наталии Сергеевны

Домашний адрес:

РБ, Минская обл., г. Солигорск ,

45-36

г. Витебск, 2011г.

**СОДЕРЖАНИЕ:**

**Введение:**

**Глава I** Краткие сведения из истории росписи тканей;

Развитие набойки

Искусство батика

**Глава II** Технология выполнения батика

2.1 Оборудование, инструменты, материалы

2.2 Основные способы росписи тканей

2.2.1 Холодный батик

2.2.2 Горячий батик

2.2.3 Свободная роспись

2.2.4 Техника узелкового батика.

**Глава III** Композиция

3.1 Колорирование

3.2 Спектр. Цветовой круг

3.3 Дополнительные цвета

3.4 Колорит

**Глава IV** Описание творческой части

4.1 Изучение творчества выдающихся мастеров батика

4.2 Выполнение работы панно « Цветы».

**Глава V** Глоссарий

Заключение

Приложение

Литература

**ВВЕДЕНИЕ**

Тема моей курсовой работы «Техники батика».

Ремесло ручной росписи ткани появилось практически одновременно с возникновением ткачества. Шло время, менялись технологии, появлялись новые материалы и оборудование. Процессы украшения тканей механизировались. Современный уровень развития ткацкого производства достиг небывалых высот. В наши дни мы имеем широчайший выбор тканей разнообразной фактуры и расцветки. Но, тем не менее, извечное стремление женщин выглядеть неповторимо, оставаясь в рамках моды, подпитывает постоянный интерес к изделиям рукотворным. Именно поэтому я считаю, что ручная роспись ткани очень актуальна в наши дни. Ручная вязка, вышивка, изделия домашнего ткачества всегда притягательны. Переосмысленная и переработанная в соответствии с требованиями времени, техника ручной росписи ткани заняла достойное место среди других видов декоративно-прикладного искусства.

Цель работы: изучить материал по заданной технике, углубить знания о декоративно прикладном искусстве, систематизировать знания о росписи ткани.

**Основные задачи:**

собрать текстовый и иллюстративный материал и «Батик»;

освоить основные приемы росписи ткани;

выполнить творческую композицию.

Исходные данные: В.А. Барадулин «Основы художественного ремесла».

**Состав работы:** теоретическая часть изложена в пояснительной записке, практическая представлена в приложениях.

В пояснительную записку включены: введение, четыре главы, заключение и литература.

В первой главе освещаются основные виды росписи и печатных рисунков, краткие исторические сведения о них.

Во второй главе дается описание техники выполнения ручной художественной росписи.

Вначале приводится перечень необходимых материалов и инструментов. Из способов художественной обработки ткани я останавливаюсь на холодном и горячем батике, свободной росписи, т.к. предполагалось вначале возможное использование этих способов при выполнении практической работы.

В третью главу я включила рекомендации Барадулина и Танкус по композиции и колорировании при оформлении текстильных изделий. Они представляются мне полезными и интересными для всех, начинающих работать с декоративным текстилем. Свои суждения авторы основывают практикой, сложившейся в творчестве народных мастеров кружевоплетения, ковроделия, узорного ткачества.

В четвертой главе я основываю практическую часть своей работы: прилагаю перечень приложений, содержание творческой композиции

Новизна работы заключается в представлении собственного варианта творческой композиции, выполненной по мотивам книги.

**Глава I КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ ИЗ ИСТОРИИ РОСПИСИ ТКАНЕЙ**

Ручная художественная роспись тканей — своеобразный вид оформления текстильных изделий, уходящий своими корнями в глубокую древность. Первые упоминания о полу­чении цветных декоративных эффектов на тканях встреча­ются уже в «Естественной истории» Плиния. Наибольшей известностью пользуются способы разрисовки тканей с при­менением различных резервирующих составов. Суть этих способов заключается в том, что участки ткани, не подле­жащие окрашиванию, покрываются различными смолами или пчелиным воском, последние, впитываясь в ткань, защищают ее от воздействия краски. Подготовленную таким образом ткань опускают в краску, затем удаляют резервирующий со­став (резерв) и в результате получают белый рисунок на окрашенном фоне.

Этот способ украшения тканей был известен на Руси, в Армении, Азербайджане; в Индонезии он существует и до сих пор. Китайский манускрипт VIII в. рассказывает нам о росписи тканей с помощью воскового рисунка.

Все эти способы получили название батик. Происхожде­ние и значение слова «батик» точно неизвестно. На Яве есть в обиходе слово «амбатик», которое переводится как «гра­вировать», «писать», «рисовать».

Кроме такого способа нанесения рисунка на ткань, также с незапамятных времен известны печатные рисунки на тка­нях, получаемые при помощи резных досок, а в настоящее время сетчатых шаблонов — так называемых набоек (от сло­ва «набивать», когда смоченную краской резную доску на­кладывали на ткань, ее пристукивали деревянным молотком для лучшей пропечатки рисунка).

**Развитие набойки.**

Особенно широко искусство набойки было развито на Руси. Русская набойка украшала крестьянскую одежду, ска­терти, сарафаны и рубахи. В Историческом музее и Музее народного искусства (Москва), в Эрмитаже и Русском музее (Ленинград), в музеях Иванова, Горького, Ярославля, Загор­ска, Костромы и других городов хранится множество прекрасных образцов этого вида народного искусства, датиро­ванных XVII—XIX вв. Там можно увидеть ткани, а также сами резные доски, с которых печатались рисунки.

Оба описанных способа украшения тканей существуют до сих пор.

Старинная русская набойка по своим техническим прие­мам была очень близка батику — разогретый резерв (различ­ные смеси пчелиного воска, смол и других компонентов) наносился вручную на ткань при помощи так называемых квачей (тампонов), штампиков или резных досок. После за­стывания резерва ткань опускали в чан, как правило, с си­ней краской — индиго. По окончании процесса крашения ткань просушивали, удаляли резерв, после чего на синем фоне оставался белый узор. Чан, в котором окрашивалась ткань, назывался кубом; отсюда и способ этот получил на­звание кубовой набойки.

Нередко наносили масляной краской ярко-красный горох. Эти ткани использовались главным образом для шитья сара­фанов, а нередко и мужской одежды.

Позднее, в конце XVII в., научились выполнять так на­зываемую белоземельную набойку. Рисунок в этом случае печатался резными досками по неокрашенной ткани. Коли­чество досок соответствовало количеству цветов, образующих рисунок. Резной узор на досках часто дополнялся металличе­скими вставками в виде гвоздиков без шляпок, печатавших «мелкий горох», или металлических полос, изогнутых соот­ветственно рисунку, при помощи которых узор обогащался тонким контурным рисунком, придающим ткани изящество.

Полотна, украшенные описанным выше способом, приме­нялись не только в костюме, но и в интерьере.

В конце XIX — начале XX в. набивные ткани изготовля­лись на фабриках и широко использовались не только в сель­ском, но и в городском интерьере. Рисунки стали разнооб­разнее и богаче по цветовой гамме. Приобрели известность великолепные ивановские и костромские набойки.

Мастера-рисовальщики и граверы на протяжении много­векового пути развития набойки отбирали и отшлифовывали узоры, главным украшающим мотивом которых становились цветы и листья. В каждом растении эти мастера умели найти главную декоративную характеристику, прорисовать и сколорировать 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 воспринимался как узор. Поэтому так настоятельно мы рекомендуем изучать

старинные образцы набойки, без постижения декоративных закономерностей которых, по существу, невозможно овладеть искусством украшения тканей.

**Искусство батика.**

В нашей стране художественная роспись тканей существу­ет примерно с 30-х гг. XX в. и за время своего существова­ния получила широкое развитие и признание. Способами художественной росписи оформляются главным образом из­делия, дополняющие костюм (головные и шейные платки, косынки, шарфы, галстуки), а также купоны женских и дет­ских платьев, вещи для украшения интерьера — занавеси (большие и маленькие), скатерти, салфетки и т. д.

Занимаясь художественной росписью тканей, необходимо помнить, что это один из видов декоративно-прикладного искусства, поэтому преподавание не следует ограничивать освоением технических приемов, изучение предмета должно способствовать развитию вкуса.

Как и все виды, декоративно-прикладного искусства, тек­стиль имеет свои принципы оформления изделий, которые определяются местом данного искусства в жизни человека, известным кругом художественных задач, средств и приемов, дающих возможность художнику наиболее полно выразить свой замысел в вещи определенного назначения, раскрыть красоту и свойства материала.

Основным принципом оформления текстиля можно на­звать принцип обобщенного решения орнамента и отдельных его изобразительных элементов. Платок или косынка, повя­занные на голову, вокруг шеи или накинутые на плечи, ни своим композиционным членением, ни трактовкой рисунка не должны нарушать естественной округлости головы или плавных линий шеи и плеч, кроме того, ткань может соби­раться в складках, и элементы орнамента зачастую не могут сохраниться в своем первоначальном виде. Таким образом, увлечение передачей пространства противоречит задачам создания композиции на плоскости. Столь же неверным прие­мом будет и иллюзорное изображение на легкой прозрачной ткани узоров вышивки, ткачества, резьбы по дереву, где ясно прослеживается стремление передать переплетение ни­тей и выпуклости швов или объем деревянной резьбы. Это всегда будет выглядеть дешевой и ненужной подделкой.

Штучные текстильные изделия с росписью, как правило, дополняют костюм, создавая ансамбль, который может стро­иться на контрастном или тональном сочетании гладкокрашеной ткани платья и насыщенного цветом, красиво повязан­ного шейного платка, шарфа или косынки.

**Глава II. ТЕХНОЛОГИЯ ВЫПОЛНЕНИЯ БАТИКА**

**2.1. Оборудование, инструменты, материалы и их подготовка для художественной росписи.**

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 и не­обходимые для росписи приспособления. Размер верхней крышки стола— 1 кв. м. На этот стол укладывает­ся деревянная раздвижная рама — пяльцы, состоящие из че­тырех брусков с утопленными в пазах крючками. Крючки на раме служат для накалывания ткани, а потому должны быть с острыми кончиками 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.

В запасе у работающего должны быть гигроскопическая вата, пластмассовые или деревянные стержни диамет­ром 6—8 мм с заостренными концами, поролоновые и рези­новые губки, колонковые, барсуковые кисти.

Для росписи способом холодный батик необходимо иметь набор стеклянных трубочек различного диаметра с резервуа­ром или без него. Трубочки служат для нанесения контура рисунка. При работе по плотной ткани наводят более толстый контур, а по прозрачным, легким тканям — более тонкий.

Для росписи способом горячий батик следует запастись более сложными приспособлениями и инструментами. Пре­жде всего, это металлическая кружка с двойным дном, в ко­тором помещается обычная электролампочка. Эта кружка служит для разогревания резервирующего состава (отсюда и название «горячий батик»). Для нанесения резерва необхо­дим набор различных инструментов. Это так называемые ножи и каталки, медные воронки с отверстиями разных диаметров. Воронки, так же как и ножи и каталки, должны надеваться на деревянные ручки.

Для свободной росписи, кроме приспособлений и инстру­ментов, перечисленных в холодном батике, необходимо до­бавить круглые и плоские щетинные кисти.

**Материалы.** Каждый вид ткани требует применения опре­деленных красителей, соответствующих им способов приго­товления краски и упрочения полученных на тканях окрасок. Красители, применяемые в ручной росписи тканей, по своим техническим свойствам делятся на группы. В пределах каж­дой группы красители различаются по цветам. В маркиров­ке красителей имеются буквенные и цифровые обозначения. Сначала указывается группа (прямой, кислотный, основной и т. д.). Оттенок красителя обозначается буквами: Ж—жел­товатый оттенок, К — красноватый, 3 — зеленоватый, С — си­неватый оттенок.

Цифры, проставленные в маркировке, указывают на ин­тенсивность оттенка, например: кислотный алый—2 Ж, пря­мой красный — 3 С. Это означает, что в первом случае алый цвет имеет довольно интенсивный желтый оттенок и прибли­жается к оранжевому, а во втором красный цвет имеет си­неватый оттенок и приближается к фиолетовому. Чем боль­ше цифра, тем интенсивнее оттенок. В отдельных случаях в маркировке дается характеристика прочности, способ при­менения или упрочения.

Для приготовления краски используются различные хи­мические и вспомогательные вещества:

уксусная кислота—бесцветная жидкость с резким спе­цифическим запахом, хорошо растворяется в воде, ядовита, при попадании на кожу вызывает ожоги, при работе с ней требуется осторожность;

2) лимонная кислота—бесцветные кристаллы без запаха;

в отдельных случаях может заменить уксусную кислоту;

3) молочная кислота 40% -ная — жидкость светло-коричне­вого цвета без запаха; также может заменить уксусную кислоту;

4) едкий натр в твердом виде представляет собой белую или розовую массу; на воздухе поглощает влагу и углекис­лоту, при этом плавится, покрываясь белым налетом; необ­ходимо хранить в хорошо закрытой стеклянной или фарфо­ровой посуде;

5) водный аммиак (технический нашатырный спирт) — бесцветная прозрачная жидкость с резким специфическим запахом;

6) бисульфат натрия — мелкие кристаллы или желтоватый раствор с острым запахом;

7) мочевина — белые или желтоватые кристаллы, хорошо растворяющиеся в воде;

8) резорцин — кристаллы от белого и розового до коричне­вого цвета, хорошо растворяются в воде и спирте;

9) уротропин — кристаллический порошок сладкого и жгу­чего вкуса, хорошо растворяется в холодной воде, хуже в го­рячей;

10) фенол—бесцветные кристаллы или кристаллическая масса белого цвета с характерным запахом; фенол очень ядовит, попадая на кожу, вызывает ожоги, в работе требует осторожности;

11) канифоль—твердая хрупкая стекловидная масса от светло-желтого до бурого и черного цвета;

12) парафин—твердая масса белого или желтого цвета, при нагревании легко плавится;

13) вспомогательное вещество ОП-7 или ОП-10—масло-образная жидкость или ласта от светло-желтого до светло-коричневого цвета, хорошо растворяется в воде.

Загустки и их приготовление. 1. Крахмал—картофельный или рисовый — применяется для приготовления загусток (10—20% -ные). Нужно взять:

Сухого крахмала 125—150 г

Воды 875—850 мл

Сухой крахмал размешивают с небольшим количеством воды, добавляют остальную воду, затем в течение часа раз­варивают при помешивании на водяной кипящей бане до получения прозрачной массы. Готовую загустку процеживают через частое сито. Крахмальная загустка плохо растворяется в воде.

2. Декстрин — клеющее вещество, хорошо растворяется в воде; готовят его так же, как крахмальную загустку.

3. Можно приготовить и декстриново-крахмальную загустку. Для этого надо взять:

Декстрина 450 г

Крахмала 50 г

Воды 500 мл

Крахмал и декстрин размешивают с небольшим количест­вом воды, добавляют остальную воду и смесь нагревают до 80—85 °С в течение полутора часов, после чего охлаждают и протирают через сито.

4. Сальвитоза марок С-5, ОУС, ОУА. Растворяется в воде при температуре 25 °С, образуя загустку большой устойчиво­сти. Смесь 100—120 г сальвитозы с 900—880 мл воды остав­ляют на один-два часа, затем размешивают и процеживают.

5. Трагант — застывший сок кустарника типа каучуконос­ных. Имеет вид роговидных пластинок белого, желтого и ко­ричневого цветов. Для получения загустки из траганта берут траганта 60 (80) г, воды соответственно 940 (920) мл.

Трагант заливают холодной водой и оставляют на сутки, затем разваривают на кипящей водяной бане в течение трех-четырех часов. Готовую загустку протирают через сито.

Хромовые красители применяются для росписи тканей из натурального шелка и шерсти. Хорошо смешиваются между собой и прямыми красителями (см. ниже). После запаривания (упрочения окрасок) сильно меняют цвет, поэтому перед работой необходимо подготовить выкраски на тканях до за­парки и после.

Для приготовления краски нужно:

Красителя 10—20 г

Аммиака 25% -ного 25 мл

Хромпика 40—50% от веса красителя

Воды 945 мл

Краситель растворяют в горячей воде с добавлением ам­миака и кипятят 5—8 минут. После охлаждения красителя до 40—45 °С в него вводят предварительно растворенный в не­большом количестве воды хромпик, перемешивают и фильт­руют через ткань или вату.

Упрочение окрасок хромовыми красителями производят в следующей последовательности. Расписанная и хорошо про­сушенная ткань перекладывается гигроскопической бумагой или хлопчатобумажной тканью (можно в несколько слоев, т. е. четыре-пять изделий одновременно). Все сворачивается в трубку (не туго) и погружается в медицинский автоклав, предварительно разогретый. Продолжительность запаривания хромовых красителей составляет 60—90 минут при тем­пературе 104°С и избыточном давлении 0,3—0,5 атмосферы.

*Прямые красители* применяются для росписи хлопчатобу­мажных тканей, имеют довольно яркие окраски, хорошо смешиваются между собой.

Для приготовления краски нужно:

Красителя 8—10 г

Аммиака 25% -ного 20 г

Мочевины 20 г

ОП-7 или ОП-10 0,5 г

Воды 947—945 мл

Краситель заливают горячей водой, хорошо 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.

Упрочение окрасок прямыми красителями. Расписанную и хорошо просушенную ткань погружают в раствор закрепи­теля ДЦУ, ДЦМ или У-2, который готовится из расчета 5—20 г на 1 л воды. В раствор добавляется 60% -ная уксус­ная кислота (1—5 г на 1 л). Водный раствор закрепителя должен иметь температуру 60—70°С. Время закрепления — 15—20 минут. Затем изделие сушат.

*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.

Для приготовления краски нужно:

Красителя 4—15 г

Уксусной кислоты 80% -ной 40 мл

Спирта 96—97% -ного 425 мл

Мочевины Юг

Воды 510 мл

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.

При данном рецепте приготовления краски закрепление расписанной ткани производят в водном растворе закрепи­теля БС, который готовится по следующему рецепту:

Фенола кристаллического 420 г

Формалина 37—70% -ного 300 мл

Бисульфита натрия 30 г

Едкого натра (уд. вес—1,4) 165 мл

Воды 150 мл

Фенол растворяют в формалине, хорошо перемешивают и добавляют раствор бисульфита натрия. В приготовленную смесь осторожно при помешивании доливают раствор едкого натра. Раствор нагревают до кипения и на слабом огне дер­жат в течение 40—50 минут. Правильно сваренный закрепи­тель представляет собой слегка загустевшую липкую жидкость красно-коричневого цвета. При растворении в воде закрепитель должен давать прозрачный раствор без мути. Мутный раствор закрепителя свидетельствует о недостаточ­ности времени варки; варку нужно продолжить.

Закрепитель варят в эмалированной посуде в хорошо про­ветриваемом помещении под тягой, так как при этом выде­ляются вредные пары формалина и фенола. Готовые изделия погружают на 7—8 минут в 10—12% -ный раствор-закрепи­тель, имеющий температуру 18—22°.

После закрепления изделие прополаскивают до исчезно­вения пены.

Существует и другой способ закрепления красителя путем запаривания в режиме, указанном для хромовых красителей, но в этом случае в краску добавляют:

Резорцина технического 10 г

Уротропина » 10—15 г

Соответственно количество воды уменьшается до 490— 480 мл.

Резорцин растворяется в воде, температура которой 60—70°С. Раствор уротропина и мочевины вводят непосред­ственно перед работой в холодный раствор красителя.

*Кислотные красители* применяются для росписи тканей из шелковых, шерстяных, штапельных и синтетических (капрон, нейлон) волокон. Они хорошо растворяются в воде и ровно растекаются по ткани, хорошо смешиваются между собой.

Для приготовления краски нужно:

Красителя 15—20 г

Аммиака 25% -ного 20 мл

Воды 960 мл

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

Упрочение кислотных красителей производится путем за­паривания в тех же режимах, что и хромовых.

*Резервирующие составы*. Резервирующий состав для хо­лодного батика:

Парафин 100 г

Канифоль 4 г

Резиновый клей 400—500 г

Бензин 500—400 г

Измельченный парафин заливают резиновым клеем, затем добавляют бензин и хорошо перемешивают. Приготовлен­ную смесь расплавляют на водяной бане при температуре 95—97 °С до получения однородной массы. Подцветку ре­зервирующего состава делают масляной краской, предвари­тельно обезжиренной на пористой бумаге. Резервирующий состав необходимо хранить в плотно закрывающейся стек­лянной или фарфоровой посуде. Для получения более жидкои консистенции резервирующий состав следует разводить бензином за 18—20 часов до начала работы.

Ни в коем случае нельзя готовить резервирующий состав непосредственно на нагревательных приборах или вблизи их. Необходимо строго соблюдать противопожарные меры.

Резервирующие составы для горячего батика:

Рецепт №1

Парафин 660 г

Вазелин технический 340 г

Рецепт №2

Парафин 500 г

Вазелин технический 250 г

Воск пчелиный 250 г

Рецепт №3

Петролатум 210 г

Парафин 790 г

**2.2. Основные способы росписи тканей.**

*Холодный и горячий батик* основаны на применении ре­зервирующих составов, ограничивающих растекаемость крас­ки по полотну. В холодном батике резервирующий состав наносится на ткань в виде замкнутого контура, в пределах которого специальными красками в соответствии с эскизом расписывается изделие. Художественные особенности этого способа росписи определяются тем, что наличие обязатель­ного цветного контура и использование этого контура для разнообразных орнаментальных разработок придают рисунку графически четкий характер. При этом количество цветов, применяемых для росписи, практически не ограниченно.

В горячем батике разогретый резервирующий состав используется для нанесения контура, им же покрываются отдельные участки ткани для предохранения их от растека­ющейся краски. Благодаря тому, что контурные линии здесь не обязательны, в рисунке возможны мягкие переходы тонов. Соединение различных технических приемов нанесения ре­зервирующего состава позволяет делать более тонкие и раз­нообразные разработки орнаментальных форм, в особенно­сти цветочных

*Свободная роспись* производится без применения резер­вирующих составов. Рисунок наносят на ткань различными красками свободными мазками, только окончательная отдел­ка рисунка иногда производится при помощи холодного ре­зерва. Здесь больше, чем в ранее упомянутых способах, индивидуального творчества. Свободная роспись имеет очень много самых разнообразных приемов, о которых будет рас­сказано ниже.

Все три способа росписи тканей постоянно совершенству­ются. Художники, работающие в этой области, находят все новые и новые художественные приемы, поэтому описанные здесь способы оформления тканей, не могут считаться исчер­пывающими. Они являются лишь основой, на которой может строиться дальнейшее овладение искусством росписи тканей.

Для выполнения всех трех способов росписи ткань нака­лывается на крючки рамы (пялец), причем необходимо стро­го соблюдать взаимно перпендикулярное расположение ни­тей основы и утка, а также параллельное их расположение каждой из сторон рамы.

После того как ткань наколота на крючки, стороны рамы раздвигаются до полного натяжения ткани и закрепляются винтами-барашками, чтобы во время работы натяжение тка­ни не ослабевало.

**2.2.1 Холодный батик**

Холодный батик основан на том, что при этом способе росписи тканей все формы рисунка, как правило, имеют замкнутую контурную обводку (резервирующим составом), что придает своеобразный характер рисунку.

Для нанесения на ткань контура рисунка применяют стек­лянные трубочки. Наиболее распространенная и удобная в работе трубочка с загнутым тонким концом и резервуаром, расположенным ближе к ее рабочей части. Резервуар пред­ставляет собой шаровидное утолщение и служит для запаса резервирующего состава .

Загнутый конец трубочки должен иметь тонкие стенки, так как ширина контура зависит не только от величины от­верстия, но и от толщины трубочки.

Большое значение для качества наводки контура имеет наклон кончика трубочки: он должен быть загнут под уг­лом 135°. Если он загнут под более тупым углом, то при работе трубочку приходится держать почти перпендикуляр­но к плоскости ткани. При этом напор резервирующего со­става усиливается, что может привести к непредвиденному растеканию резервирующего состава по ткани (т. е. к браку).

В местах более замедленного движения и в начале линии обычно получаются капли. Поэтому вести трубочку по ткани следует равномерно, а в начале работы быстро опускать на ткань, не дожидаясь образования капли. Отнимая трубочку от ткани, ее переворачивают носиком вверх, и резервиру­ющий состав уходит из кончика. Противоположный конец трубочки должен быть слегка приподнят, чтобы резервиру­ющий состав не пролился на ткань.

После того как контур наведен, рисунку дают просохнуть. Более чем на 24 часа оставлять не закрашенным наведенный рисунок на ткани не рекомендуется, так как в этом случае резервирующий состав дает ореол вследствие выделяющего­ся жира и краска при заливке не подходит вплотную к кон­турной наводке.

Заливка рисунка краской производится ватными тампо­нами, кистями или трубочками. При заливке необходимо обратить внимание на то, чтобы большие и малые участки рисунка получали одинаковое насыщение краской, в против­ном случае они все будут разной светлоты или на них по­явятся ореолы и разводы.

Трубочку надо хранить 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. Так поступают для того, чтобы резервирующий состав не выли­вался.

По окончании работы необходимо промыть трубочку в бензине и прочистить ватой, намотанной на упругую тонкую проволоку. После этого в носик трубочки рекомендуется вставить мягкую тонкую проволоку, для того чтобы он не закупорился от оставшейся капли резервирующего состава.

**2.2.2. Горячий батик.**

В горячем батике различают следующие основные способы работы:

1. Простой батик (в одно перекрытие).

2. Сложный батик (в два и более перекрытий).

3. Работу от пятна.

*Простой батик.* Рисунок по шаблону наносят на ткань при помощи кистей, штампов, ножей, воронок или каталок разо­гретым резервирующим составом. Получается контурный ри­сунок, геометрический или растительный орнамент.

Ножи и каталки предварительно обтягивают тонким три­котажем, надежно закрепляют на них. Перед работой они (так же как и воронки) опускаются на несколько минут в разогревающийся резервирующий состав (до полного прогре­вания металла). Как только инструмент остынет, его снова нужно таким же образом разогреть, иначе резервирующий состав может застыть еще на инструменте и не будет про­питывать ткань. Когда резервирующий состав, нанесенный на ткань, застынет, она равномерно перекрывается краской при помощи ватного или губчатого тампона поверх нанесен­ного рисунка (в отличие от росписи холодным батиком, где каждая форма орнамента заливается отдельно). После уда­ления резервирующего состава на ткани образуется светлый узор на более темном фоне. Роспись горячим батиком в одно перекрытие можно сочетать с вливанием краски одного или нескольких цветов в отдельные ограниченные резервом эле­менты орнамента. Такая заливка производится до перекры­тия всей плоскости ткани фоновой краской; после высыхания залитых краской участков их покрывают резервирующим со­ставом и только потом производят перекрытие фона и каймы. В данном случае одноцветный рисунок, который обычно по­лучается при способе росписи простым батиком, дополняет­ся другими цветами.

*Роспись способом сложного батика* состоит из несколь­ких этапов, из которых каждый как бы повторяет роспись способом простого батика: после первого перекрытия фона и его высыхания снова наносят рисунок резервирующим со­ставом и снова перекрывают всю поверхность натянутой на раму ткани. Такие перекрытия можно повторять до четырех раз. Перекрытия идут последовательно от светлого тона к темному.

Перед каждым новым перекрытием краской необходимо проверять качество покрытия резервирующим составом и заботиться о том, чтобы весь узор в соответствии с шабло­ном был переведен на ткань.

*Роспись от пятна*—самая сложная и интересная работа по оформлению ткани. Этим способом обычно выполняются изделия, украшенные растительным орнаментом. Принцип работы тот же, что и в сложном батике, но вместо сплош­ных последовательных перекрытий всей ткани здесь на по­лотно в соответствии с эскизом наносят расплывчатые пятна разных цветов. По каждому из этих пятен идет соответству­ющая эскизу первоначальная прорисовка орнамента резерви­рующим составом, далее эти же пятна или соседние с ними участки фона перекрывают другим цветом, и снова идет дальнейшая дорисовка орнамента. Эту процедуру можно повторять не более трех раз. Перед последним перекрытием окончательно прорисовывают орнамент и в заключение все полотно перекрывают каким-либо темным цветом. Как пра­вило, такого рода рисунки всегда имеют темный фон, так как необходимо, чтобы он перекрыл краску, расплывшуюся за пределы рисунка. Происходит как бы работа сложным батиком на отдельных участках декорируемой ткани. Это дает возможность при небольшом количестве перекрытий добиться тончайших переходов цветов и их оттенков.

При росписи необходимо следить, чтобы каждый слой краски, накладываемой на ткань, полностью просыхал, а ре­зервирующий состав застывал.

После того как работа полностью закончена, ткань снима­ют с рамы, растягивают по диагонали, с тем чтобы резерви­рующий состав растрескался и осыпался с ткани. Для допол­нительного удаления резерва ткань можно помять и сильно встряхнуть. После этого нужно на стол уложить два-три слоя газет, сверху положить лист оберточной бумаги, затем разрисованную ткань, поверх нее снова положить оберточ­ную бумагу, газеты и прогладить горячим утюгом. Под утю­гом резервирующий состав расплавится и впитается в бумагу. Проглаживание следует повторить два-три раза, каждый раз меняя бумагу. Окончательное удаление жировых пятен, оставшихся после проглаживания, производится путем про­мывки в бензине (можно протереть изделие, вновь натянутое на раму, ватным тампоном, смоченным бензином).

Кроме описанных выше способов оформления ткани с при­менением горячего резервирующего состава, существует очень эффектный прием отделки законченного рисунка. Это так называемый эффект кракле .

После того как нанесен основной рисунок (но не более чем в два перекрытия), ткань, натянутая на раму, при помо­щи широкой кисти—флейтца—сплошь покрывается разогретым резервирующим составом. Когда он застынет, ткань сни­мают с рамы, осторожно сминают и встряхивают, чтобы на слое резерва появились частые трещины, затем ткань снова натягивают на раму и губчатым или ватным тампоном пере­крывают более темной краской. Краска, проникая в трещины, оставляет на ткани тонкую темную сетку, сквозь которую просвечивает ранее нанесенный рисунок. Снятие резервиру­ющего состава производится ранее описанным способом.

**2.2.3. Свободная роспись.**

Техника свободной росписи получила значительное распространение, так как она выявляет своеобразие почерка каждого художника и индивидуальную неповторимость произведений, свойственную ручному труду.

Свободная роспись по тканям из натурального шелка и синтетических волокон производится в основном анилиновы­ми красителями (иногда с различными загустками), а также масляными красками со специальными растворителями. Осо­бенно интересные результаты получаются от сочетания сво­бодной росписи с контурной наводкой и отделкой резерви­рующим составом.

*Свободная роспись* *с применением солевого раствора.* Сущность этого способа состоит в следующем: натянутую на раму ткань в зависимости от характера рисунка либо пропитывают водным раствором поваренной соли и после высыхания расписывают, либо роспись ведут красками из основных красителей, в которые введен раствор поваренной соли. Все это ограничивает растекаемость краски по ткани, дает возможность выполнять рисунки свободными мазками, варьируя форму и степень насыщенности цветом.

Роспись производят при помощи ватных тампонов и ки­стей различной величины, более или менее насыщенных крас­кой, благодаря чему можно выполнять сочные, насыщенные цветом или полутоновые мазки различного характера. Для каждого цвета необходимо иметь отдельный тампон, форма и величина которого должна соответствовать выполняемому рисунку. Если рисунок требует мелких разработок, тампон делают с тонким заостренным концом; для рисунка с круп­ными округлыми формами применяют тампон большого раз­мера и круглее. Чтобы тампон не терял форму и не лохма­тился, его можно обтянуть тонким шелковым или капроно­вым трикотажем. Чтобы краска с тампона не капала, его от­жимают (в зависимости от требуемой насыщенности цвета).

Свободную роспись красками с введением в них солевого раствора можно сочетать с обычной росписью холодным ба­тиком. Для этого некоторые части рисунка выполняют сво­бодной росписью с доработкой графическим рисунком, а фо­новые перекрытия производят на участках, ограниченных ре­зервирующим составом. При росписи ткани, предварительно пропитанной солевым раствором, заливка участков фона ка­ким-либо цветом исключается, так как в этом случае краска не может ровно растекаться по поверхности ткани.

Солевой раствор (для пропитки ткани или для введения в краску) приготовляется в различных концентрациях в зави­симости от материала, на котором будет производиться роспись:

Для крепдешина 20% -ный

Для креп-жоржета 10—15% -ный

Предлагаемый способ росписи с введением солевого рас­твора в краску рекомендуется только для группы основных красителей. Другими видами красителей для свободной роспи­си этим способом можно пользоваться, только предваритель­но пропитав материал солевым раствором.

*Свободная роспись красками с загусткой* *из резервирую­щего состава.* Роспись ткани анилиновыми красителями прие­мами сухого мазка зачастую не дает нужной цветовой на­сыщенности, поэтому был разработан новый способ росписи с применением резервирующего состава, приготовленного на основе резинового клея.

Рецепт приготовления краски следующий:

Основной краситель (в порошке) 15 — 20 г Денатурат или уксусная кислота 40 — 50 г Резервирующий состав 450 — 500 г Бензин 400—500 г Краситель растворяют в спирте или уксусной кислоте, полученный раствор процеживают через сложенную в два-три слоя марлю, затем смешивают с резервирующим соста­вом, приготовленным для росписи способом холодный батик. Энергично помешивая эту смесь, доводят ее до кипения на водяной бане, чтобы получить однородную массу с достаточ­но интенсивной окраской. Когда нужны полутона, увеличи­вают количество резервирующего состава при приготовлении краски. Если же требуется уплотнение краски, т. е. достиже­ние меньшей прозрачности, в состав добавляют небольшое количество цинковых масляных белил.

Приготовленная краска в закрытой посуде может сохра­няться длительное время. Перед употреблением краску раз­бавляют бензином до нужной консистенции. Во время рабо­ты бензин испаряется, поэтому время от времени по мере надобности его добавляют в краску.

Краски различного тона, приготовленные из одной группы красителей, хорошо между собой смешиваются, подчиняясь законам смешения цветов, и дают широкую гамму разнооб­разных оттенков.

Роспись такими красками производят щетинными кистя­ми разных номеров или тампонами-штампами. Краску наби­рают на кисть, отжимают слегка о край сосуда и легким скользящим движением наносят на ткань.

Желательно, чтобы на ткани оставался кистевой мазок с просветами, характерными для работы «сухой кистью». Он должен ложиться на ткань равномерно от начала мазка до момента отрыва кисти от ткани. Надо стремиться к тому, чтобы каждый мазок, каждая линия были упругими и пла­стично выражали форму рисунка.

Приготовленная выше указанным способом краска может быть использована и в качестве резервирующего состава, которым можно выполнять графические разработки рисунка при помощи стеклянной трубочки. Поскольку краска приго­товлена на основе резервирующего состава, фон изделия можно заливать красками при помощи тампонов и фоновая краска не будет заходить на рисунок, а свободно подойдет к каждой форме, не нарушая ее контуров.

Свободная роспись красками с загусткой. За последнее время получила широкое распространение роспись красками из различных групп красителей с применением загустки из траганта, крахмала или сальвитозы. Как и в случае примене­ния в качестве загустки резервирующего состава, эти загустки дают возможность работать красками по ткани без примене­ния резервирующего состава для ограничения цветового пятна.

Применение для росписи щетинных кистей, ватных и губ­чатых тампонов, наложение цвета на цвет позволяют исполь­зовать самые разнообразные приемы оформления тканей. Прозрачная фактура рисунка очень подходит для оформления легких тканей, особенно капрона. При этом способе оформ­ления, отличающемся широкими колористическими возмож­ностями, чрезвычайно обогащается ткань и вместе с тем со­храняются природные качества волокна — его блеск, упру­гость и т. п.

Светлоту и насыщенность краски можно регулировать ко­личеством введенной в нее загустки. Если краска окажется слишком густой и плохо будет сходить с кисти, ее можно разбавить кипяченой водой, при этом ее нужно хорошо раз­мешать.

Соединяя роспись жидкими, слегка растекающимися крас­ками с росписью более густыми, можно достичь интересных художественных эффектов в разработке цветочного орнамен­та, в покрытии фоновых плоскостей и каймы.

**2.2.4** **Техника узелкового батика.**

Батик в технике «бандан» самый древний вид росписи тканей. Неокрашенное полотно покрывали по схеме узора маленькими узелками, крепко привязывая нитью. Потом ткань окрашивали и удаляли нить, в результате образовывался узор из белых «горохов». При необходимости ткань можно окрашивать несколько раз, удаляя старые узелки и добавляя новые. С выкрашенной ткани убирали перевязочные нити, но не гладили готовое изделие, благодаря чему долгое время сохранялся эффект «жатости». В наше время под узелковой росписью подразумевают более простые варианты. Например, узор в виде круга («солнышко») или несколько кругов. Выполняется этот узор так. Термостойкую пуговицу, камешек или горошину подкладывают под ткань, плотно обвязывая ткань снизу нитями. Потом перевязывают еще в одном – двух местах и снова красят. Окрашивают ткань последовательно и в несколько цветов.

Еще один способ. Туго скручивают изделие или отдельные участки жгутом, закрепляя его положение нитями, чтобы жгут не мог развернуться. Нити обвязки должны быть затянуты очень туго. В зависимости от расположения и количества перевязок получаются различные узоры. Таким образом, можно окрасить ткань в несколько цветов. В этом случае, завязав узлы и жгуты, окрашивают ткань в самый светлый из задуманных цветов. Один из видов узелковой росписи – так называемый «складной» батик. Здесь эффект достигается также путем перевязывания и окрашивания, но результат более предсказуем, так как ткань складывается предельным образом, а не скручивается жгутом.

В технике «шитый батик» можно создавать еще более тонкий орнамент. Орнамент рисуется на ткани, затем по его линиям швом «вперед иголка» прокладываются стежки (0.5–1 см). Проложив стежки по рисунку, ткань нужно туго собрать и закрепить нить иголкой или обвязать ткань. После окрашивания и удаления нити на ткани получится узор из маленьких прямоугольников или лучиков, по которым двигалась иголка.

Варианты работы: Ткань разрезать на квадраты (обработать края, выдернув несколько ниточек). Сложить салфетки по различным схемам, перевязать жгутом, узлом, прометать иголкой и окрасить. Единый цвет объединит их в комплект. Декоративный платочек: ткань, шелк или туаль. Хлопчатобумажные и шелковые лоскуты, окрашенные в одном красителе, выглядят по-разному. Блестящая поверхность шелка сделает цвет богаче, играя. Ткань может быть цветной. В этом случае ее цвет будет играть роль самого светлого красителя. Оставить припуски на подгиб края по 1 см (можно обшить кружевом).

Если ткань новая, ее надо выстирать и прогладить. Сделать обвязки и окрасить в светлом красителе, высушив, свернуть жгутом и окрасить в более темном красителе. Чем больше будет сделано перевязок в каждый этап крашения, тем тоньше и сложнее будет узор.

**Глава III. КОМПОЗИЦИЯ.**

Создание произведения декоративно-прикладного искус­ства—сложный творческий процесс: художник воплощает свой замысел, свою художественную идею средствами дан­ного вида искусства. Основа этого творческого процесса— поиски гармонии композиции, орнаментального ритма, цвета и материала.

Композиция декоративного текстильного произведения это ритмически организованное членение его плоскости, когда все орнаментальные или изобразительные элементы выполнены в единых художественных и технических приемах и подчинены общему художественно-декоративному замыслу. Другими словами, это внутренняя взаимосвязь материала, художественных средств и идейно-образного содержания.

«Формальные приемы композиции во всех художествен­но полноценных произведениях стоят в тесной связи с основ­ным идейным замыслом художника, со всем его художествен­ным языком, эмоциональным складом его натуры. Работа над композицией заключается в сознательном нахождении композиционных решений в каждом отдельном случае в за­висимости от поставленных себе художником задач, от всего его творческого отношения к миру».

В значительной степени характер композиции опреде­ляется ритмом — одним из важнейших художественных средств создания произведения декоративно-прикладного ис­кусства.

*Ритм* — это закономерное чередование соизмеримых эле­ментов рисунка, способствующее достижению ясности и вы­разительности композиции, четкости ее восприятия. С ритми­ческим началом человек постоянно сталкивается, наблюдая природные явления: в естественном распределении листьев на стеблях растений, в чередовании набегающих волн, кругах, расходящихся по воде от брошенного камня. Велика роль ритма в музыке. Существуют свои системы в простой ритмике народной песни, состоящей из повторяющихся куплетов, и в сложной композиции симфонического произведения, по­рой построенного на основе той же народной песни, но обо­гащенной более сложными ритмическими вариациями и раз­нообразной оркестровкой, дающими возможность придать той же мелодии новое звучание, более монументальное и значительное.

Последовательное распределение элементов композиции художественного произведения — увеличение или уменьше­ние расстояний между ними, изменение заполненности узо­ром к краям или середине изделия — также варьирование движения в определенном ритме.

Ритмическое построение в текстильном рисунке достигает­ся различными приемами:

а) раппортным повторением узора, при котором элементы композиции равномерно чередуются на плоскости изделия, на основе различного типа сеток. Сетка может быть построена из квадратов, треугольников, ромбов или прямоугольников, расположенных в определенном порядке. Такое расположение чаще всего встречается в метровых декоратив­ных и плательных тканях. В штучных изделиях этот прием применяют тогда, когда по принципу раппортного построения решается середина, заканчивающаяся гладкой каймой. В от­личие от метровых тканей здесь размер и расположение раппорта должны быть рассчитаны таким образом, чтобы по краям изделия он укладывался целиком. Даже при очень четкой и простой сетке отказываются от многократного по­вторения одних и тех же элементов на всем поле декориру­емого изделия, часто разряжают или, наоборот, нагружают центр;

б) расположением элементов рисунка по убывающему или нарастающему ритму. Этот прием можно проследить в старинных образцах народного искусства: в тканых и вы­шитых фартуках, полотенцах, рукавах, подолах женских и мужских рубах—с характерным для них необычайным бо­гатством ритмических сочетаний орнаментальных полос. В простейших композициях из полос создается впечатление постепенного вытеснения одного цвета другим;

в) симметричным построением рисунка. Симметрию сле­дует понимать не только как зеркальное повторение рисунка относительно вертикальной или горизонтальной оси. Она мо­жет иметь и диагональное направление или произвольный наклон. Зачастую ритмическую организацию рисунка упро­щенно понимают только как симметричное двух- или четырех­кратное повторение какого-либо мотива. Как правило, при таком композиционном построении получаются механические стыки в местах соединения повторяющихся орнаментальных групп. Из всех возможных симметричных построений наибо­лее интересна обратная симметрия, когда орнаментальная группа повторяется относительно оси симметрии в перевер­нутом на 180° изображении. Рисунок должен логически раз­виваться в соответствии с задуманным решением;

г) свободным распределением орнамента по всей плоскости украшаемой вещи. В этом случае элементы, расположенные на противоположных краях изделия, уравновешены — они сходны по величине и общему силуэту. Это не исключает и таких решений, при которых рисунком может быть запол­нен только один угол или одна сторона расписного платка, тканой скатерти, вышитой салфетки. Равновесие композиции в этом случае достигается цветовым решением,

Ритмически организованный рисунок легко превращается в орнамент — основу композиции. Не следует думать, что орнамент только многократное повторение сходных элемен­тов рисунка. На головном платке или в небольшом ковре, например, может быть изображена одна ветка, свободно впи­санная в квадрат или прямоугольник. В ней не повторяется ни один цветок, ни один лист, но отдельные группы, просве­ты фона между ними, сам характер изображения восприни­маются как орнамент, так как они образуют ритмический повтор сходных между собою форм. Очень важное значение приобретают красивая и четкая прорисовка деталей, общего силуэта и применение живописных или графических разра­боток, обогащающих рисунок.

Работа художника над новым произведением начинается с выбора темы соответственно назначению изделия. На дан­ном этапе особенно важна не только конкретная информа­ция, содержащаяся в изображаемых элементах, но и тот де­коративный образ и эмоциональное настроение, которые художник стремится передать с помощью различных худо­жественных средств.

Используя разнообразные художественные и технические приемы, можно передать как орнаментальными, так и коло­ристическими средствами различные настроения; весеннюю легкость, бурное движение или спокойную уравновешенность.

Хорошо слаженная и продуманная композиционная схе­ма — основа создания художественного произведения. Сле­дует начинать с наброска композиционной схемы в натураль­ную величину или в уменьшенном масштабе. Не рекомен­дуется выполнять рисунок для четверти или половины изде­лия, так как впоследствии образуются некрасивые стыки от­дельных частей.

При разработке декора следует определить, какая часть изделия будет нести основную орнаментальную и цветовую нагрузку. Например, в шарфах, тканных и вышитых полотен­цах, дорожках орнамент может располагаться на концах. Вдоль края или в середине изделия, по горизонтальным и на­клонным полосам; в головном платке украшается централь-нос поле или, наоборот, основной орнаментальный акцент приходится на кайму.

По схемам построения и характеру трактовки орнамента композиционные решения бывают двух видов: статичные и динамичные. Статичные (неподвижные) композиционные схе­мы чаще всего симметричны и требуют строгой трактовки орнамента. Сюда, как правило, относятся линейные рисунки (полосы и клетки), композиции с геометрическим орнаментом и некоторые произведения с растительным узором. Статич­ные композиции передают состояние покоя и уравновешен­ности. Орнамент располагается в основном, на прямоугольной сетке, все элементы лежат на вертикальных или горизонталь­ных осях, перпендикулярных или параллельных краям изде­лия, изобразительные элементы даны фронтально, они ус­тойчивы, и место их в композиционной схеме четко опреде­лено.

В динамичных по решениям композициях элементы узора располагаются по диагональным осям или свободно распре­деляются на плоскости. В них ярче выражено движение, схе­мы более разнообразны, здесь возможно смелое нарушение симметрии. Контур рисунка зачастую бывает смещен отно­сительно цветового пятна, цветы и листья изображаются на энергично и упруго согнутых ветках. Цветовое решение в ди­намических композициях может быть более напряженным.

В композициях, построенных на ритмическом сочетании полос и клеток, основой служат цветовой и линейный ритм, соотношение ширины полос и расстояний между ними. Эти работы можно отнести к статичным композициям- При таком решении платков, косынок, вышитых и тканых полотенец, дорожек, ковровых изделий тщательно соизмеряются ширина полос и расстояния между ними. Промежутки между поло­сами не должны быть равны ширине близлежащей полосы, ибо это создаст монотонность. Рисунок может быть построен в затухающем ритме к центру изделия или к его краю. Су­живающиеся полосы и постепенно увеличивающиеся между ними расстояния создают постепенное облегчение рисунка, и мягкий переход от яркой каймы к нейтральному цвету середины или, наоборот, от легкой по цвету каймы к яркой, насыщенной середине. На том же принципе ритмического членения строятся и рисунки в клетку типа «шотландок».

Надо иметь в виду материал, для которого подготавли­вается рисунок, плотная или легкая, гладкая прозрачная ткань с росписью, рельефная хлопчатобумажная, шерстяная ткань или ворсистый мягкий ковер. В каждом отдельном случае характер рисунка будет меняться. Следует учитывать особенности восприятия цвета: в фактурной ткани или ковре он будет восприниматься плотным, а на прозрачной ткани в расписных изделиях—облегченным.

Весьма существенным моментом является выбор масшта­ба рисунка соответственно размеру и назначению изделия. При большом увеличении рисунок становится огрубленным, не текстильным. Более приемлемы в крупном масштабе так называемые цветочные рисунки. Естественно, огромное зна­чение приобретают хорошо найденный силуэт, точная про­рисовка элементов, даже если изделие выполняется от руки приемами кистевого мазка. Ведь неряшливо прорисованные формы цветов и листьев не передают очарования и красоты растения. Поэтому на занятиях с учащимися следует прида­вать большое значение декоративным зарисовкам с натуры.

При создании произведений с растительным орнаментом необходимо уделять большое внимание степени художествен­ного обобщения образа. Для этого следует изучать старинные образцы народного искусства, как народные мастера находят переход от природной формы растения к его декоративному выражению, не утрачивая при этом реальный образ цветка.

Современные приемы росписи с применением солевого раствора, роспись жидко разведенными масляными краска­ми, применение «сухого мазка» дают, например, в росписи тканей большие возможности в изображении растений, доста­точно выразительные, но не нарушающие в то же время плос­кость изделия. Объем может быть передан условно, можно разрабатывать цветок в двух-трех планах, используя эту разработку не для передачи собственно объема, как это делает­ся в станковой живописи, а для более интересного цветового решения данной формы. Но эти приемы требуют от мастеров и художников высокого исполнительского мастерства. Ведь ручная работа тем и должна отличаться от механического воспроизведения узоров, что в каждой новой вещи сохра­няется прелесть индивидуального творчества. Ручная роспись тканей и вышивка обогатились рядом приемов, позволяющих практически неограниченно разнообразить манеру исполнения цветочных узоров. В холодном батике, например, это контур, который не только резервирует границы цветового пятна, но и дает возможность разнообразить графику рисунка,

в горячем батике — метод последовательного перекрытия краской различных частей рисунка или фона, позволяющий применять отдельные живописные приемы, в свободной

росписи кистевой мазок, набрызг, обработка форм раз­личными штампами и т. д.

Важнейшим художественным мерилом произведения деко­ративно-прикладного искусства может быть хорошо проду­манный общий колорит. Цельное решение всей вещи, возможно, только при обобщенности орнаментальных форм;

раздробленный орнамент влечет за собой и пестрое цветовое решение. Кроме того, для современного стиля в декоративно-прикладном искусстве характерно бережное отношение к кра­соте обрабатываемого материала, а обобщенность форм позво­ляет ярче выявить естественные его качества.

Большая группа текстильных изделий с геометрическим орнаментом строится на ритмическом сочетании полос, горохов, колец и т. п. Пример использования красочного декора дымковской игрушки, которая своими росписями и забав­ным силуэтом очень привлекает художников, работающих в области оформления текстиля, говорит о правомерности таких творческих переработок.

Тематическая орнаментальная композиция в текстильном произведении, прежде всего композиция на плоскости. Соби­рая материалы для работы на ту или иную тему, художник должен представить себе, насколько они по своему содер­жанию, по возможностям декоративного обобщения мо­гут быть использованы для создания декоративного произве­дения.

Художник-живописец вправе пользоваться живописными средствами для передачи ощущения пространства, объема, так как станковое живописное произведение, заключенное в раму и повешенное на гладкую стену, — не только красоч­ное пятно, украшающее ее, оно несет в себе сложные задачи рассказа о реальной природе, о людях, об их живых делах, Другое дело, когда создается декоративное произведение;

пространство и объем, переданные живописными приемами и средствами перспективы, нарушают плоскость декорируе­мого изделия. Так как в декоративном искусстве важна не информация, а образные ассоциации, то изобразительные элементы могут трактоваться с разной степенью условно­сти, но всегда декоративно, а не иллюзорно.

**3.1. Колорирование.**

Колорит в декоративном текстильном изделии—неотъем­лемая часть композиции. Прекрасную по рисунку вещь можно полностью загубить не соответствующим общему художест­венному замыслу колоритом, неправильным распределением цвета. Цветом можно объединить отдельные элементы в еди­ное целое и можно раздробить их так, что от тщательно продуманной композиции ничего не останется. Для того что­бы грамотно решать вопросы колорирования, необходимо знать элементарные законы сочетания цветов. Влиянием цве­тов и их сочетаний на человека, на его эмоциональное со­стояние занимаются физиологи, психологи, архитекторы. Художники декоративно-прикладного искусства в своей практике приходят к определенным выводам, которые помогают решать более квалифицированно вопросы колорирования художественных произведений.

В этом разделе автор, опираясь на краткие сведения об основных закономерностях взаимоотношения цветов, дает не­которые рекомендации, сложившиеся в практике работы художников над созданием текстильных декоративных из­делий.

Для первого знакомства с огромным и сложным миром цвета важно узнать об основных группах цветов и неко­торых закономерностях их взаимодействия. Существующие в природе и использующиеся в художественной практике цвета разделяют на две большие группы—ахроматические и хроматические (от греческого слова «хромое»—цвет).

К группе ахроматических цветов относятся белый, чер­ный и промежуточные между ними чисто-серые цвета, т. е. такие серые, которые не имеют никакого оттенка, никакой примеси (даже самой малой) какого-либо другого цвета.

Ахроматические цвета различают между собой только по светлоте.

Группа хроматических цветов включает в себя все цвета спектра, а также цвета, каких в спектре нет, — коричневые, золотистые, терракотовые, табачные и т. д. Любой цвет этой группы имеет три основные характеристики: цветовой тон, светлоту и насыщенность, каждая из которых имеет свои па­раметры, например, цветовой тон определяется длиной вол­ны. В художественной практике преимущественно применя­ют другие определения цвета, например такие термины, как простота или открытость, а также сложность цвета. Откры­тый или простой цвет приближается по яркости и чистоте цветового тона к спектральному цвету.

Все цвета хроматической группы различаются между собой, прежде всего по цветовому тону, проще говоря, по цве­ту и его оттенку: желтый, красный, зеленый, коричневый, золотистый, желто-зеленый, красно-коричневый, голубовато-зеленый и т. д. В пределах одного цветового тона могут быть более темные или светлые цвета, более или менее яркие, Светлота в ряде случаев находится в прямой зависимости от насыщенности: чем цвет насыщеннее, тем он темнее. При подборе цветов важна не только цветовая гамма, но и сте­пень светлоты, в которой взят тот или иной цветовой тон, что зачастую определяет его звучание в данной композиции. От степени насыщенности красок зависит колористическое решение изделия в целом. Нужно знать, что каждый вид материала требует своей степени насыщенности красок. На­пример, для выполнения рисунка на крепдешине взяли груп­пу ярких, насыщенных красок, но в готовой вещи оказалось, что каждый цвет звучит слишком самостоятельно и единой цветовой гаммы не получилось. Те же краски, использован­ные для выполнения того же рисунка на шифоне или капро­не, дали совсем другой эффект: изделие получилось гармо­ничным, мягко и спокойно решенным в цвете. Дело в том, что шифон или капрон более прозрачны, чем крепдешин, и поэтому в шифоновом платке все цвета стали менее плотны­ми, т. е. менее насыщенными и в некоторых случаях более светлыми. Произошло уравнивание цветов по насыщенности и по светлоте — цвета стали меньше контрастировать друг с другом,

**3.1.1. Спектр. Цветовой круг.**

Луч света, пропущенный сквозь трехгранную стеклянную призму, разлагается на составные цвета, на цвета линейного спектра: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Если к цве­там спектра добавить пурпурный, смесь крайних его цве­тов—красного и фиолетового, то можно замкнуть линейный спектр в цветовой круг . При помощи этого цвето­вого круга попробуем разобраться в закономерностях взаимо­действия цветов.

Разделив цветовой круг пополам по диаметру пурпурный, — зеленый, получаем группу холодных и группу теплых цветов. Холодными принято называть цвета, в которых ощу­щается примесь голубого цвета, а теплыми—примесь жел­того. Это определение условно, но при колорировании, под­боре красок оно имеет большое значение. Многие краски могут быть и холодными, и теплыми. Ярче всего это просле­живается на примере зеленого цвета: с примесью голубо­го или синего он становится голубовато-зеленым, т. е. хо­лодным, а с примесью желтого — желто-зеленым, т. е. теплым.

Этот пример показывает еще одно интересное и нужное художнику свойство цветов, соседствующих в цветовом кру­ге. Как известно из практики, при их смешивании получают­ся более насыщенные тона. И наоборот, чем дальше цвета отстоят друг от друга, тем менее насыщенными получаются их смеси.

**3.1.2. Дополнительные цвета.**

Расположенные на противополож­ных концах спектрального круга тона называются дополни­тельными. Вот основные пары дополнительных цветов:

желтый и фиолетовый,

оранжевый и синий,

красный и зелено-голубой,

пурпурный и желто-зеленый.

Если смешивать в равных количествах дополнительные цвета, то они становятся сероватыми, малонасыщенными, как бы погашая друг друга.

Внутри основного цветового круга распо­ложены три концентрических круга, в которых помещены цвета, полученные от смешения в различных пропорциях двух дополнительных цветов. Проследим, например, что, получается, от смеси желтого и фиолетового, Как основу смеси сначала берем желтый цвет и начинаем постепенно добав­лять к нему фиолетовый. Сначала у нас получается светло-золотистый цвет, т. е. желтый стал темнее и несколько по­терял свою насыщенность. По мере увеличения доли фиоле­тового желтый теряет свою насыщенность и в центре круга приближается к серому ахроматическому.

Подобное явление наблюдается при смешении любой па­ры дополнительных цветов. Из приведенного примера можно сделать вывод, что при смешении дополнительных цветов невозможно получить новый чистый насыщенный цвет, а всякая, даже незначительная примесь дополнительного цвета к основному снижает его насыщенность.

Это свойство дополнительных цветов важно учитывать в тех случаях, когда необходимо получить какой-либо приглу­шенный или так называемый мягкий цвет. И в самом деле, все цвета, расположенные на таблице во внутренних концентрических кругах, полученные от смеси дополнительных цветов в различных пропорциях, дают серию привлекатель­ных по тону малонасыщенных цветов. Этот прием существен­но обогащает палитру художника,

Существуют три способа смешения цветов: механический, при котором новый цвет, получается, от перемешивания двух или более цветов, оптический способ (лессировка), при кото­ром цвета, будучи наложены прозрачным слоем один на другой, дают новый цвет, и пространственный, когда цвета, располагаясь на поверхности в виде мелких точек, орнамен­тальных форм или полосок, создают при восприятии на рас­стоянии ощущение нового цвета. Эти способы применяются при колорировании текстильных изделий: первый и второй — в росписи тканей, третий — в ткачестве и ковроделии,

Пользуясь этими способами смешения цветов, можно прак­тически беспредельно расширить палитру. Часто, добиваясь того или иного цветового тона, мы получаем нежелательный оттенок, например красного или зеленого (чаще всего при получении золотистого или серого тона). В этом случае, используя свойства дополнительных цветов, можно избавить­ся от красного оттенка добавлением небольшого количества зеленого, и наоборот.

Одновременный контраст цветов. Приступая к колористи­ческому решению произведения, необходимо учитывать, что каждый цвет в композиции существует не изолированно. Он действует на зрителя одновременно с цветами, его окру­жающими. Взаимодействие это происходит по определенным законам. Если сравнить два рисунка, в одном из которых узор выполнен серой краской по черному фону, а в другом — по белому, то серый цвет на черном фоне будет всегда ка­заться светлее, чем на белом. То же наблюдается при взаимо­действии хроматических цветов: золотистый или сиреневый цвет будет казаться на коричневом фоне светлее, чем на желтом.

Явление изменения светлоты цвета в зависимости от свет­лоты окружающего его фона носит название одновременного светлотного контраста.

Более сложные изменения происходят с цветами при од­новременном хроматическом (цветовом) контрасте. Хромати­ческий контраст — это кажущееся изменение цветового тона или насыщенности цвета в зависимости от окружающих его других цветов. Одновременный хроматический контраст ярче выражается при соприкосновении дополнительных или близ­ких к ним цветов, причем он усиливается при уменьшении насыщенности этих цветов.

Одновременный хроматический контраст цветов дает за­частую нежелательные эффекты, но им же воспользоваться и для усиления «цветности» того или иного колористического решения. Предположим, что нужно выполнить серый узор на красном фоне. Нейтральный серый цвет в окру­жении красного приобретает нежелательный зеленоватый от­тенок, дополнительный к цвету окружающего фона. Избе­жать этого явления можно, прибавляя в серый цвет несколь­ко капель красного, т. е. цвета фона, который нейтрализует зеленоватый оттенок, вызываемый одновременным контрас­том, а серый получает необходимый нейтральный тон. Таким образом, для смягчения одновременного хроматического конт­раста необходимо в цвет рисунка или контура добавить не­большое количество цвета фона- Это необходимо учитывать при подборе пряжи для тканых и ковровых изделий.

Иногда появляется необходимость в выделении и подчер­кивании какого-либо цвета в общей спокойной и сдержанной гамме, включении в композицию, как говорят художники, цветового «огонька». В этом случае необходимо располо­жить его на фоне дополнительного цвета. Тогда по закону одновременного хроматического контраста он будет казаться более ярким и насыщенным.

**3.1.3. Колорит.**

Колорит текстильного изделия определяется совокупно­стью применяемых цветов, гармоничностью их сочетаний. В зависимости от преобладания тех или иных цветов колорит может быть темным или светлым, холодным или теплым, он может строиться на сочетании больших плоскостей насы­щенных цветов или на тонких тональных сочетаниях, может быть спокойным или напряженным. Однако, прежде всего колорит характеризуется преобладающим в нем цветом — синим или желтым, фиолетовым или зеленым и т. д.

Выбор основной гаммы и подчинение общего колористи­ческого решения этой гамме позволяет осмысленно подхо­дить к вопросу цветового решения произведения. Недоста­точно распределить цвета по плоскости изделия. Нужно на­учиться управлять возможностями, которые дают имеющиеся под рукой краски или пряжа- Колористически гармонично решенная вещь подобна музыкальному произведению, в ко­тором ясно слышится основная мелодия на фоне музыкаль­ного сопровождения, не заглушающего эту мелодию, а только подчеркивающего и обогащающего ее.

Колорит—одно из средств создания определенного обра­за, настроения произведения. Не случайно, рассматривая про­изведение текстильного искусства, употребляют такие эпите­ты, как солнечный, весенний, сдержанный, радостный, мрач­ный и пр. Они рождаются в результате зрительного и эмо­ционального ощущения, возникающего при первом знаком­стве с вещью. Основу этого ощущения составляет глубокая внутренняя связь, существующая во всяком законченном художественном произведении между общим композицион­ным замыслом, орнаментальным ритмом и колористическим решением. Но только обладая богатым опытом в создании художественных произведений, знаниями закономерностей взаимоотношения цветов, можно проанализировать зритель­ные ощущения, сказать, почему - то или иное произведение, его колорит хороши или плохи, насколько полно они рас­крывают художественную идею произведения, и передать эти знания ученикам.

Сложные вопросы, связанные с цветовым решением, не исчерпываются данными здесь сведениями. Они приобрета­ют ценность в руках вдумчивого художника при осмыслен­ном применении их в процессе создания художественных произведений.

**4.1 Творчество выдающихся мастеров японской живописи.**

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

Творчество каждого из этих мастеров — важный этап в истории стилевого развития декоративных росписей. Но из созданиям присущ и ряд общих свойств, определяемых в первую очередь взаимодействием с архитектурным пространством, в котором они помещались.

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

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

«Представление о характере живо­писи, выполненной Кано Эйтоку в 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», 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. В их прорывах выступает верши­на горы, в сопоставлении с которой про­порции дерева становятся особенно мощными. Однако укрупненные, обоб­щенные формы не производят впечат­ления застывших, они наполнены ка­кой-то скрытой, неведомой силой. Внутренняя динамика подчеркивается направлением движения справа налево. Вся роспись выполнена энергичными мазками широкой кисти»1.

Под стать монументальным, обоб­щенным формам было скупое цветовое решение. «Для ширмы «Кипарис» оно основывалось на сопоставлении корич­невого, синего и зеленого с золотомфона, усиливающего их звучность. Все эти особенности стали слагаемыми ху­дожественной системы настенной рос­писи, разработанной Кано Эйтоку и оказавшей сильнейшее воздействие на его современников, а затем и мастеров XVII в.

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

Самое известное произведение, при­писываемое Хасэгава Тохаку, — рос­пись «Клен», занимающая огромную стену из четырех панелей. В центре композиции мощный ствол дерева изображен по диагонали справа налево, его ветви, словно раскинутые руки, на­правлены в разные стороны. Золотые облака, как и в произведениях Эйтоку, служат фоном с выделяющимися на нем алыми, рыжими,

зелеными листь­ями. По сравнению с «Кипарисом» рит­мика росписи Тохаку более разнообраз­на. Художник отходит от схематичнос­ти цветового решения, свойственного Эйтоку, для которого образы природы были интересны не сами по себе, а как официальные символы государствен­ности. На этом основана его стилизация природных форм, их укрупнение, при­ведение объема к силуэту и пятну. То­хаку гораздо внимательнее к изобража­емым цветам, листьям, ветвям. Он вгля­дывается в их строение, добиваясь ес­тественности и гармонии их расположе­ния. Но при этом он сохраняет основные элементы системы декора­тивной росписи, которая была создана Эйтоку.

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

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

Декоративный убор огромного зам­ка-дворца не что иное, как собиратель­ный образ власти и богатства его владельца.

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

«Художественный образ произведе­ния искусства создается системой при­емов и средств выразительности, кото­рые можно назвать его языком. На зри­теля влияет характер линии, силуэта, 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».

Эти мастера продолжали то, что сде­лали Кано Эйтоку и его современники, но время их деятельности было уже иное. Изменились идеалы, цели и зада­чи искусства. С окончанием феодальных войн перестали строить замки, а 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 и отличие от 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 и 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. Хотя такое назва­ние имеет совершенно определенная местность, Сотацу воспроизводит не ре­альный ландшафт, а его поэтическую интерпретацию в знаменитой повести IX в. «Исэ моногатари». В средневеко­вой лирике сосна была метафорой ожи­дания (поскольку «сосна» и «ждать» произносятся одинаково — «мацу»). В соединении с изображением волн — метафорой слез — она была воплощени­ем образа ожидающей и тоскующей воз­любленной. Сотацу, тонко ощущавший свойственную поэзии множественность смысла, стремился воплотить в роспи­си неуловимую игру чувств, уподобляя их изменчивой стихии волн и вечной незыблемости скал».

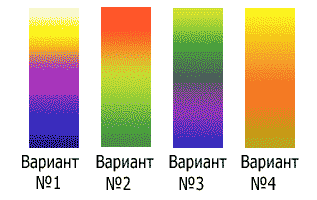
Искусство японских художников XVI-XVII вв. было обращено к современникам. Оно выросло на почве многовековой культурной традиции и рассчитано на общеизвестные ассоциации, знание древней поэзии и классической литературы Средневековья. Нам же для того чтобы понять язык и смысл декоративных росписей, необходимо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

**4.2 Выполнение работы « Цветы».**

После изучения работ , их анализа мною был разработан эскиз панно- это стало первым этапом выполнения моей работы.

Схема последовательного построения работы :

Нарисовала небольшой эскиз, при помощи карандаша, на листе плотной бумаги . Раскрасила эскиз акварельными красками с использованием туши. В эскизе соблюдала композиционную уравновешенность, не забыв про центр композиции. Раскрашивая эскиз, гармонично сочетала цвета.

Примеры сочетания цветов:

2.Рисование кальки.

Взяла миллиметровку такого размера, как само изделие. Карандашом нарисовала схему рисунка, исходя из готового эскиза. Изготовление кальки нужно для точного переведения задуманного рисунка на ткань.

3.Выбор ткани.

Для работы выбирала только 100% натуральные ткани, лучше шелковые, такие как: крепдешин, шифон, китайский шелк, эксцельсиор и т. п. Иначе не удаться зафиксировать краску на ткани и труд будет напрасен.

Для своей работы выбрала ткань «кашибо».

4.Подготовка ткани.

Перед росписью ткань нужно подготовить: прополоскать в воде с шампунем или в специальном кондиционере для белья. Это нужно для лучшего растекания краски по ткани.

5.Натяжка ткани на раму.

Ткань на раму натягивают по часовой стрелке на специальные крючки или на обыкновенные кнопки. Натягивала ткань туго, как "барабан", с сохранением перпендикулярности нитей. Неправильная натяжка приведет к искажению рисунка.

6.Перевод рисунка с кальки на ткань.

Готовую кальку, при помощи иголочек с "ушками", подколола с изнаночной стороны на натянутую ткань. Просвечивающейся рисунок перевела с кальки, очень тонкой линией карандаша. Если рисунок просвечивается сквозь ткань плохо, то его можно перевести с помощью стеклянного стола, поставив под стол подсветку. При хорошем просвечивание, линии можно обводить сразу резервом.

После окончания перевода рисунка отколола кальку.

7.Приготовление резерва.

Жидкий резерв наносится кистью №1;2. Если не требуется детальная пропись рисунка можно использовать пустые флаконы с носиком из - под клея ПВА. Для лучшей видимости резервирующего контура при последующей росписи в него рекомендуется добавить заправку от фломастера (в ручку фломастера заливается спирт и подмешивается в резерв).

Достоинство резерва состоит в том, что для разных типов ткани по фактуре и толщине подбирается своя плотность и в этом его универсальность в отличие от готовых резервов, которые хорошо пропитывают одни ткани и не очень другие.

Хороший декоративный эффект дает использование в качестве наполнителя алюминиевой или бронзовой пудры.

II. Роспись изделия.

1.Способ холодного батика.

В холодном батике, все формы рисунка, имеют замкнутую контурную обводку, которая препятствует растеканию краски.

Работы выполненные в этой технике получаются графичными и декоративными.

Наведение резерва.

Резерв набирается, в специальную стеклянную трубочку, с помощью спринцовки, и наносится по видимому контуру рисунка. При наведении резерва, в начале линии, не должно быть капель. Линия должна быть ровной и четкой, резерв пропитывает ткань. Зарезервированная плоскость должна быть замкнута, иначе краска вытечет за пределы плоскости.

Наводка сохнет 1-2 часа. По окончании работы обязательно стоит проветрить помещение.

Роспись изделия красками.

Для росписи понадобится кисточка (колонок, синтетика или белка) подходящего размера (от №1 до №10.) Так же понадобятся анилиновые краски для росписи ткани.

Расписывать изделие красками, начинаю с более светлых тонов, стараясь не задевать резервные линии и другие плоскости. Если краситель протек сквозь резерв, то дожидаюсь, высыхания краски, а за тем обвожу резервом "пробивший" контур. Образовавшееся пятно можно растереть водой при помощи твердой кисти (колонок) или закрасить, плоскость с пятном, более темным тоном краски.

Расписываю изделие в соответствии с эскизом, при условии ,что красители после высыхания становится более светлым. Для точной подборки цветов, сделаю палитру (навела резервом квадратики и раскрасила их) не на рабочем куске ткани.

Дополнительные эффекты.

Очень красивых эффектов можно добиться, посыпав на влажную поверхность ткани: соль или мочевину (удобрение для огорода), или сухой анилиновый краситель.

2.Способ горячего батика.

Работы, выполненные в технике горячий батик, получаются более живописные, без четкого контура.

В качестве резерва, в горячем батике используется горячий воск.

Расписывание изделия воском и красками.

Для крашения ткани красками понадобится кисточка (колонок, синтетика или белка) подходящего размера (от №1 до №10.), а так же анилиновые красители.

Восковую смесь наносят с помощью натуральной кисти (щетина, белка).

Сначала воском нужно покрыть самые светлые места. Резервирующее вещество, должно быть, горячим и пропитывать ткань. После того как нанесенный воск остынет, наносят светлые тона краски. Так слоем за слоем утемняя работу, пока не будет, достигнут результат, в соответствии с эскизом.

Воск на ткань можно наносить живописными мазками или брызгать с помощью щетинистой плоской кисточки.

Применение эффекта кракле.

Для этого, всю работу нужно покрыть восковой смесью. Когда воск остынет, снимаю готовую работу с рамы и держу ее в холодном месте. Затем мну изделие, в тех местах, где хочу сделать эффект трещинок. Кисточкой обезжириваю работу, используя мыльный раствор. Наношу темную краску в места трещинок. Тряпочкой убераю излишки краски и даю работе высохнуть.

Удаление воска с готовой работы.

Перед запаркой удаляю воск с работы, прогладив изделие через бумагу (газеты).

III. Закрепление краски на изделии.

Запаривание изделия.

Чтобы закрепить краску, нужно запарить изделие.

Для запарки, заворачиваю изделие в чистую бумагу (можно в газеты), так чтобы ткань не соприкасалась сама с собой.

Завернутую работу подвешивают в специальном баке, на дно которого кладутся камни и наливается вода, столько, чтобы при кипении, брызги воды не попали на ткань. Работа также не должна касаться стенок бака. Бак закрывают, сверху, подушкой с песком и крышкой. Процесс запаривания длится 40-60 минут.

IV. Заключительный этап.

После запаривания достаю изделие из бумаги. Далее прополаскиваю в воде с уксусом. Полоскать нужно для удаления лишней краски и для закрепления окрашенного.

Высушиваю изделие, а затем отглаживаю. Натягиваю его на декоративную раму.

Панно « Цветы» готово.

**Глава V Г**лоссарий.

Батик – способ украшения ткани с помощью расплавленного воска. Родиной считается Индонезия. В настоящее время, словом батик обозначают практически все виды ручной росписи ткани.

Бандан – название техники крашения ткани.

Кракле – сетка трещин, возникающая на ткани при работе в технике горячего батика. Используется как дополнительный эффект.

Кубовая набойка – получила название от куба – чана с красителем индиго, в котором окрашивалась ткань с нанесенным набивным способом (печать) узором.

Роспись по – сырому – роспись по влажной ткани, бумаге, что придает работе акварельность, мягкость цветовых переходов, смешивать цвета непосредственно на ткани.

Узелковый батик – бандан, способ окрашивания ткани с помощью узлов и жгутов, создающих узор.

Солевая техника – один из способов создания дополнительного эффекта в росписи ткани.

Шитый батик – условное название разновидности узелкового батика. Ткань собирается на нитку, как при наметывании по линии узора и сильно стягивается. Опускается в краситель, и после крашения получается узор.

Купон – своеобразное расположение орнамента на ткани, в основном вдоль одного края полотна, с постепенным переходом в фон.

Мотив – основной элемент построения орнамента или декоративной композиции.

Грунтовка – покрытие ткани специальным раствором для меньшего впитывания красителя. Применяется при свободной росписи.

Набойка – способ украшения ткани. Название получила от процесса работы, когда по доске с рисунком, наложенной на ткань, ударяли деревянными молотками для лучшего проникновения красителя в ткань.

Ахроматические цвета – ряд светлотного диапазона, от белого к черному, состоящий из 9 светлот. Каждый светлотный тон настолько темнее предыдущего, насколько светлее последующего.

Контрастные цвета – цвета, расположенные на противоположных концах диаметров цветового круга.

Раппорт – минимальная площадь повторяющегося рисунка. В него входят сам мотив и расстояние до другого мотива. Повторение раппорта повторяет раппортную сетку.

Родственные цвета – цвета, расположенные в одной четверти цветового круга.

Родственно – контрастные цвета – цвета, расположенные в половине цветового круга.

Эскиз – предварительный рисунок композиции, в котором выверены и согласованы все детали. В окончательном виде используется для увеличения в натуральную величину.

Аэрограф – прибор для равномерного разбрызгивания краски. Может быть заменен пульверизатором или автомобильными аэрозолями.

Багет – рейка со сложным профилем для изготовления рам для оформления произведения искусства.

Воронка – металлическая воронка на теплоизолирующей ручке с узким отверстием внизу корпуса. Применяется в горячем батике, как аналог древнего прибора «чактинг».

Воск, восковая масса – специальный резервирующий состав для горячего батика, в который пчелиный или искусственный воск входит в качестве одного из компонентов.

Водяная баня – устройство из двух подходящих по размеру емкостей, где в большую наливается вода, а во вставляемую в нее меньшую, кладется нужное вещество (воск или стеарин).

Запаривание – процесс закрепления красителей на ткани с помощью пара.

Зарисовка – стилизованное изображение природной или иной формы в целях дальнейшего использования в создании композиции.

Огурцы – пришедший из Индии и обрусевший мотив. Часто встречается в шалях и в тканях традиционного направления.

Палантин – широкий шарф, накидка из ткани и меха.

Панно – декоративная композиция, часто заключенная в раму. Служит эмоциональным и композиционным центром интерьера.

Мочевина – химическое вещество, удобрение. В росписи ткани используется для создания специального эффекта.

Обвязки – (перевязки) веревки или шнура. С помощью которых, в узелковом батике создается узор путем перетягивания и обвязывания некоторых участков из ткани.

Обновление ткани – сокрытие различных дефектов с помощью аппликации, росписи отдельных участков, узелкового крашения.

Подрамник – рама под холст или ткань.

Подсветка – прием, позволяющий проверить замкнутость контура в холодном батике, а также способ перевода рисунка на ткань.

Присыпка сухими красителями – один из дополнительных эффектов в росписи ткани.

Промывка участка росписи – удаление красителя с неправильно расписанного участка ткани с помощью большого количества воды или с использованием спирта.

Пяльцы – круглая рамка для вышивания, состоящая из двух частей. В росписи используется для небольших работ круглой формы. Ткань расписывают на пяльцах, тонируют наружную часть пялец, и готовое панно вешают на стену.

Резерв – краткое название для резервирующей массы в холодном батике.

Ситец – хлопчатобумажная ткань, пришедшая из Индии.

Сухая кисть – один из приемов работы щетинной кистью, на которую набирается меньшее количество краски или восковой смеси, что позволяет каждой ворсинке провести свою собственную линию, отдельно от других.

Трубочки – стеклянные трубочки с загнутыми концами и резервуаром в нижней трети.

Инструмент для нанесения резерва при росписи в технике холодного батика.

Тампон – изготовленный из ваты или поролона инструмент для росписи больших плоскостей фона; ватно-марлевый тампон для переноса рисунка на ткань способом припороха.

Туаль – сильно блестящий натуральный шелк, чаще используемый для росписи шарфов.

Флейтц – широкая плоская щетинная кисть. Используется как в художественных, так и в малярных работах.

Заключение.

Работа над темой расширила мои представления об истории росписи ткани, о выдающихся мастерах японской живописи, а так же о новых современных способах и технологиях рисунка на ткани. Техника   батика,  очаровавшая  меня    графическими  и  живописными  эффектами,  была  выбрана  как  способ,  позволяющий  наиболее  выразительно  воплотить  собственный  замысел. Те знания, умения и навыки, которые мной приобретены в процессе работы над проектом, помогут мне в дальнейшей работе. Владея всеми приемами художественной росписи, ткани я могу свободно выбирать темы творческой работы. Приобретенный опыт работы с красителями и тканями позволяет мне думать над композицией прямо в материале, держа в уме поэтапные возможности превращения белого полотна в интересные цветовые формы. Такая работа требует высокого исполнительского мастерства. Но в этом и заключается прелесть индивидуального подчерка, своеобразная манера исполнения. Полученный опыт позволяет проявить индивидуальные творческие способности, закалить свой характер, определиться в окончательном выборе сложного пути в росписи по ткани. Осознавая, что существует много других не менее интересных приемов росписи, я полагаю, что их изучение позволит мою дальнейшую работу сделать более содержательной.

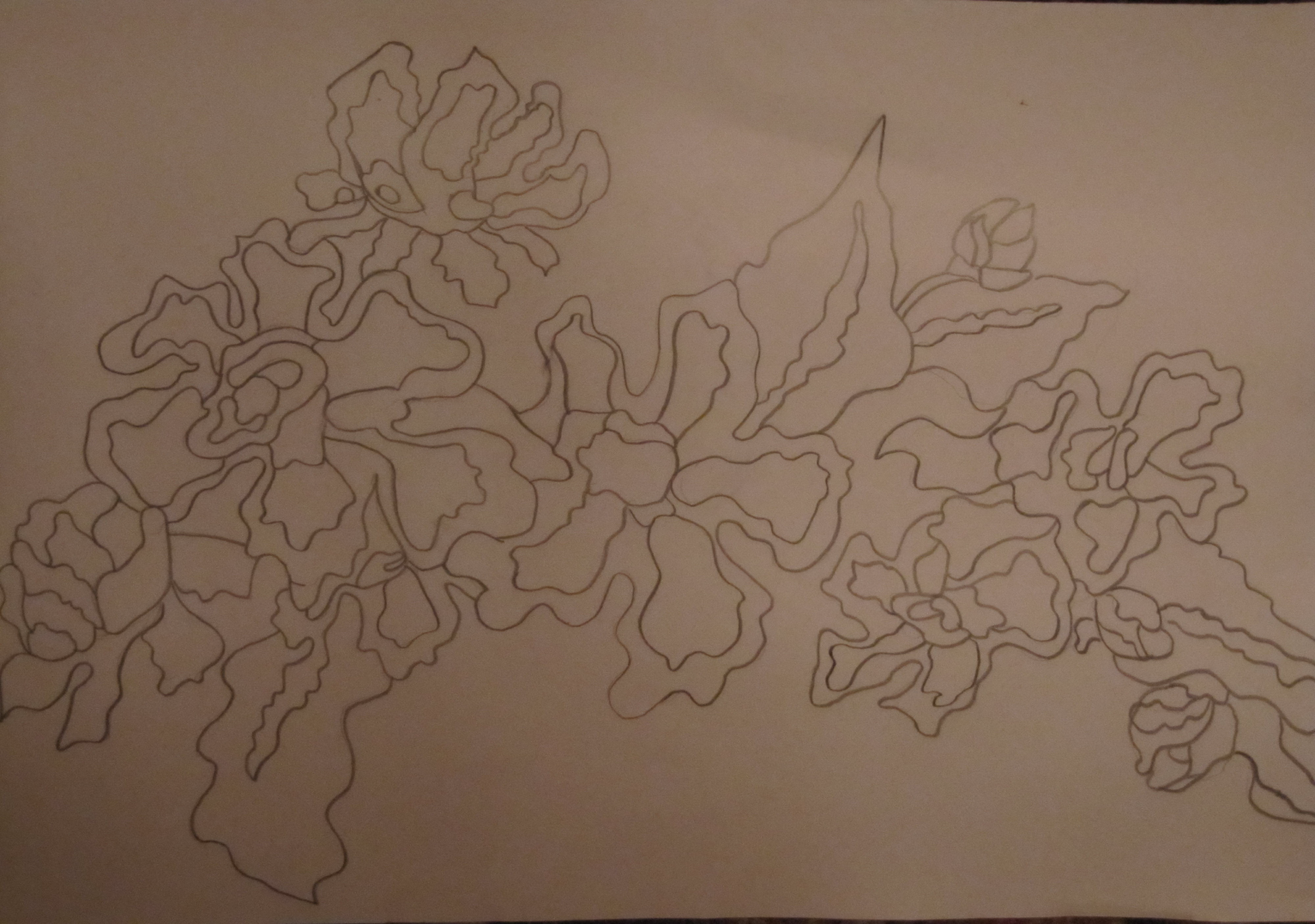
Приложение.

Примеры работ на тему «Цветы»

****



****

Поэтапная разработка панно «Цветы»





Использованная литература:

1. Арманд Т. Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани. Под ред. Н. Н. Соболева. М.—Л., 1931.
2. Г у р ь е в а Т. С, Опыты Л. В. Маяковской в оформлении тканей. — Сборник трудов НИИХП, Вып. б. М., 1972.
3. Рогинская ф. Советский текстиль. М., 1930.
4. Соболев Н. II. ПаПойка в России и способ работы. М., 1012.
5. Т а н к у с О. В., Гороховская Л. М- и др. Технология росписи тканей. М., 1969.
6. Темсрин С. М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., 1960.
7. Ш у м я ц к а я Н. Как создаются рисунки для тканей. — "Декоративное искусство СССР». 19,58, №8.
8. Брита Хансен. Роспись по шелку. 1997 г.
9. Энциклопедия « Исчезнувшие цивилизации» книга «Затерянный мир майя». М., 1997 г.
10. Башилов В.А. древние цивилизации Перу и Боливии. М., 1972 г.
11. Гуляев В.И. Города – государства майя. М., 1979 г.
12. Зубрицкий Ю.А. Инки – Кечуа. М., 1975 г.
13. Исторические судьбы американских индейцев. М., 1985 г.
14. Самаркина И.К. Община в Перу. М., 1974 г.
15. Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983 г.
16. Этнические процессы в Южной Америке. М., 1981 г.
17. Кинжалов Р.В. Культура древних майя 1971 г.
18. Кинжалов Р.В. мифологические системы Месоамерики 1970 г.
19. Кнорозов Ю.В. Писменность индейцев майя. 1963 г.
20. Кнорозов Ю.В. Религиозные представления индейцев майя. М., 1966 г.
21. Синеглазова М. О. «Распишем ткань сами». Москва, 2001 г.
22. Гильман Р. А. «Художествення роспись ткани». Москва, 2004 г.
23. Энциклопедия художника «Искусство батика». Москва, 2000 г.