85.12
С 74



СПРАВОЧНИК ДИЗАЙНЕРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

под общ. ред. Л.Р. Маиляна







Серия «Справочник»

Справочник дизайнера декоративно-прикладного искусства

Под общей редакцией
заслуженного строителя Российской Федерации,
члена-корреспондента РААСН, доктора технических наук
профессора Л.Р. Маиляна

Ростов-на-Дону
«Феникс»
2014

УДК 745/749 (035)
ББК 85.12я2
КТК 854
С74

С74 Справочник дизайнера декоративно-прикладного искусства / под общ. ред. Л.Р. Маиляна.— Ростов н/Д : Феникс, 2014. — 220 с. ил., [28] л. ил. — (Справочник).

ISBN 978-5-222-21519-7

Участие в повседневной жизни людей декоративно-прикладного искусства, наряду с дизайном и архитектурой, эстетически ее обогащает, является источником эстетического воспитания.

Декоративно-прикладное искусство на протяжении многих веков являлось важнейшей, а для ряда племен и народностей — и основной областью художественного творчества. Красота материала, пропорциональные соотношения частей, ритмическая структура в декоративно-прикладном искусстве нередко служат единственными средствами воплощения эмоционально-образного содержания изделия.

Декор на изделии существенно влияет на его образную структуру. Часто именно благодаря своему декору бытовой предмет становится произведением декоративно-прикладного искусства. Обладая собственной эмоциональной выразительностью, своим ритмом и пропорциями, декор зрительно видоизменяет форму и в то же время сливается с ней в едином художественном образе.

В предлагаемом справочнике представлено краткое изложение основных сведений по дизайну, его истории и областей применении на протяжении всей истории человечества, а также необходимая информация при работе над проектами, которые требуют правильного исполнения и декорирования предметов, предназначенных как для использования в быту, так и для эстетического восприятия.

ISBN 978-5-222-21519-7 УДК 745/749 (035)
ББК 85.12я2

© Коллектив авторов, текст, 2013
© ООО «Феникс», оформление, 2014

ПРЕДИСЛОВИЕ

Декоративно-прикладное искусство — одно из важнейших средств преобразования материальной среды и воплощения в своих образах и народных традиций, и передовых идей, не только сохраняющих, но и усиливающих эмоциональную выразительность.

К его главным задачам относится обеспечение сочетания сохранения народного искусства в обрамлении современности и передовых достижений в сфере различных декоративных материалов, технологий их обработки с творчеством во всех сферах изобразительного и декоративного искусства, в том числе в тесной взаимосвязи с искусством дизайна и архитектуры.

Решение художественных задач, создание и воссоздание неповторимой уникальной обстановки интерьера и экстерьера, а также окружающего пространства в целом предопределяют создание новых и совершенствование имеющихся естественных и искусственных материалов, технологий их изготовления и способов их обработки и отделки.

В последние годы наблюдается, с одной стороны, рост количества изданий, посвященных вопросам декоративно-прикладного искусства, с другой — узкая специализация этих изданий, не дающая возможности взглянуть на проблемы шире — в частности, на сочетание различных материалов или способов их обработки и отделки.

В связи с этим в предлагаемом справочнике предпринята попытка дать относительно компактное, но универсальное изложение основных сведений по декоративно-прикладному искусству, достаточное для последующего развития того или иного раздела уже с помощью узкоспециализированных изданий.

Этому послужит и прилагаемый список литературы, охватывающий необходимые для самых различных целей и задач издания.

Глава 1 написана чл.-корр. РААСН, д-м техн. наук, проф. Маиляном Л.Р., арх. Самко Т.А., диз. Болобан Э.В., диз. Самко В.И., худ. Маилян В.Г. и инж. Кулинич П.Б.; глава 2 — канд. техн. наук, доц. Мильчаковой Н.Е., канд. филос. наук, доц. Дробышевой Н.В., канд. техн. наук, доц. Языевой С.Б., арх. Самко Т.А., диз. Боло-

бан Э.В., диз. Самко В.И. и худ. Протопоповой И.В.; глава 3 — д-м техн. наук, проф. Соколовой М.Л., канд. филос. наук, доц. Дробышевой Н.В., диз. Болобан Э.В. и арх. Самко Т.А.; главы 4, 5, 7, 8 — арх. Самко Т.А., диз. Болобан Э.В. и диз. Самко В.И.; глава 6 — арх. Самко Т.А., диз. Болобан Э.В., диз. Самко В.И. и инж. Боровиковой М.В.; глава 9 — канд. техн. наук Маиляном А.Л., арх. Самко Т.А. и диз. Гончаровой Ю.В.

Авторы с благодарностью примут замечания и пожелания читателей, которые просят направлять по адресу: 344010, Ростов-на-Дону, ул. Социалистическая, 162, Маиляну Л.Р.

ГЛАВА 1. РОСПИСЬ, МИНИАТЮРА

1.1. История развития

Миниатюра (франц. *miniature*, итал. *miniatura*, от лат. *minium* — киноварь, сурик (красные краски), применявшиеся в оформлении рукописных книг) — в изобразительном искусстве живописные, скульптурные и графические произведения малых форм, имеющих самостоятельный характер, а также искусство их создания. Существует несколько разновидностей миниатюры — главным образом портретная, а также живопись — на небольших лаковых поверхностях — лаком, маслом или темперой.

Миниатюрная живопись была особенно распространена в Древнем Египте, Греции, Византии. В средневековом искусстве миниатюра развивалась в арабских странах — Европе и на Востоке, а также в Древней Руси. В Индии во времена империи Великих Моголов получила распространение *раджастанская* миниатюра. Она явилась результатом совместного творчества индийских и персидских мастеров. Миниатюра Египта стилистически связана с *коптским* искусством. В Древней Руси миниатюры в основном следовали византийским образцам.

Народные художественные промыслы — одна из форм народного художественного творчества, являющаяся неотъемлемым достоянием России. Народные художественные промыслы восходят к древности, к домашним промыслам и деревенскому ремеслу, хранящим неповторимую особенность русского народа.

Сохранение, возрождение и развитие художественных промыслов — важная государственная задача.

Типы росписи

Городецкая.

Миниатюрная живопись:

- Холуй;
- Мстера;
- Палех;
- Федоскино;

– Хохлома;
– Жостовская.

Северные русские росписи (Роспись Северной Двины):
– Мезень;
– Пермогорская;
– Волховская;
– Борецкая;
– Ракульская.

Урало-Сибирская роспись:
– Корчемкинская;
– Пучужская;
– Тоемская;
– Тюменская;
– Петриковская;
– Кемеровская;
– Тагильская;
– Далекарийская.

Декоративная расписная игрушка:
– Деревянная игрушка;
– Матрешка;
– Полхов-майданская игрушка.

1.2. Городецкая роспись

1.2.1. История возникновения

Городецкая роспись по дереву — знаменитый народный промысел Нижегородского края. Он получил развитие во второй половине XIX в. в заволжских деревнях около Городца.

Жители окрестных деревень слыли искусными ремесленниками, среди которых были кузнецы, ткачи, красильщики, резчики, плотники и столяры.

Леса в Заволжье было много, и он давал много дешевого материала, из которого делали все: от детских игрушек до предметов мебели.

Особой известностью пользовались городецкие прялки (рис. 1), которые в большом количестве продавались на Нижегородской ярмарке и расходились по всей России. Гордецкие прялочные донцы

инкрустировались мореным дубом и украшались контурной резьбой. В отличие от других прялок, вытесанных из единого деревянного монолита, городецкие прялки состояли из двух частей: *донца* и *гребня*. Донце представляло собой широкую доску, суживающуюся к головке с «*копылком*» пирамидальной формы, в отверстие которого вставлялась ножка гребня. После окончания работы на прялке гребень вынимался из копылка, и донце вешалось на стену вместо картин. Позже мастера стали украшать инкрустированные донца подкраской фона резьбы, а затем — забавными расписными картинками с изображением различных жанровых сцен и богатыми цветочными узорами.

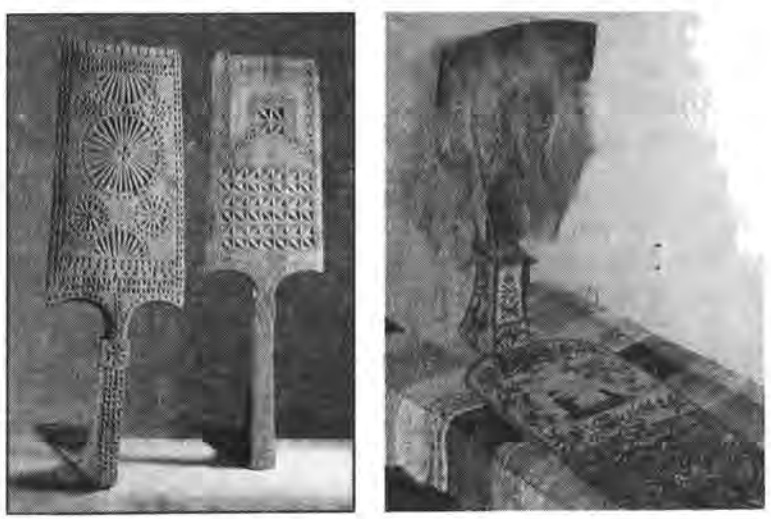


Рис. 1. Прялка с донцем

Вскоре такой росписью стали украшать не только прялки, но и многие предметы народного быта: стульчики, лукошки, короба, солонки и игрушки.

Городецкая роспись своеобразна по своей манере — яркая, лаконичная, поэтому спутать ее с чем-то другим достаточно трудно.

Сюжеты городецких изделий имели своеобразный неповторимый образ. Мастера изображали прогулки кавалеров с дамами, всадников на конях, сцены чаепития в богатых интерьерах, украшенных

колоннами, высокими окнами, пышными занавесками, настенными часами. Встречались и сцены из простой жизни: охотники в лесу, пряхи за работой, строительство дома (см. вкл., рис. 1).

Раньше городецкая роспись делалась яичными красками, которые ложились на изделие большими цветовыми пятнами, без предварительного контура.

Рисунок наносился свободными мазками с графической обводкой черного или белого цвета. Преобладали синие, красные, белые и черные цвета.

В наши дни мастера используют масляную краску, что расширило цветовую гамму. Но мотивы и технология городецкой росписи остались прежними.

Современные художники, как и прежде, расписывают всевозможные деревянные изделия: шкатулки, ларцы, декоративные панно, шкафчики, полочки, хлебницы, солонки, игрушки и мебель.

Период 1870–1900 гг., связанный с общим бурным развитием промысловой деятельности жителей лесного Заволжья, знаменуется окончательным сложением стиля городецкой росписи.

1.2.2. Элементы и композиции росписи

Городецкая роспись выполняется при помощи темперных красок и предполагает роспись ровных поверхностей.

Перед росписью изделие проклеивают, шлифуют, покрывают порозаполнителем и грунтуют.

Для проклеивания готовят раствор столярного клея. Клей варят до полного растворения на водяной бане (из расчета 20 г сухого клея на 180 г воды) и теплым дважды наносят на поверхность изделия. Необходимо, чтобы между первым и вторым обмазываниями клеем прошло не менее двух часов.

Для грунтования используют меловую грунтовку, которую можно проводить неоднократно. Изделия с большим количеством дефектов и не очень качественно обработанной поверхностью требуютя большего числа грунтовок. На высыхание грунтовки необходимо отводить не менее 2–3 часов. Сушат загрунтованное изделие в естественных условиях, после чего его шлифуют мелкой шкуркой.

Шпатлевание проводят с использованием того же состава, который использовался для грунтования, однако более густой консистенции, напоминающей творог.

После росписи изделие сушат, а затем лакируют.

Городецкая роспись предполагает следующие этапы:

- окраска фона;
- нанесение основных частей рисунка;
- нанесение подмалевка, нанесение оттенков;
- разживка;
- выполнение рамок и отводок.

1.2.3. Последовательность выполнения фигур

Птиц обычно рисуют, начиная с крыла. Затем выполняют грудь, линию наносят, ориентируясь на линию крыла. После этого дорисовывают остальные части тела. Когда контур нанесен, всю поверхность рисунка закрашивают, оставляя лишь основные внутренние линии. Затем наносят цветовые пятна и мазки, конкретизирующие общий силуэт, чтобы получить контур птиц и их внешний вид в самом общем виде. Далее приступают к *разжи́вке*, т.е. разработке рисунка посредством нанесения тонких мазков более светлых оттенков (см. вкл., рис. 2, 3).

Коня рисуют черной краской. Сначала рисуют контур, затем заливают его краской, то есть закрашивают, после чего приступают к детальной разработке. Затем выполняют сбрую и седло. Для городецкой росписи при рисовании седла характерно использование красного цвета, при прорисовке сбруи — желтой или белой красок. Если конь без всадника, то уздечку рисуют привязанной к передней поднятой ноге, а сбрую на груди выполняют в форме цветка. Если конь со всадником, то уздечку рисуют у него в руках (см. вкл., рис. 4).

Изображение человека. На первом этапе рисунок имеет характер цветовых пятен, которые лишь задают контур фигуры, одежды, обуви, кистей рук. Прорисовку изображения выполняют с изображения контура лица, к которой сразу же пририсовывают волосы. Остальные части пририсовываются последовательно, в движении сверху вниз. Мелкие детали наносятся после того, как фигура в

основных чертах выполнена. В процессе разживки намечаются черты лица, изображаются складки, пуговицы, украшения, кружева и т.д. Обычно используют краски белого и желтого цветов, а также черную краску (см. вкл., рис. 5).

Растительные композиции состоят из цветов разных размеров и листьев. Мотивы, из которых они состоят, называют *бутонами* и *листочками* (см. вкл., рис. 6).

Существуют две разновидности мотива «бутон»: *собственно бутон* и *бутон-розетка. Собственно бутоны* рисуют с сердцевины или подмалевка фона всего мотива, начиная с лепестка, который находится прямо напротив сердцевины, и только затем приступают к прорисовке остальных лепестков. Сердцевина бутона всегда находится сверху.

Бутоны-розетки представляют собой цветы, сердцевина которых расположена посередине; лепестки обрамляют середину со всех сторон. Основой для лепестков служит одноцветное пятно — подмалевок, на котором рисуют дугообразные лепестки. Они могут располагаться не в один, а в два-три слоя и быть написанными разными цветами.

Подмалевок выполняется одним или несколькими цветами. При выполнении несколькими цветами сначала наносят центральное пятно, а затем вокруг него рисуют подмалевок нижнего ряда.

Весь рисунок располагаются симметрично относительно *большого цветка*, являющегося центром композиции. Композиция строится с первого — большого — цветка и наращивается за счет постепенной дорисовки других цветков меньшего размера. После того как все цветки нарисованы, композицию дополняют изображениями листьев.

Собственно бутоны всегда располагают в центре композиции, а *бутоны-розетки* — на ее периферии. Очень важно, чтобы последние не превосходили по размерам центральный бутон, иначе равновесие композиции будет нарушено.

Листочки используются для создания живописного обрамления росписи. Обычно они состоят из трех или пяти листьев, отрастающих от одного стебля. Центральный лист всегда выполняется немного больше боковых. Сначала рисуют общий контур, имеющий вид цветового пятна, затем *разживляют* его при помощи тон-

ких штрихов. Используют белую и черную краски, причем белая чаще применяется для прорисовки прожилок, а черная — для оконтуривания листа. Здесь возможны любые сочетания. Для создания объема одну половину листа часто делают более светлой, смешивая зеленую краску с белой или желтой.

На сушку красок в естественных условиях уходит около 2 часов. После того как роспись высохла, изделие лакируют. Для этого используют нитроцеллюлозные матовые лаки.

1.3. Миниатюрная живопись

1.3.1. Холуй

История возникновения. Искусство лаковой миниатюры Холуя — самобытное и интересное направление в русском декоративно-прикладном искусстве. Этот народный промысел развился в селе Холуй Ивановской области.

Знаменитая иконопись Холуя и искусство лаковой миниатюры известны по всей России и далеко за ее пределами.

Иконопись (от *икона* и *писать*) — создание священных изображений, способствующих молитве и поклонению невидимому Богу и святым перед их видимыми образами. Это искусство, проникнутое символикой и духовностью, величайшее духовное достояние народа.

Христианству на Руси чуть более тысячи лет, и такие же древние корни имеет искусство иконописи.

Интерес к иконописи в нашей стране огромен.

Уже много лет иконопись находится под пристальным вниманием русской науки.

Философы, историки, искусствоведы исследуют иконопись, восстанавливают биографии русских иконописцев, изучают иконописные школы и манеру живописи.

Исследователи иконописных художественных промыслов Палеха, Мстеры и Холуя указывают, что раньше всего иконописание возникло именно в Холуе (см. вкл., рис. 7, 8, 9).

В XVII в. Холуйская слобода была признанным центром иконописи. Холуйская иконопись развивалась на основе традиций византийского иконописания. Здесь в течение нескольких веков скла-

дывается свой, неповторимый стиль. Его характерная черта — особое внимание к содержательной стороне иконописного произведения. До революции Холуй являлся последним центром, где сохранялись художественные традиции древнерусской живописи (иконописи).

В советское время, опираясь на художественные приемы традиционного ремесла, холуйские художники создали принципиально новое искусство — *иконографические каноны*.

Выход на международный рынок способствовал развитию искусства, поднимал престиж русской иконописи и лаковой миниатюры, в том числе и холуйской.

Основателями холуйского искусства миниатюры были три мастера: С.А. Мокин, В.Д. Пузанов-Молев и К.В. Костерин.

Старые мастера воспитали молодое поколение художников, продолжающих сегодня дело своих дедов и отцов. Холуйцы пишут миниатюры желтковой (эмульсионной) темперой.

Яичную эмульсию использовали как связующее вещество еще в Древнем Египте, Греции, Риме.

Холуй сочетает в своем искусстве любовь к реальным формам с повышенной цветовой декоративностью (см. вкл., рис. 10).

С 1961 г. изделия с холуйской лаковой миниатюрой выходят на международный рынок.

Первый заказ на лаковую миниатюру был из Лондона, затем — из США, Германии, Франции, Бельгии и Италии.

1.3.2. Мстера

История возникновения. Поселок Мстера — бывшая дореволюционная Богоявленская слобода, Вязниковский район, Владимирской области. Он уникален богатством развитых здесь художественных промыслов: иконописного, вышивального, чеканного, лубочного. Основой для развития лаковой миниатюры послужили местные иконописные традиции, существовавшие здесь с конца XVIII в. Для икон этого направления характерны сдержанный темный колорит, изысканные плоскостные орнаментальные композиции и умеренное применение золота для проработки деталей.

После Октябрьской революции в поисках нового применения своего мастерства мстерские иконописцы А.Н. Куликов, Н.П. Клы-

ков, А.И. Брягин, А.Ф. Котягин, В.Н. Овчинников, Е.В. Юрин и А.М. Меркурьев, объединившись, организовали в 1923 г. в «Артель древнерусской живописи» — обратились к росписи домашней утвари, мебели и игрушек.

Затем, по примеру художников Палеха, они позаимствовали технологию изготовления изделий из папье-маше у миниатюристов подмосковного села Федоскино, где лаковой миниатюрой занимались еще с XVIII в.

В отличие от другой русской лаковой миниатюры, основанной на древнерусской иконописной традиции (Палех и Холуй), в мстерской миниатюре особую роль играет пейзаж.

Темами для нее служат фольклор, история, современность.

Живопись отличается стилизацией в трактовке форм, ярким декоративным колоритом. Характерная особенность мстерской живописи — ковровая декоративность, разнообразность и утонченность колористических оттенков с единством общего тона композиции.

Местом действия персонажей миниатюр чаще всего является тщательно разработанный пейзаж или ансамбль «русских палат». Это отличает мстерскую миниатюру от палехской, композиции которой написаны на черном фоне. В тематике преобладают русские народные сказки, бытовые сюжеты, исторические и архитектурные памятники. Действие в мстерских миниатюрах происходит на фоне сказочного гористого или среднерусского ландшафта, местного пейзажа (см. вкл., рис. 11).

Цветовая гамма мстерской школы — голубовато-серебристая, охристо-желтая и красная. В изделиях сочетаются растительные и геометрические узоры. При росписи шкатулок используются темперные краски.

В 1926 г. возникла первая мастерская по производству шкатулок с лаковой миниатюрной росписью.

К 1930-м гг. окончательно оформилась художественная артель «Пролетарское искусство», стараниями мастеров которой Мстера стала новым самобытным центром народного творчества. Основоположниками этого своеобразного искусства были талантливые мастера Н.П. Клыков, А.Ф. Котягин, Е.Е. Юрин, В.Н. Овчинников, И.Н. Морозов и другие художники.

В 1960–1970-е гг. мстерское искусство переживает творческий подъем.

Художники постоянно, с большим интересом обращаются к традициям древнерусской живописи.

Используя фольклорные сюжеты, мастера создают самостоятельные композиции.

В единой композиции, а не отдельными клеймами используется прием объединения нескольких эпизодов, более стилизованный пейзаж, живопись более плоскостна и декоративна.

Художники нового поколения неизменно сохраняют верность традициям, проявляя при этом собственную творческую индивидуальность.

1.3.3. Палех

История возникновения. Название промысла происходит от названия села Палех Ивановской области.

Палех еще с допетровских времен славился своими иконописцами. Наибольшего расцвета палехское иконописание достигло в XVIII — начале XIX в. Местный стиль сложился под влиянием московской, новгородской, строгановской и ярославской школ. Кроме иконописи развивалось искусство монументальной живописи. Мастера принимали участие в росписи и реставрации церквей и соборов, в том числе Грановитой палаты Московского Кремля, храмов Троице-Сергиевой лавры, Новодевичьего монастыря.

В 1918 г. художники И.И. Голиков и А.А. Глазунов создают Палехскую художественную декоративную артель, которая занималась росписью по дереву. В 1923 г. работы палехских мастеров были представлены на художественно-промышленной выставке в Москве и удостоены Диплома 2-й степени. В этот же период палешане впервые познакомились с новым материалом, являвшимся основой для лаковой миниатюры Федоскина, — папье-маше. Освоив новый материал, мастера перенесли на него традиционную для древнерусской иконы технологию темперной живописи и условную стилистику изображения. Впервые палехские миниатюры на папье-маше, выполненные по заказу Кустарного музея, демонстрировались на сельскохозяйственной выставке в 1924 г.

5 декабря 1924 г. палехские художники: И.И. Голиков, И.В. Маркичев, И.М. Баканов, И.И. Зубков, А.И. Зубков, А.В. Котухин, В.В. Котухин объединились в «Артель древней живописи». Позднее к ним присоединились художники И.П. Вакуров, Д.Н. Буторин, Н.М. Зиновьев. В 1925 г. палехские миниатюры с успехом экспонировались на Всемирной выставке в Париже.

В 1932 г. был организован Союз художников Палеха. В 1935 г. артель была преобразована в Товарищество художников Палеха, в 1954 г. образовались Палехские художественно-производственные мастерские Художественного фонда СССР.

В 1928 г. в Палехе открылась профтехшкола древней живописи. В 1935 г. школа была преобразована в художественный техникум. В 1936 г. техникум перешел в систему Всесоюзного комитета по делам искусств и стал называться училищем (Палехское художественное училище имени А.М. Горького).

Искусству росписи Палеха более 70 лет, однако его мотивы и сюжеты известны не только на всей территории России, но и далеко за ее пределами.

Техника росписи очень сложна и требует наличия художественного вкуса, большого терпения и таланта.

Особенности росписи. Изделия изготавливаются из папье-маше, для росписи используют темперу, разведенную на яичном желтке. Сначала изделие покрывается черной краской, которая служит фоном для дальнейшего нанесения рисунка. Потом на основу белилами наносится полностью весь рисунок. В те места, где будут цветы, белила кладут слоем потолще или в несколько слоев. Затем идет этап раскрытия цвета, его принято называть *раскрашью*. Далее приступают к самой росписи, прорисовываются темным фоном все контуры и детали узора. Выявление световых и теневых частей композиции непосредственно после прорисовки называется *приплавкой*. Завершающий этап росписи — отделка объемов изображения при помощи красок и роспись сусальным золотом или «серебром» (в качестве серебрина используют алюминиевый порошок).

Золото в палехской технике росписи связано со старинными символами солнца, света, тепла и радости и является частью художественного восприятия мира художниками.

Сюжеты палехской миниатюры позаимствованы из повседневной жизни, литературных произведений классиков, сказок, былин и песен.

Обычно расписываются шкатулки, ларцы, кубышки, брошки, панно, пепельницы, заколки для галстука, игольницы и т.д. (см. вкл., рис. 12).

Отличительными чертами палехской школы являются:

- миниатюрное (мелочное) многоклеймное письмо;
- общий мягкий тон письма;
- многообразие элементов композиции и их живописность;
- узорчатость письма;
- разнообразие радужных сияний;
- вписание гор остроконечными площадками;
- деревья с натуральной листвой;
- удлиненность фигур подобно строгановским;
- тонкость голов и обнаженных частей фигур;
- пробелы краской, широкие и светлые, с резкой и очень тонкой белой оживкой, а иногда золотом «в полуперо»;
- фоны разных тонов (вплоть до золотых).

Технология. Изготовление шкатулки рукотворно на всех этапах ее производства. Начинается с изготовления трубок из папье-маше, которые служат телом шкатулки. Картон наматывают слоями, прессуют и варят в льняном масле. Это длительный и ответственный процесс. В дальнейшем он гарантирует долгие годы жизни произведению лаковой миниатюры (см. вкл., рис. 13, *а*).

Затем готовые трубки шлифуют и нарезают по высоте будущей шкатулки (см. вкл., рис. 13, *б*).

Полученные таким образом полуфабрикаты склеивают клеем на натуральной основе (см. вкл., рис. 13, *в*). Окончательно шлифуют каждую грань и после предварительной грунтовки (см. вкл., рис. 13, *г*) отдают шкатулки в покраску.

Несколько раз шкатулки лакируют масляным лаком (черным — снаружи и красным — внутри) (см. вкл., рис. 13, *д*). Каждый слой лака должен сохнуть минимум один день, после чего художник приступает к работе (см. вкл., рис. 13, *е*).

Краски — это яичная темпера (смесь уксуса, воды, яичного желтка и пигмента). Все цвета художник делает индивидуально. После письма красками каждая работа расписывается сусальным золотом. Золото полируют, затем работу лакируют минимум 5 раз. Шкатулка сохнет. После этого каждая поверхность шкатулки тщательно полируется. Все это делается вручную.

1.3.4. Федоскино

История возникновения. Федоскинская миниатюра — вид традиционной русской лаковой миниатюрной живописи масляными красками на папье-маше, сложившийся в конце XVIII в. в подмосковном селе Федоскино.

Раньше ассортимент изделий был очень велик (шкатулки, копилки, портсигары, табакерки, пудреницы, коробки различного назначения и многие-многие другие предметы), в настоящее время он сократился в силу исторических перемен, изменений в моде и т.д.

В 1798 г. купец П.И. Коробов организовал в купленном им сельце Данилкове (в настоящее время входит в состав Федоскина) козыречное производство.

Несколькими годами позже Коробов побывал на фабрике Иоганна Штобвассера в Брауншвейге, перенял там технологию изделий из папье-маше и завел на своей фабрике изготовление популярных в то время табакерок, украшенных наклеенными на крышку гравюрами, иногда раскрашенными и покрытыми лаком.

Во второй четверти XIX в. табакерки, бисерницы, шкатулки и другие изделия стали украшать живописными миниатюрами, выполненными масляными красками в классической живописной манере.

После смерти П.И. Коробова фабрика непродолжительное время находилась во владении его дочери Е.П. Коробовой, перейдя затем по родственной линии в собственность московским купцам Лукутиным, которым принадлежала на протяжении восьмидесяти пяти лет.

Расцвет производства приходится на вторую половину XIX в., когда фабрикой владел А.П. Лукутин.

Изделия этого времени называют «лукутинскими».

Многие мастера (С.И. Бородкин, А.А. Шаврин, А.В. Тихомиров, Д.А. Крылов и др.) были выходцами из иконописных мастерских Сергиева Посада и Москвы, некоторые имели художественное образование, полученное в Строгановском училище, и работали на фабрике по найму.

Любимыми мотивами росписи федоскинских миниатюристов стали «тройки», «чаепития», сцены из русской и малороссийской крестьянской жизни (см. вкл., рис. 14).

Наиболее всего ценились ларцы, украшенные сложными многофигурными композициями — копиями картин русских и западноевропейских художников.

Федоскинская миниатюра исполняется масляными красками в три-четыре слоя:

- общий набросок композиции — последовательно выполняется замалевок;
- более детальная проработка — пропись или перемалевка;
- моделирование изображения прозрачными красками — лессировка;
- завершение произведения светлыми красками, передающими блики на предметах, — бликовка.

Оригинальной федоскинской техникой является *письмо по сквозному*: на поверхность перед росписью наносится светоотражающий материал — металлический порошок, поталь или перламутр. Эти подкладки придают изображению удивительный эффект свечения.

Кроме миниатюрной живописи изделия украшают:

- *сканью* (орнамент из миниатюрных кусочков фольги нужной формы выкладывается по сырому лаку);
- *цировкой* (процарапывание рисунка с помощью лекала по лаку, положенному поверх листа металла на поверхность изделия);
- *шотландкой* (сложная сетка, нанесенная жидкими красками рейсфедером с помощью линейки) и др.

Виртуозное владение техникой письма прозрачными лессировочными красками, яркость которых усиливается контрастом с мерцающим черным лаковым фоном, отточенное несколькими поколениями мастеров, умение соотносить композицию росписи с

формой изделия сделали произведения федоскинских миниатюристов популярными не только в России, но и в Европе.

Последний из Лукутиных — Николай Александрович, известный московский промышленник, коллекционер и меценат, — поддерживал федоскинское производство, не приносившее ему прибыли. В 1893 г. им был построен новый усадебный дом, в котором разместились живописные мастерские. Спустя два года после смерти Н.А. Лукутина, в 1904 г., фабрика была закрыта.

Часть мастеров перешла на работу к В.О. Вишнякову, имевшему сравнительно большую домашнюю мастерскую в селе Осташково.

В мае 1910 г. десять мастеров учредили «Федоскинскую трудовую артель бывших мастеров фабрики Лукутиных». Первые изделия артели, направленные на продажу в Москву, получили высокую оценку Московского земства и Кустарного музея.

Ассортимент артели насчитывал около 160 наименований изделий, которые по своему качеству не уступали знаменитым лукутинским и значительно превосходили аналогичные изделия вишняковской мастерской.

1.3.5. Хохлома

История возникновения. Деревянная посуда с самых древних времен была у человека в большом употреблении: ковши и скобкари в форме плывущей птицы, круглые братины, обеденные миски, ложки разных форм и размеров найдены в археологических раскопках еще в X–XIII вв. Есть образцы, которым несколько тысячелетий.

Но пользоваться неокрашенной деревянной посудой неудобно: древесина впитывает в себя жидкость, быстро загрязняется. Было замечено, что промаслившиеся стенки сосудов легче моются, посуда дольше сохраняется. Тогда-то и стали покрывать посуду *олифой* — вареным льняным маслом. Олифа покрывала поверхность предмета непроницаемой пленкой. Этот состав, применявшийся иконописцами для предохранения живописи от влаги, был известен русским мастерам с давних пор. Также в связи с техникой писания икон возникло живописное искусство Хохломы.

Хохлома — старинное село, затерявшееся в глуши дремучих заволжских лесов. Впервые упоминание об этом селе встречается в документах XVI в. Еще при Иване Грозном о Хохломе знали как о лесном участке под названием «Хохломская Ухожея». В XVII в. ряд селений вместе с Хохломой перешли во владение Троице-Сергиева монастыря, расположенного недалеко от Москвы (ныне город Загорск). Возможно, уже в это время зародилось в Хохломе производство деревянной золоченой посуды, так как в документах монастыря упоминаются ковши, ложки, поставцы, раскрашенные разноцветными красками и золотом.

В целях экономии дорогостоящего золота мастера Древней Руси закрашивали фон иконы серебром. Затем, после окончания живописных работ, покрывали поверхность иконы лаком, приготовленным из льняного масла, и прогревали в печи. Под влиянием высокой температуры пленка лака приобретала золотистый оттенок, и просвечивающее сквозь нее серебро тоже отливало золотом.

Росписью посуды занимались крестьяне, жившие в деревнях, расположенных вокруг Хохломы: Новопокровское, Семино, Хрящи и Кулигино. Первые поселенцы этих деревень, скрытых в густых лесах, были «утеклецами», т.е. беглецами, укрывшимися здесь от гонений за «старую веру», от царского произвола и помещичьего гнета. Среди них были и художники-иконописцы и мастера рукописной миниатюры.

Особенно широкий размах изготовление такой посуды получило в XIX в.: хохломские изделия через Нижегородскую ярмарку расходились по всей России, вывозились в страны Азии и Западной Европы. Они привлекали своей оригинальной раскраской, прекрасной лакировкой, радовали глаз праздничностью расцветки, красотой орнамента. При этом изделия были дешевы и прочны в употреблении: покрывавший их лак был так хорош, что выдерживал высокую температуру. От горячей пищи посуда не меняла цвета, не теряла своей красивой росписи.

Техника. Техника хохломской окраски связана с горячей обработкой изделий. Работа эта трудоемкая. Росписью украшали разные виды деревянной посуды. Белые неокрашенные чашки, миски, ставцы и солонки — так называемое *белье* — сначала просушива-

ли, а затем покрывали жидким слоем глины, которая закрывала поры дерева. Это делалось для того, чтобы древесина не впитывала в себя масло, которым обрабатывалось изделие в дальнейшем.

Подготовленные предметы после просушки смазывали сырым льняным маслом и ставили в печь на всю ночь. Затем тщательно покрывали олифой, снова просушивали. Эту операцию повторяли три-четыре раза. После этого на поверхность проолифленных предметов наносили *полуду* из олова снаружи и изнутри изделия.

Для украшения повседневной посуды хохломские художники применяли олово вместо серебра, так как серебро было слишком дорогим материалом. Тонко растертым порошком олова протирали всю поверхность предмета так, что деревянная вещь приобретала вид металлической и блестела, как серебряная.

Только после всех подготовительных операций изделие начинали расписывать: по проолифленной поверхности тонкой кисточкой (из хвоста белки или шерсти кошки) наносили узор черной и красной красками, делая и очень широкие мазки, и очень тонкие линии. Расписанное изделие снова олифили и ставили закаливаться в горячую печь. Под влиянием высокой температуры лак темнел, становился желтовато-коричневым, благодаря чему серебристый порошок под слоем лака приобретал золотистый блеск.

Хохломское искусство в своем развитии прошло несколько этапов.

Прекрасным произведением более раннего периода является *братина* — сосуд для питья, имеющий вид горшка, величиною с полуведерную ендову, предназначенный для товарищеского питья. Маленькие братины назывались *братинками* и использовались для питья, тогда как из больших пили, черпая ковшами (см. вкл., рис. 15).

В росписях Хохломы почти нет жанровых сценок; свое искусство художники направили на изображение растительных форм, или так называемого травного орнамента, связанного с традициями живописи Древней Руси. Гибкие волнистые стебли с листьями, ягодками и цветами обегают стенки сосуда, украшают его внутреннюю поверхность, придавая предмету неповторимо нарядный облик.

С использованием новой техники окраски слегка изменился орнамент хохломской росписи: место пышных цветов с белильными оживками заняла скромная и изящная хохломская травка. Веточки с ягодами и цветами свободно размещались по поверхности предмета, следуя его форме. Черно-красная гамма росписи с золотом придает изделиям сдержанность и строгость, отличая их от ярких изделий городецких художников.

Хохломской росписью в прошлом веке украшали деревянную посуду. Дешевизна и прочность этих предметов сделали их доступными каждому деревенскому жителю.

В конце XIX — начале XX в. хохломское живописное искусство пришло в упадок. Попадавшие в полную зависимость от скупщиков, мастера постепенно разорялись, уходили на другие заработки или нищенствовали.

Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции искусство золотой Хохломы было возрождено, изделия хохломских художников вновь стали пользоваться мировой славой.

Возрождение хохломского искусства попадает на 60–70-е гг. Именно в это время вместо старинных мисок и блюд стали делать комплекты посуды для сервировки праздничного стола: наборы для компота и салата, для меда, мороженого или ягод.

Несмотря на то, что в последнее время появились новые центры хохломской росписи, ведущими по-прежнему остаются «коренные» — фабрика «Хохломской художник» в селе Семино Ковернинского района и объединение «Хохломская роспись» в городе Семенове Нижегородской области.

Семинские — сельские — художники остались верны «травному» орнаменту и обогатили его многими новыми элементами, расширили красочную палитру. Кроме *травки*, художники пишут еще *под листок* — яркие листья и ягодки на гибких стеблях, *под фон*, окружая написанный орнамент черным, красным или зеленым фоном, или же *кудрину* — похожие на кудри завитки.

Семинские — городские — художники тоже стремятся делать росписи как можно нарядней. Они используют в своих работах разнообразные варианты травных узоров, мотивы лесных ягод, пышных экзотических цветов. Тонкость графического письма на-

поминает миниатюрную живопись. В каждом штрихе орнамента присутствует любовь к своему искусству.

1.3.6. Жостовская

История возникновения. История Жостовского промысла восходит к началу XIX в., когда в ряде подмосковных сел и деревень бывшей Троицкой волости (ныне Мытищинский район Московской области) — Жостово, Осташково, Хлебниково, Троицком — возникли мастерские по изготовлению расписных лакированных изделий из папье-маше.

Возникновение жостовского расписного подноса связывается с фамилией братьев Вишняковых. В прейскуранте Вишняковых значилось: «Заведение братьев Вишняковых лакированных металлических подносов, сухарниц, поддонов, из папье-маше шкатулок, портсигаров, чайниц, альбомов и проч. ...существует с 1825 г.»

В 1830 г. появились первые металлические кованые подносы, украшенные цветочной росписью — производство подносов в Жостово и окрестных селениях увеличилось.

Лучшие мастера народного промысла бережно сохраняют исключительные вековые традиции и преемственность. Роскошь, подлинность и чувственность — это уникальный *жостовский букет.*

Основной мотив жостовской росписи — *цветочный букет* — реалистическое ощущение живой формы цветов и плодов сочетается с декоративной обобщенностью. Жостовским букетам присуща яркость красок. Наряду с традиционным черным фоном создаются красные, синие, зеленые, край подноса украшают легким, ажурным растительным орнаментом.

В основе жостовской росписи лежит сочный, свободный мазок кисти. Жостовский мастер не работает по образцам. Он пишет по воображению, по хорошо усвоенным правилам, отточенным в долгой практике многих поколений местных художников. Классический стиль жостовского искусства предполагает несколько цветочных композиций: «*Букет собранный*», «*Букет в раскидку*», «*Венок*», «*Ветка с угла*», в которых в гармоничном единстве выступают крупные и мелкие цветы, листья, бутоны, стебли.

Жостовская роспись наносится сегодня не только на металл, но и на папье-маше, керамику, стекло и даже кожу.

Независимо от поверхности, на которую наносится жостовская живопись, используется многослойное письмо. Допускается варьирование живописи, художественных и декоративных приемов (выбор колорита, изменение композиционного решения), свободный и разнообразный выбор декоративных приемов и техники исполнения (применение техники плотного, сквозного и смешанного письма), выбор декоративных материалов (бронзовая, алюминиевая пудра и паста, перламутр, поталь).

Одной из тем в подносной росписи стало изображение пейзажных видов, летних и зимних троек. Эта тема закрепилась в 1850–1860 гг. как общепринятый канон в сознании подносных мастеров.

Пейзажная роспись хорошо узнаваема по своей декоративной условности изображения, по своему сказочному и одновременно романтизированному мироощущению.

Новое художественное направление, воспринятое в XIX в. как национальный, истинно русский стиль, не отвергало практику написания пейзажа, троек применительно к кустарному производству. Наивность композиции, упрощенная живописная техника (маховое письмо) рассматривались как художественно-актуальное проявление исконной традиции подлинно русского искусства и чисто народного духа в кустарной промышленности.

Папье-маше. В начале XIX в. в селе Осташково возникло заведение лакового дела О.В. Вишнякова. Шкатулки, портсигары, сухарницы, вазы и другие изделия из папье-маше являлись предметами всеобщей моды на употребление красивых лаковых вещиц.

Живопись носила исключительно копийный характер. В качестве образцов использовались наиболее популярные картины, гравюры, рисунки и литограммы русских и западноевропейских художников.

Подражание художественным особенностям и техническим приемам лаковой миниатюры на папье-маше формирует в среде крестьянских живописцев собственное понимание прекрасного.

Это рождает универсально удобную схему росписи на изделиях: цветочные букеты, пейзажи, архитектура.

В 1830 г. изделия на металле полностью вытеснили изделия на папье-маше.

Кованые подносы. Форма кованого подноса создается ручной ковкой по старинной кустарной традиции, при этом ее конфигурация и размер зависят от творческого варьирования коваля.

Сюжет живописи на кованом подносе — исключительный, выполняется художником в единственном экземпляре. В редких случаях художник может сделать список с уникального подноса, но точной копии все равно не получится.

Каждому кованому подносу, изготовленному на фабрике, присваивается специальный номер. Качество кованого подноса подтверждено сертификатом.

Кованые подносы упаковываются в фирменную подарочную коробку ручного изготовления и подарочные пакеты.

Технологический процесс изготовления жостовских подносов включает несколько основных операций (см. вкл., рис. 16, 17):

Изготовление подносов. Кованые подносы создаются ручной ковкой кузнецами по старинной кустарной традиции: форма и размер подноса зависят от творческого варьирования коваля (при создании подносов стандартной формы листы металла кроят на заготовки определенного размера, в которой вырубается и вытягивается поднос по форме на электрическом прессе при помощи комбинированного штампа и прессформ). Ручными ножницами выкраивается скобка из 3–5 карт металла, далее при помощи молота и наковальни форма выбивается, вытягивается. Край подноса закатывается с закладкой в него для прочности проволоки, после чего край выравнивается на наковальне молотком.

Подготовка под роспись. Отжиг, обезжиривание, грунтование, нанесение черной эмали в два-три слоя с промежуточной сушкой каждого слоя, зачистка каждого слоя эмали вручную при помощи шкурки.

Художественная роспись. Жостовские мастера пишут масляными художественными красками, разбавленными льняным маслом и скипидаром. Используются беличьи кисточки. Жостовская

роспись выполняется в два этапа. Первый этап письма называется замалевкой, второй — выправкой.

Замалевка. В замалевке мастер широкой кистью набрасывает композицию букета на рабочей поверхности подноса. Роспись ведется без предварительного рисунка плотными, несколько разбеленными красками одновременно на нескольких подносах. Создавая букет, художник вращает поднос на коленях, как бы подставляя под кисть нужный участок его поверхности. При этом необходимо следить за красотой и выразительностью силуэта цветов, бутонов, листьев и стеблей, за ритмичным расположением красочных пятен, за соотношением масштаба росписи и фона подноса. Замалевка сушится в сушильных шкафах в течение двенадцати часов при определенной температуре.

Выправка. Выправка состоит из серии следующих одна за другой операций: тенежка, прокладка, бликовка, чертежка, посадка семенцов и привязка.

Нанесение орнамента. Борт подносов украшают легким, ажурным растительным орнаментом.

Отделка. На изделие с живописью наносятся два-три слоя лака с промежуточной сушкой каждого слоя в сушильных шкафах при определенной температуре в течение двух часов и прочисткой каждого слоя перед нанесением лака.

1.4. Северные русские росписи

Изучение росписей русского Севера началось с 1959 г., когда музей-заповедник в Сергиевом Посаде организовал экспедицию на Северную Двину. Были установлены виды росписей: мезенская, пермогорская, ракульская и северодвинские близкие по композиционному строю: борецкую, тоемскую и пучужскую росписи.

1.4.1. Мезень

История возникновения. Как и большинство других народных промыслов, свое название роспись получила от местности, в которой зародилась. Река Мезень находится между Северной Двиной и Печорой, двумя самыми крупными реками Северной Европы, на границе тайги и тундры.

Мезенская роспись — один из наиболее древних русских художественных промыслов. Ее истоки теряются в отдаленных веках первоначального формирования славянских племен. Пика своей популярности промысел достиг в XIX в. Мезенские прялки и короба широко распространялись по реке Пинеге, вывозились на Печору, Двину и Онегу.

Тематика мезенских росписей и стилизация рисунка, лаконичность и выразительность сближают их с древними наскальными рисунками русского Севера. В росписи нет обычной русской народной яркости, многоцветности. Орнаменты имеют скупую, примитивно-условную графическую форму.

Много декоративных росписей уничтожило время, и до нас дошли только отдельные узоры. Часто они похожи по стилю, манере, колориту, но нет и двух точно повторяющихся.

Большинство обнаруженных прялок было сделано в 1870–1930 гг., а самая ранняя из известных — в 1854 г.

Письменное упоминание как о центре росписи датировано 1904 г. Возродился мезенский промысел в 60-х гг. прошлого века.

Известность мезенской росписи дало село Палащелье Мезенского (Лешуконского) района Архангельской области, поэтому ее называют еще и *палащельской*.

Палащельцы расписывали короба, сундучки, лукошки, рамы в интерьере дома. Частично эту роспись переняли коми-зыряне.

Прославились из села Палащелье Новиковы, Аксеновы, Федотовы, Кузьмины и Шишовы. Изготовлением прялок занималось все мужское население. Каждый мастер сам вырубал их и расписывал. Одним из самых самобытных был мастер Новиков. Его почерк узнают по лошадкам «на дыбках» внизу прялки.

Мезенская прялка называлась по-местному *прялицей-кокоришей* или *корневухой*. Названием подчеркивалось, что донце прялки делалось из корня дерева, в то время как лопастка вырезалась из его ствола.

Мезенская прялка по размеру меньше, чем борецкая, тоньше и стройнее. Небольшая, срезанная по нижним углам, лопастка украшена наверху главками на тонких шейках, которые в деревянном зодчестве называются барабанами.

На оборотной стороне прялки, там, где привязывалась кудель, помещали жанровые сцены.

Характерной особенностью мезенской росписи является многоярусность. К примеру, часто встречающаяся многоярусность говорит о следовании шаманской традиции. Три яруса — три мира (нижний, средний и верхний, или подземный, наземный и небесный). Это основа шаманского мировоззрения многих народов Севера. В мезенской росписи нижний и средний ярусы заполняют олени и кони. Верхний ярус — птицы. Вереницы черных и красных коней в ярусах, возможно, также означают миры мертвых и живых. Размещенные вокруг коней и оленей многочисленные солярные знаки подчеркивают их неземное происхождение. Образ коня у народов русского Севера — это еще и оберег (конь на крыше), а также символ солнца, плодородия, источник жизненных благ.

Проявляя естественный интерес к символам, все же не стоит относиться к росписи как к иероглифическому или пиктографическому письму.

Мезень писалась сажей и глиной, которые растворяли в настое смолы лиственницы. Выполнялась роспись размоченной на конце щепкой и пером тетерева, что указывает на очень древние традиции. Доска имела свои четкие пропорции. Ширина должна была три раза укладываться в ее длине. Древесина пропитывалась льняным маслом. От этого ее структура становилась яснее и ярче. Характер рисунка волокон во многом определяет и сам орнамент, который состоит из символов, как слова из букв. Внутреннее содержание символов, точное происхождение, взаимная связь уже практически утрачены.

В последние годы появилась тенденция «осовременивать» традиции росписи, применять «модный» прием — письмо по золотому фону. В результате этого нововведения теряются изящество, строгость и красота стиля, наносится вред сохранению и поддержанию исконных традиций.

К сожалению, восстановлением мезенской росписи мало кто занимается. Ее можно увидеть в Загорском музее или на самой Мезени.

В Северодвинске, Архангельске и других местах сейчас широко развернуто производство сувениров в мезенском стиле. Ро-

спись хороша, но характер ее уже несколько иной, уходит графичность. Ранее строгая, сейчас она приобретает смягченные черты. Это связано с тем, что четкий перьевой контур все больше заменяется мягким кистевым. Во многих случаях «капелька» сменила штрих, графическая скобочка превращается в мягкую дужку, фигуры коней рисуются мягкими широкими движениями кисточки. Также имеет значение, что из «мужской» росписи охотников, рыболовов и оленеводов она становится все больше женским искусством.

Символика узора. Истоки символов мезенской росписи прежде всего лежат в мифологическом мировоззрении народов древнего Севера.

Ярусы разделены горизонтальными полосами, заполненными повторяющимся узором. Элементы таких узоров, а также некоторые другие часто встречающиеся элементы мезенской росписи — на рисунках ниже (см. вкл., рис. 18).

Земля. Прямая линия может означать и небесную, и земную твердь. По расположению в композиции (верх — низ) всегда можно правильно определить их значение. Во многих мифах о создании мира первый человек был сотворен из праха земного, грязи, глины. Материнство и защита, символ плодородия и хлеба насущного, — вот что такое земля для человека. Графически земля часто изображается квадратом.

Вода. Волнистые линии водной стихии часто присутствуют в мезенских орнаментах. Они непременно сопровождают все прямые линии орнаментов, а также являются постоянными атрибутами водоплавающих птиц.

Не менее интересно небесное оформление. Небесные воды хранятся в нависших облаках или проливаются на землю косыми дождями, причем дожди могут быть с ветром, с градом. Орнаменты в косой полосе отражают такие картины природных явлений.

Ветер, воздух. Многочисленные короткие штрихи, разбросанные в мезенской росписи по орнаментам или рядом с главными персонажами, означают воздух, ветер — один из первых элементов природы. Ветер, воздух и дыхание тесно связаны в мистическом символизме.

Кроме духовного аспекта этого символа конкретные ветры часто трактуются как неистовые и непредсказуемые силы. Считалось, что демоны летают на яростных ветрах, несущих зло и болезни. Как и любая другая стихия, ветер может нести разрушение, но он так же необходим людям, как могучая творческая сила. Штрихи ветра часто «нанизаны» на скрещенные прямые линии, их можно сравнить с ветряной мельницей.

Огонь. Божественная энергия, очищение, откровение, преображение, вдохновение, честолюбие, искушение, страсть — сильный и активный элемент, символизирующий как созидательные, так и разрушительные силы. Древние считали огонь живым существом, которое питается, растет, умирает, а затем вновь рождается. Огонь — земное воплощение солнца, поэтому он во многом разделил солнечную символику. В изобразительном плане все, что стремится к кругу, напоминает солнце, огонь.

Спираль. В мезенской росписи спирали разбросаны повсюду: они заключены в рамки многочисленных орнаментов и в изобилии вьются вокруг небесных коней и оленей. Она сама по себе несет и другие символические значения. Спиральные формы встречаются в природе очень часто: начиная от галактик до водоворотов и смерчей, от раковин моллюсков до рисунков на человеческих пальцах. В искусстве спираль — один из самых распространенных декоративных узоров. Сжатая спиральная пружина — символ скрытой силы, клубок энергии. Спираль, сочетающая в себе форму круга и импульс движения, также является символом времени, циклических ритмов сезонов года. Двойные спирали символизируют равновесие противоположностей, гармонию (как даосский знак «инь-ян»). Противоположные силы, наглядно присутствующие в водоворотах, смерчах и языках пламени, напоминают о восходящей, нисходящей или вращающейся энергии («коловорот»), которая управляет Космосом. Восходящая спираль — мужской знак, нисходящая — женский, что делает двойную спираль еще и символом плодовитости и деторождения.

Ни одна роспись не обходится без изображения всевозможных зигзагообразных и спиральных форм. Особенно часто они встречаются при изображении мирового дерева, или «древа жиз-

ни». Исследователи полагают, что спирали и зигзаги есть не что иное, как изображение змей, всегда присутствующих в подобных сюжетах.

Ромб. Важным символом был ромб, наделенный множеством значений. Чаще всего ромб являлся символом плодородия, возрождения жизни, а цепочка из ромбов означала родовое древо жизни.

Почти все мезенские орнаменты так или иначе связаны с темой плодородия, изобилия. Во множестве и разнообразии изображены в них распаханные поля, семена, корни, цветки, плоды. Орнамент может строиться в два ряда, и тогда элементы в нем располагаются в шахматном порядке.

Простые элементы. Элементы орнамента мезенской росписи имеют геометрический характер, повторяющий узор резьбы по дереву, характерной для этого края. Вполне возможно, что деревенские резчики под влиянием живописного искусства жителей соседних деревень сменили резец на кисть, сохранив по традиции в узоре элементы геометрического орнамента: круги, ромбы, розетки, квадраты и треугольники, вписывая в них волнистые линии, скобки, спиральки, овалы и т.д. (см. вкл., рис. 19).

Узоры в прямой клетке. Геометрический орнамент получил широкое распространение в народном искусстве. Особенно часто его можно встретить у ткачих и вышивальщиц. Основу орнамента составляют ромбы, квадраты, кресты и свастические изображения. Ромбо-точечный орнамент у земледельческих народов является символом плодородия (см. вкл., рис. 20).

Бердо — это решетка, состоящая из ряда клеток (от 2 до 4) в один или два ряда, в окружении уточек. Сверху и снизу от бердо идут геометрические ленты («поля»). Обычно одна из лент направлена вертикально, а другая — горизонтально.

Декоративное изображение деревьев и цветов в традиционной мезенской росписи. Довольно часто встречается на мезенских прялках изображение нескольких деревьев или одиноко стоящего дерева, нередко ели (см. вкл., рис. 21). Особый интерес

представляет композиция из трех деревьев: два одинаковых дерева располагаются симметрично по отношению к центральному дереву, выделяющемуся относительно большим размером. Подобный сюжет имеет место в росписи старинной мебели в мезенских домах.

Декоративное изображение птиц и животных в традиционной мезенской росписи. Все элементы могут быть как мелкими, так и увеличенными, самостоятельными.

Птицы. Мотив птицы, приносящей добрую весть или подарок, широко распространен в народном искусстве. Птицу на вершине дерева часто можно встретить на мезенских берестяных туесах. У северных крестьян в обычае — вешать деревянных птиц из щепы в красном углу избы. Это пережиток того же мотива — «птица на дереве», так как с красным углом дома связывали почитаемое дерево.

Водоплавающие птицы символизируют души наших предков. Утка — символ ночного подводного движения солнца.

Кистью (белка или колонок) № 2 сверху вниз делается мазок замалевок. Отдельно пририсовывается клювик, а затем черным дорисовываются «реснички» на грудке, хвост, лапки, верхняя линия клюва.

Коротким мазком вниз намечается линия шеи. Затем добавляется нижняя линия туловища. Если она не получилась в один прием, то дополняется новым, еще одним подобным мазком. «Капельки» могут стать как хвостом, так и крылом птицы.

Птицы, выполненные только черным цветом, создают впечатление второго плана, дали, вносят декоративное разнообразие. Из одинаковых замалевков могут получиться разные птицы (гусыня и лебедь) (см. вкл., рис. 22).

Конь. С культом солнца славянская мифология связывает коня и уточку: утром огнегривый конь возводил солнце на небосвод, а уточка прятала его на ночь в воду.

Параллельно уровню «земли» намечается линия нижней части туловища лошадки и повторяется на всем протяжении ряда. Туловище дорисовывается в виде ромба.

В одно движение кистью выполняют голову и горло: сперва намечается ухо — движение кисточки сверху вниз, а затем чуть вправо — нижняя часть морды, вверх и вниз, создавая вогнутую линию горла. Потом к туловищу дорисовывается загривок. Намечается линия спины и крупа. Контур лошадки заливается цветом. Прорисовываются линия спины, грива, ножки, хвост, сбруя (см. вкл., рис. 23).

Олень и лось. Олень (лось) — знак дождя — он вызывает дождь, цепляя рогами тучи. Также олень — символ зарождения всего нового, зарождения богатства духовного. «Стадо» оленей всегда располагается в орнаменте выше «табуна» лошадей.

Рисовать оленя или лося можно по-разному: каждый может найти наиболее удобный для себя прием, а также это зависит от выбранной для прорисовки кисточки. Можно начать рисование с наведения линии загривка или капли-морды (см. вкл., рис. 24).

1.4.2. Пермогорская

История возникновения. ***Пермогорье*** — это пристань на самом высоком, гористом берегу Северной Двины, первая по высоте горы. В четырех километрах от нее раскинулись деревни Большой Березник, именуемый в народе не случайно Помазкино, Грединская, Черепаново. Эти деревни, объединенные общим названием Мокрая Едома, и являлись центром пермогорской росписи. Возникла она в XVIII в., на основе росписей Великого Устюга, и просуществовала до 30-х годов прошлого века. С конца 60-х гг. ее стали возрождать на архангельской фабрике «Беломорские узоры» (см. вкл., рис. 25–33).

Туеса и скобкари, сундуки и санки, люльки и прялки привлекли к себе интерес собирателей и деятелей русской культуры еще в конце прошлого века. Московские и петербургские музеи, частные коллекции П.И. Щукина, М.К. Тенишевой и И.С. Куликова (ныне его коллекция хранится в муромском музее) с удовольствием пополнялись художественно выполненными изделиями крестьянского быта. Приобретали их на ярмарках, у торговцев-перекупщиков. По внешнему виду эти росписи с Северной Двины были разные, хотя все сближались по тематике, композиционному построению и графическому рисунку пером с рукописными книжными миниатюрами и носили одно общее название *северодвинских*.

Техника исполнения пермогорской росписи, ее колорит, принципы построения композиций, сюжеты — все это легко проследить на большой поверхности прялки.

Пермогорские прялки — корневого типа с большой широкой лопаской. Обрамление прялки и деление ее (по вертикали) на композиционные части ставы производятся поясками бордюров, что позволяет предположить, что расписные прялки сменили более архаичные резные. Верх завершается *маковками, городками*, низ — *серьгами*, по-местному — *чусками*. Обычно лицевая поверхность разбивалась на две части. Верхняя была больше, чем нижняя, — переход от лопаски к стояку был ступенчатым, широким и уравновешивал такую композицию.

Последовательность росписи прялки. Сперва наносили грунт (мел с клеем), затем покрывали белилами, ножом и циркулем наносили контуры рисунка, раскрашивали, а поверху гусиным или сорочьим пером наводили черной краской контур, олифили.

Пермогорская роспись — графического типа, так как первоначальный рисунок наводится контуром, а затем по нему накладываются цвета.

Основным цветом был красный, сопутствовали ему зеленый и желтый. Иногда использовали и синий кобальт, чуть «золота». На более ранних образцах краски приглушенные, желтый был ближе к охре, красный — к темно-вишневому или терракотовому, глухой зеленый. На более поздних образцах — белые фоны, яркие краски. Особенно наблюдается это в работах мастера Е.М. Ярыгина, его росписи сочные, контурный рисунок чеканный. У разных мастеров были свои излюбленные сюжеты.

Сюжеты. Сюжеты на пермогорских прялках можно разделить на два чаще других встречающихся варианта. В одном из них в верхней части на лицевой стороне прялки помещали медальон с птицей Сирин в райских кущах или несколько птиц у древа жизни. Внизу изображали сцену катания.

В другом варианте на фасадной (лицевой) стороне прялки изображались «супрядки», как по-местному назывались посиделки. Девицы и женщины сидели, как полагается пряхам, под окошками,

по-пермогорски — в «шашечку». В нижнем ставе изображался свадебный поезд. На тыльной стороне прялок вверху изображались птицы в райских кущах как символ благополучия в доме, а внизу — счастливая семья за трапезой.

Дом изображали по традиции книжной миниатюры — в разрезе, с шатровой крышей и часто с единорогом и львом по обе стороны.

Расписывали в Пермогорье не только прялки, но и множество других обиходных вещей. Часто роспись соответствовала назначению предмета: на хлебнице изображен обед, на колыбели — сама колыбель с младенцем и вся последующая жизнь человека в трудах, на блюде — большая рыба. Роспись несла красоту и радость, утверждая и моральные устои крестьянской семьи. Именно эти бытовые подробности помогли искусствоведам определить время изготовления многих предметов.

Ленточки. Бордюры. Некоторые предметы украшались только ленточками-бордюрами, иногда бордюры как бы завершали композицию, придуманную мастером. Ленточки и бордюры строятся из треугольников, ромбов, дуг с капельками.

Всю работу над бордюром можно разделить на 4 этапа:

1 — вся ленточка выполняется желтым цветом;

2 — отдельные элементы выполняются зеленым цветом;

3 — красным цветом выполняются остальные элементы бордюра;

4 — тонкой живой линией прорисовываются оживка, контур элементов бордюра.

Такой порядок нанесения красок наиболее удачен.

Углы, приписки, растительные мотивы, трилистник. Углы в пермогорской росписи выделяются и оформляются затейливо. Приписки характерны для ранних образцов пермогорской росписи. Самые мелкие растительные мотивы — ягодки: брусники и клюковки с мелкими листочками.

Основной растительный мотив пермогорской росписи — образ цветка, проклюнувшегося зерна. Цветок бывает нескольких видов, он может быть как симметричным, так и несимметричным.

Сердцевинка цветка может состоять из большой капельки желтого и зеленого цветка и из кустика тех же цветков.

Птица Сирин. Птица Сирин — птица счастья, птица-дева, птица-оберег!

В растительный узор вписывается птица с женским лицом — Сирин. Это очень сложный элемент росписи, который всегда присутствовал в росписи пермогорской прялки.

Птица Сирин всегда обрамлялась кругом с одним из видов бордюра.

«Супрядки». Жанровые сценки. В растительный узор росписи пермогорские мастера вписывали также сценки из повседневной жизни (жанровые сценки): катание на лошадях, выезд, посиделки, чаепитие, свадьбу, рыбалку, пароходы, сцены крестьянского труда и т.д.

Сюжетные росписи всегда жизнеутверждающие, радостные. Эти рисунки могут рассказать нам о текущей ситуации или ярких событиях из этой жизни.

1.4.3. Волховская

История возникновения. Волховские традиции росписи входят в состав народных художественных ремесел, сформировавшихся в поселениях в районе Ладожского озера, и распространившихся по берегам Волхова. Ладожские ремесла по характеру исполнения и живописного изображения отличаются склонностью к стилю барокко с его яркостью и пышностью (см. вкл., рис. 34).

Первыми и наиболее изученными видами произведений являются прялки.

Лодейнопольские и ***тихвинские*** резные прялки архаичны и монументальны. В основе их конструкции лежит доска. Лопасть резных прялок в верхней и нижней частях украшена квадратами, короткие ножки — розетками. Неглубокая резьба, штриховка мелкими врезами подчеркивают плоскость доски.

Новоладожским прялкам близки по конструкции тихвинские расписные прялки. Роспись в виде условно изображенных цветов,

ветвей и птиц выполнена крупными мазками на коричневом, зеленом или синем фоне. Живописные приемы украшения этих прялок характерны для восточной части области. Лодейнопольские прялки украшены цветами, свободно и равномерно разбросанными по узкой лопасти, перемежающимися бутонами и листьями. Красные розы, желтые и голубые тюльпаны расположены один над другим. Черные и темно-зеленые штрихи тонких листьев заполняют промежутки между цветами, связывая композицию в единое целое.

Известны два вида прялок, выполненных волховской росписью, — *золоченки* и *крашенки*.

Золоченки отличаются стилистическим единством декора. На лицевой стороне прялки расположен крупный цветок, обрамленный с трех сторон полосой с именем владелицы. Цветок условен, он не напоминает какие-то конкретные растительные формы. По его сторонам асимметрично расположены крупные листья. Оборотная сторона прялки украшена проще. На красном или темно-синем фоне располагаются небольшой цветок, ветка в круге.

Крашенки отличаются от *золоченок* отсутствием золотого обрамления и надписей. Некоторые *крашенки* выделяются изяществом точеных ножек, формой круто изогнутых сережек, необычностью декора. На них могут быть изображены раскидистые кусты с розовыми цветами, вихревые розетки.

Крашенки по времени предваряют *золоченки*: их расписывали, пока не появились и не распространились трафареты для украшения *золоченок*. Некоторые *крашенки* формой и приемами росписи повторяют *золоченки*, другие отличаются большей живописностью или графичностью решения. Но традиционные приемы композиции характерны для обоих видов прялок.

Еще в середине XX в. об этих центрах не было точных сведений. Сейчас же самобытные очаги народных росписей дополняют картину развития народного искусства северо-западного региона, а коллекция прялок Государственного Русского музея послужила основой для воссоздания волховской росписи в качестве промышленного производства.

В 1968 г. в городе Волхове при организации Ленинградского объединения народных художественных промыслов на базе не-

большого производства по изготовлению обычной кухонной утвари из дерева был создан цех художественной обработки дерева.

Первоначально изделия декорировались резьбой, затем появляются вещи, декорированные по принципу городецких резных раскрашенных прялок, в самой росписи чувствуется влияние карельской и петриковской росписей, но темами сюжетных композиций были русские народные пословицы.

Волховская роспись выполняется темперными или гуашными красками, разведенными на клее ПВА, в свободной кистевой манере. Живописный прием — от темного к светлому — и использование двух красок или краски и белила в один прием способствуют впечатлению объемности изображения. Белые или черные разделки связывают композицию в одно целое.

1.4.4. Борецкая

История возникновения. Среди легенд и преданий, бытующих на двинской земле, живет легенда о возникновении борецкой росписи.

Правивший более 500 лет тому назад московский царь Иван III подчинил себе земли русские. Однако группа новгородских бояр во главе с властной и сильной женщиной, женой бывшего новгородского посадника — боярыней Марфой Борецкой, не могли смириться с этим. Иван III направил туда войско, покорил Новгород, а Марфа Борецкая вместе с боярами сбежала на Северную Двину. Поселились они на высоком берегу реки, оградив это место высоким валом. Отсюда и название Городок (огороженное место), а Борок — от фамилии владельцев. Владения Борецких простирались на сотни верст, сейчас — только пристань в 7 километрах от Городка да несколько близлежащих деревень.

Среди бежавших были художники иконописцы и художники миниатюрной живописи и рукописных книг. Передавая свое мастерство из поколения в поколение, они сохранили лучшие традиции народного искусства Древнего Новгорода на протяжении нескольких столетий.

Вначале существовал один центр росписи — Борок. Впоследствии появились еще два центра: центр в деревне Пучуга (в 25 ки-

лометрах выше от пристани Борок) — *пучугская роспись* и еще выше по течению деревня Жерлигинская — *тоемская роспись*.

Прялочки, украшенные этими росписями, разнятся между собой, но по колориту и композиционной схеме составляют единый вид северодвинской ***белофонной росписи***, отличной от других видов росписей Северной Двины, — *пермогорской* и *ракульской*.

Прялка сохраняла форму и орнамент, традиционные для своей местности. Борецкие прялки — «корневые», то есть выпоненные из одного куска дерева. Лопаска — из ствола, а донце — из корня. Они велики по размеру, имеют широкую лопаску, четкий красивый ряд крупных городков (головок, бобышек, бобочек), две круглые серьги, нарядную фигурную ножку. Роспись ее сверкает белизной фона, на нем ярко горит красный ведущий цвет растительного узора. Сусальное золото, которым любили украшать прялки этого центра, придает им праздничность и нарядность.

Центральная часть лопаски — это парадная с округлым верхом дверь, напоминающая по богатству царские врата иконостаса. Ниже изображено парадное крыльцо на высоком столбе — характерная деталь деревянной архитектуры Севера. Это дом невесты, он показан как сказочный царский терем. Далее сцена сватовства (хотя существует и другое толкование сюжета). По высокой лестнице поднимается старец с корзинкой в руках, а у крыльца снял шапку юный всадник. Оба одеты в древнерусские одежды с оплечьями и поясами, украшенными каменьями.

Ведущими цветами борецкой росписи на ранних прялках были яркая киноварь, глубокая изумрудная зелень с белой оживкой и охрой, которая воспринимается как золото.

Если проследить развитие борецкой росписи, сравнить прялки XVII–XVIII вв. с прялками более позднего периода, вплоть до начала XX в., то можно заметить, что они значительно различаются по колориту и сюжету.

Художники XVII–XVIII вв., унаследовавшие традиции новгородских мастеров-иконописцев, внесли в композицию росписи форму иконостаса, разделили лопаску прялки на ярусы — ставы, заполнили их квадратиками наподобие икон, а внизу нарисовали дверь, похожую на царские врата алтаря. Однако от иконописи сохранились только внешние признаки. Содержание росписи

самобытно. В прямоугольных рамках вместо святых изображены веселые птички, лучистое солнце и остроконечные звезды.

Со временем орнамент борецкой росписи утрачивает свою крупную форму, лишается пластики рисунка, теряет сочный колорит. В конце XIX в. приходят дробный узор, лишенный общего ритмичного движения, яркая, не всегда гармоничная многоцветность с добавлением сусального золота и полная скованность композиции.

На рубеже XIX–XX вв. росписью украшали в основном прялки. Хотя время изменило декор и композицию росписи, все же легко прослеживаются древние композиции и древние схемы. Часть лопаски, украшенную дробным растительным узором с изображением ездоков, стали называть *став с конем*. Красные, зеленые, изумрудные, золотые, охристые кони, впряженные в кареты, расписные повозки, крытые возки, сани, участвовали в сценах катания, в свадебных и парадных выездах. Выше, вместо крыльца и двери терема, появился пышный цветущий сказочный куст в окружении ярких сказочных птиц.

По древней легенде, «начало всех начал» — это древо, стоящее среди водных просторов с изображением двух птиц, свивших на его ветвях гнездо — откуда и пошла новая жизнь на Земле. Данный сюжет стал одним из излюбленных в русском народном искусстве. С ним связывалось представление о могуществе сил природы и зависимости от нее благополучия и счастья человека.

На прялочках изображались птицы. В XVII–XVIII вв. — это курочки, простые птички, изображавшиеся в различных движениях: клюющая, с поднятыми крыльями, с головкой, повернутой назад, спокойно сидящая, с распростертыми крыльями. Они были локальны по цвету, красные и изумрудные.

В дальнейшем птицы становились более нарядными, ярких, пестрых расцветок, хвосты удлинялись, появилось много дополнительных украшений, точек, капелек, штришков. Эти птицы действительно стали теми сладкоголосыми райскими птичками, что сидели на древе жизни. Средний став получил название «став с древом».

На обратной стороне лопаски более крупный орнамент образовывал раму для пучка льна. Внизу простые композиции. В компо-

зиции «лев и единорог» изображалась борьба двух миров — наземного и подземного. Выше размещался «став с оконцами». В центре он заполнялся цветами и птицами, а по краям были окна, иногда с цветами.

К началу XX в. за свою яркость, позолоту и белый фон прялки пользовались большим успехом, везли их с ярмарок в Москву, Петербург и по всему свету.

Кроме прялок мастера Севера расписывали скобкари, ставчики, братины, миски и другие изделия домашнего обихода. Декор каждой вещи индивидуален и подчинен форме предмета (см. вкл., рис. 35).

Материалы и инструменты. Для росписи необходимо иметь как минимум деревянные заготовки и как максимум — готовые деревянные изделия.

Роспись в наше время выполняется гуашью, можно плакатной, но лучше художественной. Кисти желательно брать беличьи или колонковые, круглые, остроконечные № 2, 3, 4, 5. Лучше иметь их в большом количестве, чтобы выбрать наиболее подходящие. Хороший инструмент сказывается на качестве исполнения росписи.

Карандаши для рисунка (Т, ТМ, М, Н, НВ, В) и калька для копирования, наждачная бумага с крупным и мелким зерном, альбом, а также лак (ПФ-283, ПФ-231) — все это пригодится для творческой работы.

Создание эскиза. Художник, решив задачу в цвете и соблюдая основные законы композиции (стилевое единство, выбор главного композиционного центра, симметрию, ритм, пропорциональность и масштабность), имеет возможность согласовать композицию орнамента с формой предмета.

Подготовка изделия к росписи.

Шлифовка. Небольшой брусок обварачивают наждачной бумагой и шлифуют им поверхность деревянного изделия вдоль волокон. Затем с деревянной поверхности снимают пыль тряпкой или кистью (не сдувать, иначе пыль попадет в глаза).

Грунтовка клейстером. В небольшом количестве воды разводят картофельный крахмал (1 чайная ложка крахмала на стакан во-

ды), заваривают его и наносят клейстер на поверхность изделия тампоном или кистью с последующей просушкой.

Тонирование. Тонируют поверхность тушью или акварелью.

Нанесение рисунка на поверхность. В борецкой росписи много графики, поэтому перед началом работы необходимо расчертить поверхность, пользуясь циркулем, трафаретом, линейкой, калькой.

Роспись изделия. Необходимо соблюдать определенные правила. При четкой фиксации локтя и полной свободе кисти руки одним неразрывным движением наносятся пластичные мазки как на объемных, сферических поверхностях, так и на гладких плоскостях.

Способ держания кисти необычен. Чтобы освоить его, надо положить кисточку черенком на концевые фаланги среднего и указательного пальцев и придержать сверху подушечкой большого пальца: мизинец и безымянный при этом должны быть согнуты.

Для упражнения необходимо проделывать несколько круговых движений кистью руки. При работе можно слегка касаться изделия мизинцем, как бы опираясь на него.

Кисть, взятую тремя пальцами, ставят почти вертикально, так, чтобы она едва касалась острым кончиком дощечки: ведут ее, постепенно опуская до полного соприкосновения рабочей ее части с поверхностью. Затем кисть быстро отрывают — получается капелька.

Только освоив приемы росписи, можно рассчитывать на хорошее выполнение работы.

Роспись производится в строгой последовательности: вначале наносится краска светлых тонов, затем темных, после чего идет оживка (если требуется) белилами, а в заключение следуют обводка контура, украшение точками, штрихами, каплями и т.д. черной гуашью. Для росписи используется кисть № 3, для обводки — № 2.

Лакировка. Лакировка изделия обязательна, так как предохраняет роспись от пыли и влаги. Для этого используют только бесцветный лак. Тампон из ваты или поролона обворачивают лоскутом материи. Движение кисти или тампона выполняют вдоль волокон без остановки, равномерно. Покрывают лаком в три слоя, каждый последующий слой наносится только после высыхания предыдущего.

Последовательность выполнения элементов. Учитывая графический характер борецкой росписи, в которой много геометрических элементов (прямоугольников, треугольников, квадратов, окружностей), при выполнении рисунка следует пользоваться циркулем и линейкой (см. вкл., рис. 36–41).

Принципы построения ленточного орнамента.

Из треугольников. Проводят две параллельные прямые, вертикальные или горизонтальные, в зависимости от их назначения. Одну из них делят на равные отрезки, а на другой откладывают те же отрезки, но сдвинув их на половину величины отрезка, отмеченного на первой прямой. Затем соединяют между собой противоположные точки на прямых, получая при этом треугольники, образующие орнамент бордюра или столбика.

Из прямоугольников. Проводят две параллельные прямые. Делят их на равные отрезки и соединяют концы вертикальными линиями. В зависимости от рисунка орнамента в прямоугольнике могут быть треугольники, ромбы, цветы, ягоды.

Из ромбов. Разделяют две параллельные прямые на равные отрезки и соединяют их концы прямыми крест накрест.

Из скобок с ромбиками и капельками. Проводят две линии построения, одна из них основная, а другая вспомогательная, ограничивающая высоту полукружия. Затем делят основную линию на одинаковые отрезки и выполняют элементы росписи (скобки, ромбы, капельки).

Ленточный орнамент «змейка». Проводят две параллельные линии и делят их на небольшие одинаковые отрезки, равные основанию меньшего треугольника, а затем тонкой линией под наклоном соединяют концы противоположно лежащих отрезков прямых. Далее выявляют форму «змейки», обводя получившиеся треугольники более толстой линией, и дополняют орнамент небольшими точками.

Ленточный орнамент «зернышки». Если в орнаменте присутствуют элементы круглой формы, то центры их располагаются на вспомогательной прямой, проходящей между двумя вспо-

могательными прямыми, и отстоят друг от друга на одинаковом расстоянии. Для получения кругов можно воспользоваться циркулем или тычком.

Ленточный орнамент, состоящий из полукружий и точек, образующих декоративный цветок. Между двух параллельных прямых размещены половинки декоративных цветков, а в середине, чуть выше, — маленькие, состоящие из точек. Точки-лепестки можно выполнять *тычком*. Тычки изготавливаются разных размеров. Их погружают в краску, затем прикладывают к дереву, получая точку необходимой для данного орнамента величины.

Ленточный растительный орнамент. Его выполняют на столбиках и бордюрах расписных прялок. Повторяющийся элемент (раппорт), будь то цветок, гроздь винограда, ягодка, располагается в орнаменте в определенной последовательности.

Орнамент в квадрате. При помощи линейки вычерчивается квадрат, проводят диагонали. Затем с помощью циркуля находят центр для двух концентрических окружностей. После этого, используя диагонали квадрата, строят малый квадрат внутри большого. При построении учитывается толщина линеечки квадрата. Из вершины малого квадрата проводятся четыре дуги, которые должны касаться окружности, учитывая толщину этих дуг. Далее прорисовываются остальные элементы росписи.

1.4.5. Ракульская

История возникновения. Недалеко от Пермогорья, Мокрой Едомы и Верхней Уфтюги, в том же Красноборском районе Архангельской области, существует еще один уголок деревень со своеобразной росписью. Это деревни по реке Ракулке, впадающей в Северную Двину, с центром в деревне Ульяновской. Промысел возник в середине XIX в. и стал затухать в 1930-е гг. Промысел передавался из поколения в поколение в семье Витязевых.

Ракульская роспись отличается оригинальным узором, совсем иным по характеру, чем в любом из других мест русского Севера.

В росписи главную роль играют золотисто-охристый и черный цвета, а сопутствуют зеленый и коричнево-красный. Орнамент очень крупный, в основном в виде листьев, кустиков и птиц (сороки, курицы). Черным цветом исполнен не только контур, но и детали.

Схема ракульской росписи на прялке состоит из трех частей. Верхнюю, самую большую, часть чаще всего занимает ветка с крупными листьями, среднюю — декоративная птица, а ниже, обычно уже на ножке, тоже рисуют ветку. Листочки одного кустика окрашивают в два-три цвета, что создает красочное богатство и разнообразие (см. вкл., рис. 42–46).

1.5. Урало-сибирская роспись

Декоративная роспись Урала — одно из самобытнейших явлений русского народного искусства. Она включает в себя гармоничную и поразительную по своей цельности роспись бытовых вещей: берестяной посуды, деревянной утвари, металлических изделий и распространенный среди сельских жителей обычай расписывать свои дома.

С XVII–XVIII вв. начинается колонизация восточной части России русскими, которая протекала в несколько этапов. Переселенцы везли с собой не только припасы и одежду, деревянную посуду и металлические орудия труда, но и обычаи, культуру, жизненный уклад той местности, откуда переселялись. Поэтому на Урале сложились столь разнообразные стили росписи деревянной утвари.

Большой поток переселенцев положил начало широкому строительству жилых зданий и общественных построек. Потребность в их красочном убранстве сопутствовала зарождению на Урале ремесленных художественных центров.

Большой подъем в художественной жизни XVII в. охватывает крупные города Прикамья, среди которых ведущую роль играл *Соликамск*, являясь крупным торговым и промышленным центром. Так же как *Тюмень* и *Тобольск*.

В Тобольске иконы писали мастера, приехавшие из Великого Устюга, Владимиро-Суздальской земли, с Украины. Так как укра-

шением бытовой утвари и интерьеров занимались иконописцы, народная декоративная роспись была тесно связана с иконописью. Среди иконописцев были *травники*, *личники*, *доличники*. Мастера-травники расписывали прялки и вальки, украшали дома зажиточной части населения.

В это время на Урале складывается два направления расписной утвари — *роспись металлических* и *деревянных изделий*.

Роспись металлических изделий получила распространение в поселках при демидовских заводах — Нижнесалдинском, Невьянском, Нижнетагильском — и стала ремеслом городским.

Роспись деревянных изделий стала ремеслом сельских районов Урала. Различные села специализировались на производстве какого-либо одного вида товара (в Кунгуре красили коромысла, около Оханска делали крашеные телеги, в Шадринском и Талицком районах точили и распиливали деревянные чаши, у Далматова изготавливали прялки и т.д). Развитию деревообрабатывающих промыслов способствовало обилие лесного материала (береза, сосна и др.).

В 40-х гг. XIX в. широкое распространение получили изготовление и роспись берестяных бураков. Этот вид изделий был очень популярен среди крестьян.

Покрывали изделия цветочной росписью. Самой распространенной композицией был «букет», используемый в различных видах росписных промыслов в XVII–XIX вв.

Бураки делились на два вида: *шпаклевка* и *полушпаклевка*. Различались они между собой только степенью подготовки.

Шпаклевку перед покраской фона грунтовали и выглаживали до идеально ровной поверхности (при этом совершенно терялась фактура бересты), такие бураки и туеса чаще украшались росписью «под малахит», «под черепаху» и т.п.

Полушпаклевку перед окраской фона немного шпаклевали составом из мела и столярного клея, чтобы заделать соединительный шов. После росписи изделие покрывали лаком.

В последней трети XIX в. одним из центров по производству и росписи берестяных изделий была Нижняя Салда, хорошо известная как развитый бурачный промысел. Она была провинцией Ниж-

него Тагила, поэтому роспись мастеров была очень похожа на нижнетагильскую роспись.

Крупным центром бурачного промысла были селения, расположенные на одном из притоков Туры — Прокопьевской Салде. Здесь делали бураки, украшенные тиснением, позднее стали совмещать роспись и тиснение. Бураки были разных размеров, но окрашивать предпочитали небольшие, подарочные. Роспись делалась по оранжево-красному или зелено-синему фону белым цветом, который выступал в качестве основного.

В первой половине XIX в. была распространена центрическая композиция с уравновешенным букетом, которая вписывалась в квадрат или круг, она использовалась всеми изготовителями бураков на протяжении всего их производства.

К середине XIX в. в городском и деревенском жилище наряду с красочным интерьером можно было увидеть расписные вальки, трекла, сечки для рубки капусты, крашеные коромысла и ведра, среди этого обилия домашней утвари выделялись прялки (см. вкл., рис. 47).

Крестьянский быт, наполненный обрядовыми элементами декоративно-прикладного искусства, способствовал сохранению в народных ремеслах древнейших мотивов. Одним из распространенных видов народного искусства на Урале было создание праздничных обрядовых прялок. Над ними трудились мастера-профессионалы, у которых были выработаны определенные типы композиций прялочного декора с характерными отличиями для различных районов, но всегда связанные с определенным назначением прялки.

Детскую прялку родители дарили девочке в знак приобщения к труду — красивая прялка способствовала праздничности момента. Большую прялку преподносили девушке, когда она достигала возраста невесты и должна была появиться на посиделках — красивая прялка говорила о благополучии в ее семье, служила дополнением к нарядному костюму. Красота множества прялок, принесенных на посиделки, празднично преображала избу, создавала радостную и теплую атмосферу. Молодой человек дарил прялку своей суженой. Она переходила по наследству от бабушек, матерей. Сохраняла память о близких людях.

На Урале прялки четко различались по конструктивному принципу. Были *корневые*, *составные* и *токарные* прялки.

Прялки-корневушки делали сами крестьяне. Проходящие через деревни красильщики расписывали такие прялки цветочными мотивами, стилистически связанными с домовыми росписями.

В Кунгуре и его округе существовали ***корневые*** и ***токарные*** прялки. Они отличались стройностью пропорций и характерным рисунком верхнего края лопасти в виде гребня с тремя полукруглыми вырезами.

Кунгурская роспись относится к живописному типу русских кистевых росписей и отличается своим разнообразием и особенностью орнамента — цветочные мотивы плотно заполняли расписываемую поверхность. Наиболее любимой и чаще всего используемой была композиция цветущего дерева с сидящими на нем птицами.

В уральской росписи предпочитали холодные тона, в окраске фона прялки преобладали синие, голубые и зеленые цвета. Если цвет фона был теплым, холодные тона мотивов сводили ощущение теплоты к минимуму.

В ***долматовских прялках*** сложилась своя разновидность живописи с размашистой манерой исполнения. Композиция этих прялок была сродни стенописям с распространенным принципом панно и необязательной симметрией.

В горнозаводских селениях изготавливали ***токарные*** и ***составные*** прялки. Украшали их различными видами росписи («графической» — с тюльпанами, купавками и ягодами; «живописно» — с тагильскими розами или простой окраской «под малахит»).

Наиболее самобытной разновидностью сельских росписей Урала являлась ***обвинская,*** в которой получили развитие орнаментально-графические элементы. Для нее был характерен единый принцип построения, в котором главную роль играл яркий контраст цветового фона с растительным орнаментом. В центре композиции на оси симметрии располагались цветы, а травка заполняла свободное пространство. Все варианты обвинской росписи объединял образ необычного дерева или куста, который в понимании людей трактовался по-разному (для одних это было дерево

жизни, для других — символ райских садов), но всегда был основной и придававший глубокий смысл уральским росписям.

Это произошло благодаря массовому изготовлению вещей на рынок, что требовало упрощения приемов росписи, а также влиянию поволжских центров народной росписи, в которых были сильны графические элементы. Обвинской росписи был свойствен холодный колорит, но иногда использовалась теплая гамма. Графичность мотивов и лаконичность окраски создавали особую декоративность росписи. Художники применяли контрастные цвета, что усиливало впечатление насыщенности каждого отдельного цвета и всей росписи в целом. На оранжевом фоне прописывали голубые листья, а «разживку» писали желтой. Если роспись велась по зеленому фону, то в орнаменте обязательно преобладал красный цвет.

Для обвинских прялок характерно традиционное композиционное построение (три цветочные группы, располагающиеся на оси симметрии), хотя встречались и индивидуальные живописные приемы мастеров.

Уральская домовая роспись. Наряду с утварью на Урале было принято расписывать жилища. Этот обычай появился с середины XIX в. и объясняется тем, что до этого периода крестьянские избы топились по-черному.

Формированию целостного *стиля* ***уральской домовой росписи*** способствовало то, что данный промысел отличался большой подвижностью. Профессиональные крестьяне-художники переезжали из волости в волость, расписывая избы.

Сначала художники расписывали входные двери и голбец, изображая на них красивый куст, рядом — людей и зверей-охранителей. Затем разрисовывали особенно тщательно печь — символ жизни в доме (по поверьям считалось, что в подполье, под печкой, жил домовой — доброе существо — хранитель дома). Изба делилась на «углы»: прихожая — пространство под полатями, середа — место у печки, где работала женщина-стряпуха, сама изба с «красным углом» — столовая и место приема гостей.

Гамма росписи была ограничена несколькими цветами красных, синих, желтых, зеленых оттенков, редко пользовались темно-

коричневым цветом. Но обязательно присутствовал белый — для моделировки форм и черный — для приписок графических элементов.

Техника росписи была очень простой. После определения предварительного размера мотива и композиции прописывали *подмалевок*, которым обозначали основные пятна цветов, бутонов, листьев. Затем производили их *моделировку белилами*. Художник за одно движение превращал подмалевок в ягодку или лепесток (обмакнув кисть в краску нужного цвета и вращая ее вокруг оси).

В дальнейшем моделировку белильными оживками заменили *разбелом* (на один край кисти брали белила, а на другой — краску основного цвета). Кистью проводили таким образом, чтобы белила шли по внешнему краю мотива. Благодаря постепенному переходу к белилам чистые цвета смягчались, происходило объединение живописной поверхности.

Заканчивали роспись нанесением приписок и травок, которые разбивали четкие контуры форм и повышали орнаментальность мотивов, связывая их между собой и с фоном.

Во второй половине XIX в. популярно стало изображение человека — в различных сюжетах художники изображали мечты о лучшей жизни, а также события, связанные с собственными переживаниями.

Как и многие народные промыслы, к концу XIX — началу XX в. уральские расписные промыслы переживают упадок.

Берестяные изделия вытесняются металлической и стеклянной посудой. Отпадает нужда в расписных прялках — появляется много мануфактур, производящих относительно дешевые ткани. Меняются ценности в пользу городских предметов быта. Однако художники ищут возможности применения росписи в оформлении новых видов изделий.

В 40–50-е гг. большое внимание уделялось восстановлению крупных центров народного художественного ремесла, таких как Хохлома, Городец и др.

Позже, в 50–70-х гг., благодаря широкой экспедиционной деятельности основное внимание стало уделяться и угасающим промыслам Севера, Урала, Сибири.

В 1966 г. на базе Нижнетагильского завода эмалированной посуды попытались возродить уральский бурачный промысел.

В опубликованном в 1975 г. постановлении ЦК КПСС «О художественных промыслах» уделяется значительное внимание народным художественным промыслам «...как неотъемлемой части культуры народа, оказывающей непосредственное влияние на эстетическое воспитание и формирование художественных вкусов». Намечаются конкретные меры по восстановлению заглохших и забытых промыслов.

Восстановление художественных промыслов Урала проходит те же этапы, что и в других районах России. «Сначала восстанавливают приемы письма и технологию росписи с созданием на их основе современного ассортимента художественных, утилитарных изделий, сувениров и игрушек. Затем проводят производственное апробирование восстановленных приемов и технологий и одновременно обучение художников и мастеров специфическим особенностям этих приемов. И наконец наступает третий этап, когда роспись приживается на предприятии, налаживается выпуск изделий и она начинает жить своей собственной жизнью, подчиняясь законам развития искусства нашего времени» (Барадулин В.А. «Уральская народная роспись по дереву»).

Активное участие в возрождении уральской росписи и создании нового ассортимента приняли художники НИИХП — З. Архипова, А. Бабаева, искусствовед В.А. Барадулин и др. Им удалось восстановить приемы уральской росписи и передать их местным мастерам. Экспериментальной площадкой НИИХП стал Турусский экспериментальный завод. В возрождении росписи принимали участие Нижнетагильский завод эмалированной посуды, Краснокамская фабрика детской игрушки, Сысертский завод керамических изделий, Невьянский завод художественной керамики.

Появляются новые предприятия, на которых складываются творческие группы, заинтересованные в восстановлении местных промыслов, развитии своеобразного цветового строя и монументальности композиций, а также сохранения традиционной основы.

1.5.1. Корчемкинская

См. вклейку, рисунки 48–51.

1.5.2. Народная роспись Северной Двины

Пучужская. Село Пучуга находится на реке Двина в 25 километрах от Борка.

Пучужская роспись — один из многих видов росписей, встречающихся на берегах реки Северная Двина, — выполняется на белом фоне красной краской, украшается ярко-зелеными листочками и белыми капельками, иногда используется синий цвет, в кудрявую листву мастера любили вплетать птиц. Основные мотивы композиции представляют из себя жанровые сцены.

Эта графическая роспись сохранилась на прялках, которые по своему строению выполнялись в традиционных решениях для Севера (около метра высотой, с большой лопасткой из одного куска дерева). Для изготовления прялок срубали целое дерево (ель или сосну): из ствола вырубали ножку с лопасткой, а из горизонтального ответвления — сиденье-донце, называлась такая прялка — ***копыльная***, то есть корневая. Верх лопастки украшают округлые выступы — главки, повторяющие контуры крыш северных деревянных церквей, а фигурная ножка и округлые свесы внизу лопастки напоминают нарядные столбики крылец, балясинки и сережки фасада избы.

Прялки Пучуги очень близки к борецким и фасадной стороной их повторяют (верхняя часть занята окнами, в центре — арка с пышными растениями и птицами, а ниже изображена жанровая сцена катания).

Различить борецкую и пучужскую прялки можно, в первую очередь, по узору на ножке. Вместо прямого стебля, который мы есть на всех борецких прялках, на пучужских обычно нарисован гибкий, вьющийся стебель с листьями, который бежит от основания ножки до лопасти и заканчивается, как и в Борке, круглой розеткой. На оборотной стороне большинства прялок, исполненных в селе Пучуга, повторяется картина катания, которая украшает фасадную сторону лопасти этой же прялки.

Наиболее известными мастерами пучужской росписи в конце XIX — начале XX в. были художники Филипп Федорович Кузнецов и его сын Федор Филиппович Кузнецов.

В Загорском государственном историко-художественном музее-заповеднике имеется несколько работ отца и сына Кузнецовых.

Все они отличаются сухостью росписи и строгой графичностью (см. вкл., рис. 52, 53).

Тоемская роспись. *Тоемская роспись* конца XIX — начала XX в., так же как и пучужская, близка борецкой. Характерной особенностью прялок Тоймы являются ярко раскрашенная токарная ножка и зеркальце, врезанное в центр той стороны лопасти, которая была обращена к пряхе.

В последние десятилетия существования промысла в деревне Верхняя Жерлыгинская украшением прялок занималась семья Третьяковых — Василий Иванович, его жена Пелагея Михайловна и брат Андрей Иванович.

Несмотря на скованность рисунка и несколько крикливую роспись с позолотой, прялки Третьяковых выглядят в целом очень весело, нарядно, броско — занимательность им придавали надписи, взятые из народных песен, которые раскрывали содержание изображенной сцены катания. Они пользовались у населения огромной популярностью.

1.5.3. Тюменская

История возникновения. В европейской части России декоративная роспись была тесно связана с иконописью. Бытовую утварь и интерьеры в XVII в. украшали иконописцы в Тюменской области на территории от Вятки до Тюмени. Особое местоположение среди аналогичных центров художественного ремесла занимает Тюменский промысел, так как он был своеобразным аккумулятором и передатчиком традиций русской народной росписи в Западной Сибири, в том числе на Алтае.

Большое развитие получили отхожие промыслы после реформы 1861 г. Формирование целостного стиля росписей Тюменского уезда (Тобольской губернии) определялось тем обстоятельством, что его представители — профессиональные крестьянские художники — переезжали из волости в волость. В своем творчестве они следовали вкусам местного населения, тем самым создавая региональные варианты своего искусства (см. вкл., рис. 54–60).

Этот промысел известен как ***тюменский (кармацкий)***, так как мастера-отходники, имевшие непосредственное отношение к росписи интерьеров, жили преимущественно в селениях, расположенных на реке Кармак, и сами себя называли кармацкими малярами. Там, где они работали, их тоже знали как «кармаков» или «кармацких петушников» — за особую любовь к изображению петушков.

В Тюмени же художники занимались в основном окраской утвари. В деревне Семухино делали крестьянскую крашеную мебель, причем производство было специализированным: столяры сами не занимались окраской изделий, для этого существовали красильщики.

К середине XIX в. расписные мебель и утварь украшали жилища горожан и дополняли красочный интерьер крестьянских домов. Расписывали вальки, трепала, сечки для рубки капусты, коромысла и ведра, сани, дуги и телеги. Среди этого обилия особенно славились верхотурские берестяные бураки (сосуды, предназначенные для переноски жидкости и питья).

В 1860-е гг. тюменский (кармацкий) промысел считали развитым, оформившимся.

В начале 1890-х гг. много маляров сменили место жительства. В это же время широко распространяются росписи в домах бухтарминских старообрядцев в Восточном Казахстане и среди богатых алтайских кержаков. В Забайкалье попадаются стенописи, близкие по стилю к тюменским (кармацким) рубежа XIX–XX вв.

В начале XX в. произошло изменение вкусов населения — от старинной системы росписи с ее «аляпистостью» переходили к новой, «культурной», созвучной городскому идеалу. Мастера работали в обеих манерах. Свои дома кармацкие красильщики красили «посветлее». В оформлении интерьера стали обязательными цветные или темные отводочки, «кантики». Стали использовать трафареты, рисунок наносили «по припороху».

Тюменская (кармацкая) роспись способствовала сложению своеобразного стиля уральских и сибирских домовых росписей.

Кармацкое красильное дело — явление, самым тесным образом связанное с сельской жизнью, — одна из разновидностей

неземледельческих занятий тюменских крестьян. Красильщики ездили по определенным маршрутам — у каждого был свой «путик»

По квалификации красильщики разделялись на несколько категорий:

- *первой руки мастер* должен был уметь выполнять все работы, в том числе составлять сложные колеры «под мрамор», «под орех», «под дуб», «под ясень»;
- *второй руки мастер* работал с первым внутри дома;
- *мастер третьей руки* занимался простыми малярными работами (грунтовал стены, потолки под роспись, красил дом снаружи).

Вместе с мастерами высокой квалификации всегда работали подмастерья, в поездки брали мальчиков 9–11 лет. К 16–17 годам юноши осваивали все тонкости ремесла. Научиться приемам кистевой росписи считалось делом несложным: для этого достаточно было поработать один сезон. Сложнее приобретались ремесленные навыки: умение варить олифу, окрашивать большие поверхности, растирать краски.

Роспись выполняли на ярком цветном или светлом фоне. Фон окрашивали не менее четырех раз. После каждой окраски сушка длилась одни сутки. Если роспись делали по какому-нибудь другому фону, то выполняли окраску трехразовую. Из красок наиболее распространенными были сурик, охра, медянка, белила. Поверхность перед росписью грунтовали меловой шпаклевкой, при необходимости затыкая куделью щели, затем ошкуривали и окрашивали фон. Получавшиеся покрытия отличались большой прочностью и сильным блеском.

У мастера из инструментов всегда были каменная плита и курант-пестик для растирания красок; круглые щетинные кисти; для нанесения подмалевка использовали заячью лапку и пальцы; для графических разработок — гусиное перо, тонкую кисть.

Гамма росписи была ограничена несколькими цветами: красным, желтым, синим, зеленым, изредка — темно-коричневым и фиолетовым. Обязательны были белый — для моделировки форм и черный — для приписок, графических элементов. Техника росписи отличалась простотой.

У кармацких красильщиков более широкая тематика — от древнерусской (старообрядческой) птицы Сирин до павлинов, верблюдов и прочих экзотических птиц и зверей, а также изображения людей и повествовательные сцены. Исполнение фигурок людей и сюжетов отличалось примитивностью по отношению к изображению птиц и животных, где видны профессиональная выучка и глубокая традиция.

Роспись крестьянского дома. В сельской местности роспись дома распространилась в XVIII в. Во время частых неурожаев местное крестьянство объединялось, и усиливался процесс развития ремесел.

Обычай расписывать жилища ввели тюменские красильщики на рубеже XVIII–XIX вв. Представители крупных центров русского старообрядчества г. Стародуба и Вятки сохранили и развили в новых условиях самобытную культуру, в которой значительное место принадлежало домовой росписи. Как и кармацкие красильщики, они использовали особые приемы письма (способ держания кисти «пенечком» и вращение ее вокруг собственной оси при нанесении разживок).

Мастера пользовались местными минеральными и растительными красителями: «синей брусковою», «желтой вохрой», «умрой», «землей лазоревой», «глиной белой». Цветовая гамма красителей влияла на колорит. При небольшом наборе красок контрастный фон усиливал их звучание. Последующая разработка мотивов «разделками», «оживками», «приписками» расширяла градации цвета, объединяя их в сгармонированное целое.

Период наивысшего развития народного красильного дела в целом относится к 1880–1910 гг. Но уже в 1914 г. промысел приходит в упадок. К 1916 г. он резко сократился.

Спад красильного дела был связан с изменением вкусов населения, шире применявшего новые способы отделки жилищ — штукатурку, оклейку обоями, побелку. Кроме того, интенсивное развитие промысла привело к снижению художественного качества росписи, объясняемому приходом большого количества недостаточно квалифицированных мастеров.

В процессе развития скорописи моделировку «белильную» заменили «разживками» и «разбелом». Благодаря постепенному переходу к белилам чистые, не гармонизированные цвета смягчались, происходило объединение живописной поверхности. Заканчивали роспись приписки и травки, разбивающие четкие контуры форм, повышающие орнаментальность мотивов и связывающие их с фоном.

Отделка жилища масляной краской была дорогой. Мастера красили все: от крестьянской утвари до строений железнодорожных станций, но росписью украшали дома, мебель, сани, дуги.

Снаружи уральские и сибирские дома не расписывали, только иногда окрашивали сруб какой-либо одной краской, изредка выделяли наиболее важные и выразительные части дома — окна, двери, карнизы, а также калитку и ворота. Роспись применяли в украшении жилых помещений. Расписной интерьер — это особый мир, где существуют собственные законы и представления о красоте и жизненной правде.

Геометризованной окраской изнутри выделяли важные части интерьера: двери, окна, обвязку печи с голбцем, встроенную мебель, которые становились эмоциональными акцентами жилища. Особо выделяли двери и окна (если стороны косяка, обращенные в проем, были синими, то смотрящие в избу — красными), наряду с этим на профилированные края досок дополнительно наносили чередующиеся цветные отводки. Благодаря таким приемам достигалось единство цветового решения всего интерьера.

Все деревянные поверхности внутри дома окрашивали одним цветом, чаще — оранжево-красным, а другим, контрастным к нему, делали обрамления.

Голбец — в избе деревянный пристрой к печи с дверью, через которую ходят в подпол.

Основная ячейка русского крестьянского жилища любой планировки делится на рабочую зону с печью и зону обрядовую, праздничную — «красный», или передний, угол. За порогом преобладали глухие тона. Входную дверь в избу по традиции украшали композицией с древом жизни.

Объем помещения расчленяется на ярусы, все вертикальные плоскости разделяются на три самостоятельные полосы:

- нижний ярус отсекался от объема клети уровнем, очерченным обегающими стены лавками, ему отводилась зона высотой до полуметра;
- средний — расположен между лавками, полками-полавочниками и ограничивающими его полатным брусом и полкой-грядкой; наиболее обжитая сфера;
- к верхнему ярусу относится все остальное пространство до потолка — все, что выше роста человека.

Весь нижний ярус избы разделывали «под мрамор» или «под кирпич», а на светлых поверхностях верхнего яруса располагали круги и венки.

Стены среднего яруса часто окрашены красным, красно-оранжевым или золотисто-оранжевым тонами, символизировавшими огонь, очаг и жизнь. Основу росписи среднего яруса составляет растительный орнамент. Главными его формами являются древо, куст, букет, нередко поставленные в вазу. Расположенные в центре панно, они образуют и смысловой центр композиции.

Красный угол от середы отделяли перегородкой, на которой среди растений рисовали часы, показывающие послеобеденное или вечернее время.

Середа — место работы женщины-стряпухи — это единственное в избе место, где роспись не так заметна.

Из середы дверь вела в горницу. Горница была особым чистым помещением. Росписью подчеркивалось ее парадное назначение. Горниц в доме могло быть две, три, иногда летнее помещение — клеть — отделывали как горницу. Горницы чаще красили в светлые цвета. В ней нужно было достигнуть цельности всех расписных плоскостей. Стены покрывались своеобразным ковром, в котором деление на панно было не так заметно — фризовая композиция объединяла роспись стен и потолка. Для выявления объема горизонтальные и вертикальные панно обводились темными тонами: края потолка — суриково-красными полосами, а простенки — красно-синими рамами.

Поверхности стен крестьянской избы часто обрамлялись широкими синими полосами.

Тюменская домовая роспись в декоре белой горницы наглядно показывает особенности периода ее расцвета.

Растительный орнамент типовых панно домовых росписей дополняют вазы, птицы, звери и фигурки людей. Симметричная композиция, состоящая из дерева с парными изображениями птиц, свидетельствует о глубокой традиционности ее содержания, заключающегося в пожелании благополучия.

Птица на дереве — древний мотив, имеющий прочную связь с образами, оказывающими значительное влияние на жизнь человека, и прежде всего — с солнцем. При всем многообразии видов птиц все они восходят к двум типологическим разновидностям: птице поющей и птице клюющей. Некоторые птицы размещены в верхней части среднего яруса и в верхнем ярусе. Чаще всего здесь встречаются петушки и курочки, написанные в быстрой, маховой манере в два-три цвета. Они могли быть белыми, коричневыми, голубыми, золотистыми, черными и красными. У них сходная поза и роднящие очертания — для них уверенными мазками крыло плотно прижато к туловищу. Ничто не выходит за пределы четко очерченного силуэта. Все это придает фигуркам ясно выраженное движение, уравновесить которое можно только их симметричным расположением.

Золотые птицы на белых закрученных ветвях верхнего яруса древа в соседстве с круглым, окруженным сиянием цветком встречаются уже в росписях 1870-х гг. Они могут парить над многоярусным букетом, поставленным в вазу, сидеть на вершине цветущего дерева, располагаться по сторонам ствола у корня.

Следует заметить, что в красном углу, под иконами, птиц не рисовали. Здесь помещали торжественную, но сдержанную роспись.

В домовых росписях соблюдается уходящая в глубокую древность символика сторон: правой, относящейся к мужскому началу, и левой — к женскому. В композициях, где с древом жизни сочетаются парные изображения птиц, справа помещают филинов, павлинов, петушков, а слева — их подруг. Если рисуют зверей и животных, то символ женского начала — лошадь — располагают слева от растительной формы, а мужского — чаще хищного зверя типа льва — справа. В случае, когда центром композиции становился красный угол, справа от божницы изображали павлина или фазана. Вместе с тем птица является олицетворением человека, а две — символом супружеской пары.

Чтобы отразить сущности изменяющегося мира, зрительный ряд стенописей пополнялся новыми мотивами. В росписях начала XX в. присутствуют фигурки людей, иногда сопровождаемые надписями, парочки или целые сцены — поездка на санях, марширующие солдаты с офицером.

В 1904 г. мастер И. Востроев в одной из деревень Ирбитского района отразил русско-японскую войну.

На примере домовых росписей раскрывается глубокая содержательность этого вида народного искусства.

Значение элементов тюменской домовой росписи

Бутон — символ детей — потолок, стены, простенки, двери, ставни — белый, синий, красный, желтый, коричневый.

Цветы — символ солнца, взрослого поколения — потолок, стены, простенки, двери, ставни — белый, красный, синий, желтый, коричневый, фиолетовый.

Листья — символ изобилия и хорошего урожая — потолок, стены, простенки, двери, ставни — зеленый, синий, желтый, белый.

Птицы — символ счастливой жизни — стены, простенки, двери — красный, охристый, желтый, синий, зеленый, черный.

Петух — образ солнца и света, мужского начала, хозяина дома, жениха — верхняя часть стенной росписи, стены, оконые проемы, полка-грядка — белый, голубой, золотистый, коричневый, красный, черный.

Курочка и петушок — символ счастливой жизни, супружеской пары — стены, оконные проемы, полка-грядка — белый, голубой, золотистый, коричневый, красный, черный.

Павлин — мужское начало, хозяин дома — стены, припечная доска — охристый, белый, зеленый.

Павлин и пава — символ счастливой жизни супружеской пары — стены, припечная доска — охристый, белый, зеленый.

Павлин с павою рядом с цветущим кустом — цветы — дети, павлин с павою — муж и жена — стены, простенки — охристый, белый, зеленый.

Пава — женское начало, хозяюшка дома — стены, припечная доска — охристый, белый, зеленый.

Филин — мужское начало, охранитель — ставни и двери и над ними по сторонам — охристый, голубой, белый.

Сова — женское начало, охранитель — ставни, двери и над ними по обеим сторонам — охристый, голубой, белый.

Сова и филин на цветущем дереве — обещание покоя и пожелание блага супругам — у подножия кровати хозяев — охристый, голубой, белый.

Голубь — символ Святого Духа — в круге на потолке, вверху двери — голубой.

Птица поющая, с раскрытым клювом и вздернутой головкой — символ счастливой жизни — простенок красного угла в среднем ярусе, в верхнем ярусе у крупного цветка — красный, золотистый, синий, белый, коричневый, черный.

Птица клюющая, с опущенной вниз головкой, рядом с ягодками — выражение любви парня к девушке — на голбце, на стенах и простенках — красный, желтый, голубой, белый, зеленый.

Лошадь — символ женского начала — стены, полка, грядка, белый, голубой, черный.

Лев — символ мужского начала, охранитель — двери голбца и горницы, стены — охристый, коричневый.

Лев и сова — олицетворяют силу и мудрость — стены, подполатный угол — охристый, голубой, белый и коричневый.

Венок — символ солнца, охранитель — на потолке — желтый, коричневый, красный, синий, зеленый.

Куст в вазе — древо жизни, семейное древо — средний ярус стен, простенки — желтый, коричневый, красный, синий, зеленый.

Гирля́нда — символ изобилия — полка-грядка — желтый, коричневый, красный, синий, зеленый.

Симметричная композиция древа с парным изображением птиц — пожелание благополучия всей семье — двери, стены, простенки — желтый, коричневый, красный, синий, зеленый.

Золотые птицы на белых закрученных ветвях верхнего яруса древа в соседстве с крупным, окруженным сиянием цветком — благопожелательный символ-солнце с его золотыми вестниками — верхний ярус, стены, входная дверь — желтый, коричневый, красный, синий, зеленый.

Материалы. В настоящее время тюменскую роспись выполняют масляными художественными красками. Масляные краски растирают и смешивают с рафинированным подсолнечным или льняным маслом с помощью шпателя или мастихина на стеклянной палитре. Для росписи краску доводят до состояния сметаны. Она должна легко стряхиваться со шпателя и не растекаться по палитре.

Применяют белила цинковые или титановые, кадмий желтый средний, кадмий красный светлый, охру светлую и золотистую, краплак красный темный, виридоновую зеленую, изумрудную зеленую, берлинскую лазурь, ультрамарин, марс коричневый темный, кобальт фиолетовый темный, сажу газовую, краплак. Для тюменской росписи характерна палитра из 5–6 цветов (желтый, красный, зеленый, синий, белый и черный), поэтому использование всей палитры цветов необязательно.

1.5.4. Петриковская

История возникновения. Село Петриковка в Днепропетровской области — одно из немногих, где бережно хранят традиции древних народных промыслов. Знаменитая петриковская роспись стала визитной карточкой Украины.

Петриковку 230 лет назад основал Петр Калнышевский. В этом вольном казацком селе возник интересный обычай — женщины стали расписывать стены хат красочными цветочными узорами. Их рисовали кистями или просто пальцами. Краски разводили на яйцах и молоке, а цвета выбирали самые яркие, под стать красочной природе Приднепровья.

Самых прилежных хозяюшек в Петриковке называли «чепурушками». Благодаря им навыки росписи передавались из поколения в поколение вплоть до 30-х годов XX в. Потом наступила коллективизация, и народное искусство померкло.

Попытку возродить замечательную роспись предпринял сельский учитель Александр Статев. Он открыл школу и взял в преподаватели последнюю петриковскую «чепурушку» — Татьяну Пата. После войны один из учеников этой школы — Федор Панко — решил целиком посвятить себя народному искусству. Его старани-

ями в селе созданы творческое объединение «Петриковка» и экспериментальный цех, в котором сейчас работают более 40 народных мастеров (см. вкл., рис. 61, 62).

Техника выполнения росписи. Мастера петриковской росписи используют разнообразные материалы и приспособления — самодельные кисти, пипетки, соски, ватные палочки, зубочистки, беличьи кисти и просто расписывают пальцами.

Перед началом росписи краску разводят, для выполнения работы достаточно выбрать какую-то одну краску.

Перед тем как рисовать цветок, карандашом намечают его контур (круг) и центр. Потом кистью делают мазки, не заходя за контур, от контура к центру. Для листьев тоже намечают контур и центр, мазки также ведут от контура к центру.

Затем на кисть набирают краску. Мазок начинают вести с тонкой линии, потом, нажимая на кисть, мазок расширяют и вновь ослабляют нажим, переходя в тонкую линию. Из таких мазков получаются лепестки ромашки и листья. Мазки повторяют, поворачивая кисть в другую сторону. Полукруглые мазки называются *цибульки* (в переводе с украинского — луковички), ими можно нарисовать листья и их отдельные элементы.

Переходный мазок. Переходный мазок выполняется двумя красками.

На палитре разводят две краски. На кисть набирают сначала один цвет, затем макают кончик в другой цвет и выполняют мазок. В зависимости от того, какой краски на кисточке больше, тот мазок делается сильнее.

Получившиеся цветы и листья оформляются тоненькой кисточкой более темной краской, а маленькие желтые точки, изображающие тычинки, делаются обратной стороной кисточки.

Цветы и бутоны. Обычно для создания цветов и бутонов на кисточку набирают краску, сохраняя кончик кисти заостренным. Переходом от тонкой линии к широкой с помощью нажима получают мазок в форме капли.

В композициях петриковской росписи кроме больших, крупных цветов и листьев изображают и мелкие элементы — это маленькие цветочки, ромашки, бутончики, ягоды. В основном, для мелких элементов используют тонкую кисть.

Основы композиции. Небольшие композиции в виде открыток называют *малевками*.

Вначале намечают контуры и центры цветов и листьев. Четко прорисовывают стебельки цветов и черешки листьев, а также намечают, где будут располагаться мелкие элементы.

Цветовое решение петриковской росписи весьма разнообразно и поэтому всегда радует глаз. Традиционным цветовым сочетанием являются зелень листьев и красные оттенки цветов, а вспомогательные краски — желтая, бордовая и оранжевая.

Для композиций больших размеров карандашом намечают общую форму композиции — она может быть прямоугольная, квадратная, овальная, круглая или ромбовидная. Как и в других видах искусства, соблюдаются правила и законы композиции. Все соединения и стебельки в росписи ни в коем случае не следует резко изламывать, линии должны плавно переходить одна в другую.

Бегунками — их также называют *дорожками* или *фризами* — оформляют разные изделия и предметы быта, украшают декоративные панно. Во всех фризах соблюдается ритм, как в построении композиции, так и в цветовом решении.

В петриковской росписи преобладает растительный орнамент, но многие мастера изображают еще и насекомых (кузнечиков, бабочек) и различных птиц — как реальных, так и сказочных (петушков, сов, жар-птиц и т.д.).

Роспись выполняется на бумаге, металле, стекле, керамике и дереве.

1.5.5. Кемеровская

История возникновения. ***Кемеровская роспись*** — одна из ветвей урало-сибирской росписи (см. вкл., рис. 63, 64). Эта роспись создана на основе смешения двух техник — жостовской и нижнетагильской. На основе нижнетагильской росписи группой

во главе с В. Пантелеевой была разработана своя техника росписи, особенностью которой является двухцветный мазок.

В отличие от нижнетагильской, которая раньше была более декоративной, кемеровская роспись стала более реалистичной, в композициях стали использовать такие материалы, как хвоя, шишки, таежные травы.

В нижнетагильской росписи применяют круглые беличьи кисти, а в кемеровской сразу стали применять плоскую синтетику, что тоже придает росписи индивидуальность.

До 2001 г. кемеровская роспись выполнялась на фабрике «Весна». Несколько мастеров до сих пор продолжают самостоятельно двигать и распространять эту технику росписи. Разнообразие различных объемных форм дает простор фантазии.

Роспись выполняется масляными художественными красками, затем — после высыхания — покрывается лаком.

Срок годности росписи — несколько десятилетий.

1.5.6. Тагильская роспись

Тагильская роспись основана мастером Демидовым и его потомками в XVIII в., также она называлась ***горнозаводской***. Это необыкновенный подносный промысел. Зародился промысел, когда в Россию из Европы пришла мода на лакированные изделия.

Мастерами были крестьяне художники-самоучки Яков Журавлев, Андрей Худояров с сыновьями, которые внесли большой вклад в развитие живописно-лакировального мастерства в Нижнем Тагиле.

В XVIII в. Демидовы основали школу художественной росписи по материалу, где преподавали лучшие в России художники-педагоги.

Бытовая утварь оформлялась яркими сочными красками в реалистической жизнеутверждающей манере.

Художественно-стилевые направления:

- народное — *маховое* письмо в один мазок;
- многослойная роспись.

Краски использовали травяные, замешивались они на льняном, ореховом, маковом масле с добавлением натуральных смол. После

настаивания в плотно закупоренных сосудах краски разбавлялись секретной олифой и были готовы к употреблению.

Лаки. Родина лаков — Япония, Китай. Для создания лаков использовался *копал* — это общее название реликтовых смол деревьев тропического пояса, которые придавали лаковой пленке прочность и влагостойкость.

Секрет лака Худояровых заключался в точной дозировке компонентов и оптимальной температуре нагрева. На Востоке применялся холодный способ лакирования.

Тагильчане изобрели, горячий способ — при температуре в 300 °С в лак добавляли окислы марганца и свинца. Лак получался бесцветным, прозрачным, что оживляло краски.

Сюжеты росписи — от простеньких букетов цветов к пейзажам, бытовым сценам, до античных сюжетов. Темы для письма черпались из известных картин, гравюр, народного лубка, житейских будней, праздников и окружающей природы.

1.5.7. Далекарлийская

История возникновения. ***Далекарлийская роспись*** — примитивистская живопись Верхней Далекарлии в Швеции, где были развиты сельское хозяйство и лесничество. Местные крестьяне владевшие небольшим клочком земли, жили в маленьких деревянных домах, с одной-, двумя комнатами и практически все время проводили дома, занимаясь повседневной работой.

Вся мебель крепилась к стенам — кровати, скамьи, полки, шкафы. Только столы стояли на полу на ножках. С появлением в домах печей-каминов крестьяне стали расписывать спинки кроватей и шкафы, чтобы украсить свое жилище. Постепенно появилось целое сообщество народных художников в Реттвике, а затем в Лександе, соседнем городке.

В росписи присутствовали цветочные мотивы, позднее появились библейские сюжеты, начала развиваться церковная живопись. В то время население было неграмотным, на помощь пришли рисованные Библии, в которых текст играл второстепенную роль. Главная тема картинок — библейские сюжеты. В Швеции впервые такие занимательные рисунки в Священном Писании появились в 1618 г.

Также в работах художников присутствовали сцены из повседневной жизни, рисовались портреты членов королевской семьи и другие исторические персонажи.

1.6. Декоративная расписная игрушка

1.6.1. История возникновения

Игрушка — одна из самых древнейших форм творчества, на протяжении веков она изменялась вместе со всей народной культурой и была связана с творчеством народа, с его искусством, с фольклором.

Основным материалом для изготовления игрушек были глина и дерево, начиная с первой половины XIX в. — папье-маше. Мастерили игрушки и из соломы, мха, еловых шишек, льна. Глиняные и деревянные игрушки изготавливались во многих местах России: деревянную игрушку в большинстве всего делали в Московской и Нижегородской губерниях, глиняную — в Вятке, Туле, Каргополе. Многие из промыслов существуют и по сегодняшний день.

Наиболее крупным центром деревянной игрушки был Сергиев Посад с прилегающими к нему селениями. В игрушках Сергиева Посада преобладали жанровые изображения, фигурки барынь, гусаров, монахов. Очень интересными по форме и раскраске были «барыни-дуры» (как их называли сами кустари), 30–40 см высотой, они вырезались из «трехгранника». Из одной его стороны получалась «спина», а две другие грани, сходящиеся на угол, обрабатывались мастером наподобие высокого рельефа.

Немногоцветная условная роспись создавала выразительный художественный образ. По сюжету и стилистически с «барынями» и «гусарами» связаны скульптурные миниатюрки — «китайская мелочь». Это крошечные раскрашенные деревянные фигурки величиной в 4–5 см, разнообразные и любопытные по своим сюжетам.

Другим центром игрушек, образовавшимся позже, в начале XVIII в., была деревня Богородская. Богородская резьба и сейчас занимает значительное место в декоративном искусстве. Богородские мастера, передавая из поколения в поколение традиции своего искусства, создавали своеобразные и неповторимые игрушки.

Прекрасно используя художественную выразительность фактуры и цвета дерева, мастера умело сочетали в игрушке гладкую обработку поверхности с неглубокими порезками и выемками. Для богородских игрушек характерны сюжетные, групповые композиции, жанровые сцены, мастера часто используют сказочные и исторические темы. Многие игрушки делаются движущимися, что усиливает их выразительность.

Многие районы Нижегородской губернии — Городецкий, Семеновский, Федосеевский — являлись крупными центрами производства деревянной и детской игрушки. Основной сюжет городецких игрушек — лошади в упряжках — имел своеобразную стилизованность формы; раскраска была близка к раскраске детской мебели, сундуков, туесков, создавших славу городецкой росписи. Расписывая игрушки пышными цветами, сказочными сценами, мастера выбирали самые необычные сочетания и яркие цвета красок.

Самое широкое распространение во все времена имела глиняная игрушка. В глиняных игрушках разных областей много общего: единство сюжета, близость форм и орнамента. И вместе с тем каждый промысел вносил в игрушку что-то свое.

Особый интерес представляет собой ***дымковская игрушка***, по названию слободы Дымково, возле города Кирова. Ассортимент дымковских игрушек чрезвычайно разнообразен: барыни, кормилицы, всадники, гусары, фантастические птицы и животные, многофигурные сюжетные композиции. Пластика дымковской игрушки упрощенно-лаконичная, а ее декоративная роспись — красочная и оригинальная.

Глиняные игрушки Воронежской, Тульской, Архангельской областей по внешнему виду отличаются друг от друга, но всем им присущи необыкновенная ясность и простота форм, красота и фантазия.

На лучших образцах народной игрушки современные художники учатся совершенному владению материалом, искать мудрость в простоте.

1.6.2. Матрешка

Матрешка — это полая внутри деревянная ярко разрисованная кукла в виде полуовальной фигуры, в которую вставляются

другие такие же куклы меньшего размера (Ожегов С.И. Словарь русского языка).

История матрешки. Хотя матрешка и завоевала репутацию символа нашей страны, ее корни не русские — история матрешки берет свое начало в Японии. В 90-х гг. XIX в. в московскую игрушечную мастерскую «Детское воспитание» А. Мамонтова привезла из Японии фигурку добродушного лысого старика мудреца Фукурума. Она представляла собой несколько вложенных одна в другую фигурок. Работавший в этой мастерской токарь по дереву Василий Звездочкин выточил из дерева похожие фигурки, которые также вкладывались одна в другую, а художник Сергей Малютин расписал их под девочек и мальчиков. На первой матрешке была изображена девушка в простонародном городском костюме: сарафане, переднике, платочке с петухом. Игрушка состояла из восьми фигур. Изображение девочки чередовалось с изображением мальчика, отличаясь друг от друга. Последняя изображала спеленатого младенца.

В начале 1900-х гг. мастерская «Детское воспитание» закрылась, но изготовление матрешек продолжилось в Сергиевом Посаде, в учебно-показательной мастерской.

Самым распространенным на Руси именем была Матрена, если ласково — то Матрешка. Так и назвали деревянную барышню. Со временем имя Матрешка стало нарицательным.

Массовое производство матрешек началось после Всемирной выставки в Париже 1900 г., где русская игрушка успешно дебютировала.

С 1909 г. русская матрешка стала постоянной участницей Берлинской выставки и ежегодного базара кустарных изделий, проходившего в начале XX в. в Лондоне.

После переименования в 1930 г. Сергиева Посада в Загорск стиль росписи матрешек стал именоваться «загорским». «Загорский стиль» стал более экономным и близким к первоначальной идее С.В. Малютина.

Первые русские матрешки были созданы как забава для детей, которые помогали усвоению понятий формы, цвета, количества и

размера. Стоили такие игрушки достаточно дорого. Но спрос на них появился сразу же.

Русская матрешка стала настолько известной, что заказы поступали даже из-за границы. В начале XX столетия начался настоящий матрешечный бум. Кроме традиционной девушки в сарафане были изображения пастушков с дудочкой, бородатых мужичков, женихов и невест. Позже появились тематические матрешки, изображавшие, например, персонажи литературных героев. Сегодня достаточно популярны матрешки, изображающие исторических и политических деятелей.

После социалистической революции изготовление матрешек приобрело массовый характер. Открылась фабрика. Сегодня матрешкой называют только те точеные и расписанные деревянные игрушки-сувениры, которые состоят из нескольких вкладывающихся одна в другую. Игрушки, не вкладывающиеся одна в другую, — просто точеная игрушка.

Матрешка распространялась, стала изготавливаться далеко за пределами Сергиева Посада. В Нижегородской губернии, в Семеновском районе, мастера точили матрешку более стройной и вытянутой, изображая бойких девушек-красавиц в ярких полушалках.

«Ванька-встанька» произошел от матрешки. Первая неваляшка из древесно-бумажных масс была придумана в 1958 г. в Научно-исследовательском институте игрушки в Сергиевом Посаде. Игрушка издавала звуки и была изготовлена с использованием горячего прессования. Автор технологии — мастер Иван Мошкин. Внутрь фигурки закладывали металлический груз, который не позволял ей падать и заставлял ее принимать вертикальное положение.

В Сергиевом Посаде существует Музей игрушки. Сюда приезжают дети и взрослые из разных уголков страны, чтобы посмотреть на современные и старинные игрушки. Наряду с множеством экспонатов здесь представлены целые коллекции матрешек. Среди них и первая матрешка, расписанная известным художником С.В. Малютиным. Здесь можно ознакомиться с различными школами росписи: сергиево-посадской, семеновской, полховмайданской и другими.

В настоящее время русская матрешка переживает своеобразный ренессанс, связанный, с огромным интересом в мире к России, начавшимся в ней переменам в экономической и культурной жизни. Оживление экономической жизни породило различные небольшие частные мастерские по изготовлению и росписи русских деревянных кукол. Много подобных мастерских появилось в Москве и ее окрестностях, где существует обширный рынок сбыта этих изделий. Наибольший интерес стала представлять матрешка, выполненная в авторском исполнении художником-индивидуалистом, профессионалом или любителем. Современные художники-матрешечники не забывают обращаться к традициям пёрвых русских расписных матрешек, над созданием которых трудились профессиональные художники и опытные мастера-игрушечники. Появились различные варианты русской девушки-крестьянки, в облике которой угадываются черты первой русской матрешки С.В. Малютина.

Фантазии современных художников нет границ. Все большее распространение получают матрешки, на фартуках которых изображены сюжеты из русских народных сказок. Художники, обладающие достаточным техническим мастерством, воспроизводят эти сцены в технике лаковой миниатюрной живописи декоративного Палеха или реалистического Федоскина. Заметнее становится тенденция к использованию в росписи современной матрешки декоративных мотивов, характерных для традиционных центров русской народной культуры.

Как и сто лет назад, теперь в Сергиевом Посаде и Семенове вновь рисуют целыми семьями. Фабричные матрешки, выпускаемые там же, оказываются неконкурентоспособными и слишком дорогими.

Кто-то из иностранцев назвал матрешку «загадкой и символом России», что дало повод для серьезных философских рассуждений на эту тему.

История развития русского народного промысла свидетельствует о его огромных возможностях, позволяющих создавать все новые и новые оригинальные произведения, интерес к которым не утрачивается и по настоящее время.

Изготовление матрешки. В росписи матрешки обычно используются 3–4 цвета — красный или оранжевый, желтый, зеленый и синий, с добавлением черного для обводки тонкими линиями лица и контуров одежды.

Шлифовка заготовки. Поверхность изделия тщательно шлифуют для дальнейшего нанесения клея, в некоторых случаях изделие также шпаклюют и грунтуют.

Нанесение клея. Клей наносится в виде узора — это служит основой для нанесения имитации позолоты — потали (материал придает изделию золотой блеск и неповторимость).

Клеение потали. Современные технологии и материалы позволяют творить чудеса и превращать деревяшку в произведение искусства.

Прорисовка фона. После окончания всех подготовительных работ начинают оформление изделия, и в первую очередь — фона. На классических матрешках это платок или шуба, украшенные цветами.

Детали. После окончания работы над фоном прорабатывают мелкие детали и всю сюжетную линию в художественной композиции изделия.

Обводка. Прорисовка деталей обводкой позволяет подчеркнуть их и выделить на общем фоне. После нее фактически получается готовое изделие. Как только матрешка готова, она проходит визуальный контроль качества и только потом поступает на последний этап.

Лакировка — заключительный этап. Лак защищает изделия от влаги и пыли, а также придает особый блеск сувениру.

Способ восстановления матрешки. Поскольку матрешки сделаны из достаточно мягкого дерева — липы, а дерево очень зависит от влажности воздуха, матрешки могут рассохнуться — до такого состояния, что верхняя и нижняя половинки начинают отваливаться друг от друга из-за неплотного прилегания. Чтобы этого не происходило, мастера точат верхнюю и нижнюю половинки матрешки из дерева разной степени просушки: верх — из более сырого, за счет чего верхняя половинка должна более плотно прилегать к нижней.

Однако, если матрешка все-таки «хлопает», необходим клей ПВА и 5 минут времени.

Этап 1: в течение 0,5–1 минуты верхнюю половинку матрешки держат над огнем на высоте примерно 30 см. Затем в течение 30 секунд дают немного остыть, после чего проверяют: если матрешка все же не закрывается, то греют еще.

Этап 2: кисточкой наносят клей ПВА на внутреннюю кромку верхней половинки, промазывают полосу шириной около 1–3 см по всему периметру и оставляют эту половинку на 3–4 часа, пока клей высохнет. Если после этой операции матрешка все еще не держится, процедуру повторяют.

1.6.3. Полхов-майданская

История возникновения. С середины XIX в. в селе Полховский Майдан, деревне Крутец и поселке Вознесенское Нижегородской области стали производить некрашеную токарную деревянную посуду, которая реализовывалась на ярмарках — это были матрешки, пасхальные яйца, грибы, солонки, кубки, поставки, щедро украшенные орнаментальной и сюжетной росписью. Сре̇ди живописных мотивов наиболее часто встречаются цветы, птицы, животные, сельские и городские пейзажи.

С начала 1920-х гг. под влиянием аналогичных изделий сергиево-посадских мастеров полхов-майданская посуда начинает покрываться выжженным контурным рисунком. Вскоре выжигание стали раскрашивать масляными красками. В середине 1930-х гг. — анилиновыми красителями, разведенными на спирту. Постепенно выжженный контур рисунка вытеснился более экономичной и простой в исполнении наводкой тушью.

Артель «Красная заря». В 1928–1930 гг. в Полховском Майдане из отдельных мастеров складывается артель «Красная заря». Вырабатываются оригинальная художественно-декоративная система и основные специфические приемы местной росписи, которые получили местное название:

— *цветы с наводкой* — цветочная роспись очерчена четким черным контуром;

- *цветы без наводки* — рисунок выписывается по фону без линейного контура;
- *прием «под масло»* — роспись масляными или нитрокрасками по глухому цветному фону,
- *пестрение* — простейшая кистевая роспись мазками или точками.

Крутецкие мастера. В 1960 г. артель преобразуется в Полхов-Майданскую фабрику игрушек. В это же время изготовлением аналогичных токарных расписных предметов начинают заниматься в деревне Крутец. Используя опыт, токарные формы и приемы росписи соседей, крутецкие мастера привносят незначительные изменения. Их матрешки по форме более округлы, а в росписи посудных изделий предпочтение отдается сюжетным мотивам.

Объединение «Полхов-Майданская роспись». В 1972 г. в районном центре Вознесенское на базе игрушечной фабрики создается производственно-художественное объединение «Полхов-Майданская роспись», где работают художники, прошедшие профессиональное обучение. Промысел продолжает существовать преимущественно на основе семейной организации производства. Мужчины занимаются изготовлением токарного «белья», а женщины выполняют роспись. Изделия, производимые объединением, носят сувенирный характер, их роспись однообразнее, а рисунок менее свободен, чем в работах мастеров-кустарей.

ГЛАВА 2. БАТИК

2.1. Яванский способ росписи тканей

Слово ***батик*** — яванского происхождения и в переводе означает *рисование горячим воском* — это оригинальный способ украшения тканей путем нанесения узоров растопленным воском с последующей окраской тех участков полотна, которые оставались незакрытыми (см. вкл., рис. 65–75).

История возникновения. Многие народы мира — индейцы, китайцы, египтяне, перуанцы — еще с древности развивали это искусство, но расцвета, художественного совершенства и технической изощренности оно достигло именно на Яве.

Батик — традиционная одежда жителей Явы, Бали и других островов Индонезии, носят ее и мужчины, и женщины, драпируя кусок материи наподобие юбки от талии до лодыжек. Свободная, обернутая вокруг бедер юбка *каин*, сшитая из одного кýска ткани *саронг*, головные повязки (похожие на маленькую чалму), шарфы, скатерти и просто куски ткани, повешенные на стене в качестве украшения, — это все батик.

XIII в. называют началом развития батика в Индонезии, а повсеместным его распространением считается XVII в., хотя есть некоторые предположения, что батик изготовлялся египтянами еще в IV в. до н.э.

Сначала при окраске ткани использовались лишь синие красители цвета *индиго*, затем стала применяться коричневая краска. Классическим сочетанием цветов считаются белый, синий и коричневый, когда кроме традиционных широко используются зеленый, желтый и красный цвета.

Для росписи чаще всего используются очень тонкие хлопчатобумажные ткани. До нанесения рисунка ткань проходит специальную подготовку — она в течение нескольких суток вымачивается в воде, таким образом из нее удаляется фабричный крахмал, затем ее стирают и сушат. После этого ткань накрахмаливают рисовым от-

варом. Потом полото отбивают деревянными вальками, что делает поверхность ткани гладкой и мягкой. Подготовка завершается отбеливанием или ткань тонируют (пропитывают отваром коры дерева тегеранг, который придает ей легкий кремовый оттенок), по замыслу художника.

Еще одна операция для росписи в стиле батик — это подготовка воска. Сам по себе обычный воск или применяемый наряду с ним парафин недостаточно эластичны, поэтому к ним добавляют более текучие вещества: воск мелких черных пчел или даммаровую смолу; эти экзотические продукты в других регионах заменяют канифолью.

Техника ручного батикования с помощью чантинга. Эта техника уникальна. На изготовление одного батика размером 250×105 см затрачивают от полутора недель до двух лет — в зависимости от характера задуманных узоров и особенности цветовых сочетаний. Это обуславливается применением натуральных красителей, которые очень медленно дают красящий эффект, изделие необходимо многократного погружать в красящий состав (до 10 раз в день) с последующей просушкой на свежем воздухе.

Мастерица накидывает ткань на прямоугольную раму и садится перед ней. Справа от нее располагается очаг, где разогревается воск в сосуде с длинным узким носиком, который называется ***чантинг*** — оригинальный инструмент для нанесения рисунка на ткань растопленным воском (рис. 2). Воск для работы должен быть не слишком густым, иначе он впитается в ткань и извлечь его оттуда будет трудно, и не слишком жидким, чтобы не растекался по полотну.

Чантинг (обычно медный, с одним или несколькими изогнутыми носиками, с бамбуковой или деревянной ручкой) заменяет художнице кисть — из носика сосуда вытекает струей воск, которым мастерица рисует по полотну, придерживая во время работы ткань (рис. 3). Воск наносят на чистую ткань без предварительного рисунка или сделанный заранее на бумаге или картоне карандашный набросок подкладывают под полотно. После нанесения всего воскового рисунка полотно переворачивают и, следя за очертаниями

просвечивающего сквозь ткань рисунка, покрывают его воском и с обратной стороны.

Затем полотно опускают в чан с красителем, который должен быть лишь слегка теплым (иначе воск растает). Ткань опускают в чан, потом сушат, и так по пять раз в день в течение 10–15 дней.

С прокрашенной ткани воск удаляют, опуская ее в кипящую воду, или соскабливают, освобождая участки, которые собираются красить в разные цвета. После окончания крашения изделия сначала опускают в щелочной раствор, а затем в раствор, содержащий квасцы, после этого стирают и сушат.

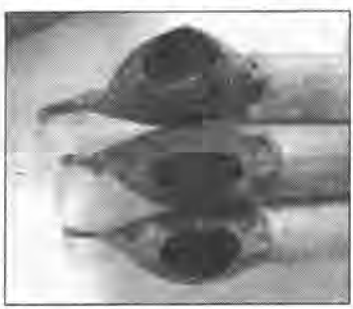


Рис. 2. Чантинг

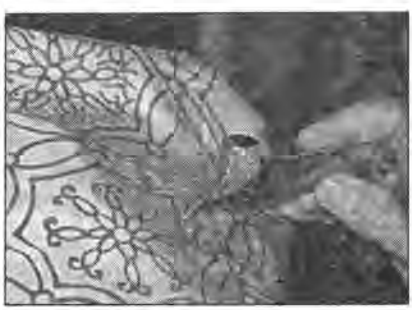


Рис. 3. Нанесение рисунка чантингом

Наиболее распространенные красители — индиго и отвар растения сога, они придают изделиям благородную сине-коричневую гамму, также спользуются другие растительные краски — например, в ярко-красные тона ткани окрашивают отвары коры дерева менгкуду.

Чантинг-печать. В наше время на Яве ручная техника почти полностью вытеснена методом ***чантинг-чап***, ***чантинг-печать*** — это штамп из тонких медных пластин, который образует наносящийся на батик рисунок. Восковые линии, таким «образом, «печатаются» на ткани.

Изготовленный таким образом батик — ***чап*** (печатный батик) гораздо дешевле рисованного, так как в день можно сделать до 20 кусков батика. Кроме того, «печатный» батик отличается от «рисованного» большей точностью, аккуратностью рисунка.

Узоры яванских батиков разнообразны — их более 10 тысяч, многие очень древнего происхождения. Очень популярны мотивы, *сидомукти* (радость жизни) — это красочное сочетание изображений птиц, бабочек, цветов, плодов. Часто встречается изображение мифической птицы Гаруды — символа пробудившейся силы.

2.2. Материалы и инструменты, необходимые в работе

Краски. Для росписи в технике батик выбор красок очень велик, все зависит от вида ткани, так как для шелка и хлопка идут разные красители. Также существуют и универсальные красители. Одни краски разводят только спиртом, другие разбавляются водой. Отличаются разным характером закрепления.

Анилиновыми красителями работают в зависимости от маркировки или по шелку, или по хлопку, или по шерсти. Закрепляются путем запаривания горячим воздухом на пару. Анилиновые красители хорошо смешиваются между собой, имеют многообразие оттенков.

Тушь и чернила хороши для учебных работ. Имеют только основные цвета и по истечении времени тускнеют и выгорают на свету. При смешивании дают мутные оттенки и плохо закрепляются запариванием.

Контурный состав (резерв). Приготовить резервирующий состав можно в домашних условиях или мастерской или приобрести готовые резервирующие составы в специальных сосудах.

Соль используется для свободной росписи. Обладая свойством притягивать влагу, соль связывает растворенные в воде красящие вещества — пигменты. Ею посыпают расписанные и еще влажные участки (это очень важно), в результате возникают оригинальные, весьма причудливые рисунки и узоры. Степень «зернистости» соли может быть различной.

Калька необходима для заворачивания расписанной ткани при закреплении красок путем запаривания.

Чистая газетная бумага используется при горячей технике для выпаривания воска.

Алюминиевая фольга требуется для закрепления красок при запаривании, она препятствует попаданию конденсирующейся влаги на работу, кладется сверху емкости при закреплении красок на небольших изделиях в домашних условиях.

Прочные нитки — хлопчатобумажные или шелковые нитки, тонкие и широкие, типа шнурков — требуются при работе в узелковой технике. Ткань ими плотно перевязывают и затем кипятят в красящем растворе.

Подрамник или раму нужного размера можно приобрести или они делаются самостоятельно под размер задуманного изделия.

Кнопки с пластмассовыми головками.

Кисти — толстые и тонкие, беличьи кисти и жесткие щетинные кисти, крупные и плоские, разных размеров.

Пластмассовые флаконы для резерва — готовые флаконы пустые или с контурным солодом.

Пульверизатор для краски или аэрограф для точечного распыления красителя по всей поверхности ткани и при трафаретной и акварельной росписи и аэрографии.

Соломинки — требуются в акварельной технике для раздувания капли (подуть через соломинку на каплю краски, нанесенную на ткань).

Мягкий цветной карандаш используется для перенесения рисованной композиции на ткань.

Камешки, любые округлые термостойкие предметы используются для работы в узелковой технике.

Пипетки — для нанесения холодного резерва для проведения толстых линий.

Утюг — для выпаривания воска из ткани.

Резиновые перчатки.

Чантинг — для выполнения очень тонких штрихов в технике горячего батика (в наше время можно приобрести электрический чантинг, который поддерживает постоянную температуру воска).

Ткани, используемые в работе:

- хлопчатобумажные (бязь, ситец, мадапалам, шифон);
- льняные (полотна и холсты);
- шелковые (крепдешин, креп-шифон, креп-жоржет, ткани натурального шелка, ацетатные ткани);
- штапельные и смешанные ткани.

2.3. Способы перевода рисунка на ткань

Существует несколько способов перевода рисунка на ткань, после того как рисунок выполнен на бумаге в размер подрамника.

Первый способ. Этот способ очень легкий: между тканью и рисунком прокладывается копировальная бумага, и рисунок обводится карандашом, следует лишь для светлой ткани подобрать более темную бумагу, а для темной — светлую.

Второй способ, одинаково применимый и для темных, и для светлых тканей: карандашный рисунок, сделанный на кальке, обводится с обратной стороны разведенным в воде мелом, затем прикрепляется кнопками к ткани и крепко приглаживается рукой. На ткани получается отпечаток. Если ткань светлая, рисунок обводится цветным мелом.

Третий способ. Карандашный рисунок на бумаге подрезается по контуру ножом с некоторыми промежутками, так, чтобы не развалился, затем его накладывают на ткань и водят мягким карандашом или мелом, в зависимости от цвета ткани, переводя таким образом рисунок. Далее бумагу убирают и соединяют обрывки линий в единую, соответственно рисунку на бумаге.

2.4. Основные способы росписи тканей

В основе техники батика лежит принцип резервирования, то есть покрытия не пропускающим краску составом (воском или резервирующим составом) тех мест ткани, которые должны остаться незакрашенными и образовать узор. Ее подразделяют на следующие виды, в зависимости от способа нанесения узора на ткань: *горячий батик, холодный* и *комбинированный* (включающий оба вида).

2.4.1. Холодный и горячий батик

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 специаль-

ными красками в соответствии с эскизом расписывается изделие. Резерв всегда комнатной температуры, отсюда и его название — холодный.

Резервирующий состав для холодного батика:

парафин — 100 г;

резиновый клей — 400–500 г;

бензин — 400–500 г.

Измельченный парафин заливают резиновым клеем, затем добавляют очищенный бензин (бензин для зажигалок или бензин «калоша») и хорошо перемешивают. Приготовленную смесь расплавляют на водяной бане при температуре 95–97 °С до получения однородной массы.

Готовый резервирующий состав хранят в плотно закрывающейся стеклянной или фарфоровой посуде. Для получения более жидкой консистенции резервирующий состав разводят бензином за 18–20 часов до начала работы.

Подцветку резервирующего состава делают предварительно обезжиренной масляной краской. Ее добавляют в контурный состав и хорошенько размешивают.

Ни в коем случае нельзя готовить резервирующий состав непосредственно на нагревательных приборах!!!

В горячем батике разогретый резервирующий состав используется для нанесения контура, им же покрываются отдельные участки ткани для предохранения их от растекающейся краски, так как контурные линии в данной технике не обязательны, в рисунке возможны мягкие переходы тонов. Соединение различных технических приемов нанесения резервирующего состава позволяет делать более тонкие и разнообразные разработки рисуемых форм.

В горячем батике существует три способа работы:

- простой батик (в одно перекрытие);
- сложный батик (в два и более перекрытий);
- роспись от пятна.

Свободная роспись производится без применения резервирующих составов. Рисунок наносят на ткань различными красками свободными мазками, только окончательная прорисовка рисунка иногда производится при помощи холодного резерва.

2.4.2. Простой батик

В росписи простым батиком резервирующим составом заливаются те места ткани, которые не должны быть окрашены. Он готовится из парафина, в который для большей крепости и эластичности добавляются технический вазелин и воск. Количество компонентов зависит от свойств ткани. Пропорции резервирующего состава могут быть разные, но компоненты всегда одни и те же: пчелиный воск, парафин и канифоль.

Например:

парафин — 300 г;

канифоль (вазелин технический) — 150 г;

воск пчелиный — 150 г.

Этот состав пригоден для всех способов горячего батика.

Очень важно знать, что попадание в горячий воск всего лишь капли воды может привести к взрыву!!!

Порядок приготовления резерва: все компоненты складывают в небольшую металлическую банку и подогревают на водяной бане на электрической или газовой плите.

Следует помнить:

Состав легко воспламеняется от открытого огня, необходимо соблюдать осторожность!

Ни в коем случае нельзя ставить банку с составом непосредственно на нагревательный прибор!

Степень накала плиты должна быть минимальной!

Расплавленный состав наносят на ткань при помощи прибора или просто кистями, после того как он застынет, ткань равномерно перекрывается краской при помощи кисти 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 композиции.

2.4.3. Сложный батик

Роспись способом сложного батика состоит из нескольких этапов (каждый из которых повторяет роспись способом простого батика): после первого перекрытия фона и его высыхания вновь наносят рисунок резервирующим составом и вновь перекрывают всю поверхность натянутой на подрамник ткани.

Работу ведут последовательно от светлого тона к темному.

Очень большое количество перекрытий делать не рекомендуется, так как материал перенасыщается краской и покрывается бронзовым налетом. Резервирующий состав наносится только на полностью высохшее полотно.

2.4.4. Роспись от пятна

Роспись от пятна — удивительно интересная работа по росписи ткани. Сначала на ткань в соответствии с эскизом наносят расплывчатые пятна разных цветов. Затем по каждому из пятен идет первоначальная прорисовка композиции резервирующим составом, соответствующая эскизу, далее все покрывают другим цветом, и идет дальнейшая дорисовка композиции. Каждый слой краски, накладываемой на ткань, должен полностью высохнуть, а резервирующий состав застыть. Эту процедуру повторяют не более трех раз. Перед последним перекрытием окончательно прорисовывают задуманную композицию и в заключение все полотно перекрывают каким-либо темным цветом.

После того как работа полностью закончена, ткань снимают с подрамника, растягивают по диагонали, чтобы резервирующий состав растрескался и осыпался с ткани. Для дополнительного удаления резерва ткань мнут или сильно встряхивают. Затем на стол кладут два-три слоя газет, лист оберточной бумаги и расписанную ткань, поверх нее — вновь оберточную бумагу и газеты, проглаживают горячим утюгом (под утюгом резервирующий состав расплавляется и впитывается в бумагу). Проглаживание повторяют три-четыре раза, каждый раз меняя бумагу, до тех пор, пока на ней не останется ни одного жирного пятна.

Окончательное удаление жировых пятен производится путем промывки в бензине или изделие вновь натягивают на подрамник и протирают ватным тампоном, смоченным бензином.

2.4.5. Прием кракле

Прием кракле очень эффективен при завершении росписи ткани с применением горячего резервирующего состава.

После того как способом горячего батика выполнены все этапы работы, ткань, натянутую на подрамник, сплошь покрывают разогретым резервирующим составом при помощи широкой кисти. Когда он застынет, ткань осторожно снимают с подрамника и встряхивают, чтобы на слое резерва появились частые трещинки. Затем ткань снова натягивают на подрамник и губчатым или ватным тампоном покрывают более темной краской (краска для заполнения трещинок подбирается с учетом цветовой гаммы всей работы, но ни в коем случае не черная). Краска, проникая в трещины, оставляет на ткани тонкую изящную темную сетку, сквозь которую просвечивает ранее нанесенный рисунок. Лишь в том случае, если тон работы очень темный и другая краска не будет видна, для этого приема используется черный цвет.

Снятие резервирующего состава производится ранее описанным способом.

2.5. Свободная роспись

Свободная роспись подобна акварельной живописи, только работа выполняется на ткани, натянутой на подрамник.

Особенно интересные работы получаются от сочетания *свободной росписи с контурной наводкой* и *отделкой резервирующим составом*.

2.5.1. Свободная роспись с применением солевого раствора

В зависимости от характера рисунка натянутую на подрамник ткань 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 и дает возможность выполнять рисунки свободными мазками.

Роспись производят при помощи ватных тампонов (чтобы тампон не терял форму и не лохматился, его обтягивают тонким шелковым или капроновым трикотажем) и кистей различной величины. Для рисунка с крупными округлыми формами применяют тампон большого размера и круглее; если рисунок требует проработки мелких деталей, тампон делают с тонким заостренным концом. Чтобы краска с тампона не капала, его отжимают (в зависимости от требуемой насыщенности цвета). При попадании на кожу рук краситель с трудом отмывается, поэтому нужно работать очень аккуратно или в эластичных перчатках.

Работу начинают от светлых тонов к темным. Последним — более темным слоем — покрывается вся работа. В процессе работы весь материал периодически смачивают, не оставляя сухих мест (иначе будут получаться затеки), таким образом предотвращая быстрое высыхание, краска от этого не растекается.

2.5.2. Свободная роспись красками с загусткой из резервирующего состава

Существует способ ***росписи с применением резервирующего состава, приготовленного на основе резинового клея.***

Рецепт приготовления краски следующий:

основной краситель (в порошке) — 15–20 г;
уксусная кислота или спирт — 40–50 мл;
резервирующий состав — 450–500 г;
бензин — 400–500 мл.

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. Смесь, энергично помешивая, доводят на водяной бане до получения однородной массы с достаточно интенсивной окраской. Если нужны полутона, при приготовлении краски увеличивают количество резервирующего состава. Приготовленная таким способом краска может быть использована и в качестве резервирующего состава, которым можно выполнять графические разработки рисунка при помощи стеклянной трубочки или специально приготовленного флакона. Поскольку краска сделана на основе резервирующего состава, фон изделия можно зали-

вать красками при помощи широких кистей, и фоновая краска будет свободно подходить к каждой форме, не нарушая ее контуров и не заходя за границы рисунка.

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

Краски различного тона, приготовленные из одной группы красителей, хорошо между собой смешиваются. Роспись производится щетинными кистями разных номеров или тампонами. Краску набирают на кисть, отжимают слегка о край сосуда и легким скользящим движением наносят на ткань.

2.5.3. Свободная роспись красками с загусткой

Роспись красками с применением загустки (траганта, крахмала или желатина) дает возможность работать с красками по ткани без применения резервирующего состава для ограничения цветового пятна.

Приготовление краски с загусткой. В воде растворяют трагант (10–15 лепестков клея на 1 стакан воды) и добавляют в жидкую анилиновую краску ($^1/_3$ загустки на $^2/_3$ краски).

Трагант можно заменить крахмалом или желатином.

Желатин сначала заливают водой (1 ч. л. на 1 стакан холодной воды), настаивают до набухания кристаллов, а затем нагревают до полного растворения, не кипятя, затем смешивают с жидкой анилиновой краской.

Крахмальная загустка (1 ч. л. крахмала на 1 стакан холодной воды) готовится аналогично желатиновой, но без предварительного набухания. Крахмал, разведенный в небольшом количестве холодной воды, добавляют в кипящую воду и, постоянно помешивая, доводят до получения однородной консистенции. Далее в крахмальную загустку добавляется краситель.

Прозрачная фактура рисунка очень подходит для оформления легких тканей, таких как капрон, ткань с помощью такого оформления обогащается, и вместе с тем сохраняются природные качества волокна — его блеск, упругость и т.п.

Тон и насыщенность краски регулируют количеством введенной в нее загустки. Если краска слишком густая и плохо сходит с кисти, ее разбавляют кипяченой водой, при этом хорошо размешав.

Соединяя роспись жидкими, слегка растекающимися красками с росписью более густыми, можно достичь интересных художественных эффектов в разработке цветовой композиции.

2.5.4. Свободная роспись ткани с применением масляных красок

Свободная роспись ткани с применением масляных красок проста, и не требует дополнительной обработки изделий для закрепления краски на ткани.

Приготовление краски для росписи. Масляную краску выдавливают на газетную бумагу и оставляют не менее чем на 2 часа, чтобы из краски вытянуть масло бумагой (на бумаге будет виден след от растекающегося жирового пятна). Краска становится более сухой, после чего ее осторожно снимают ножом с бумаги и тщательно размешивают с таким же количеством растворителя, применяемого в масляной живописи (растворитель № 1). Если нужно получить более светлый цвет, то растворитель добавляют до получения краски нужного тона.

Роспись по ткани производится колонковыми и щетинными кистями разных размеров. Краску наносят легкими свободными мазками, направление которых повторяет форму орнаментального или растительного мотива. При работе необходимо следить, чтобы при нанесении первых мазков не образовались затеки излишков краски, для этого после каждого смачивания кисть отжимают о край посуды и дополнительно промакивают на газетной или оберточной бумаге. Цветовой насыщенности добиваются многократным перекрытием ткани после высыхания каждого покрытия.

Этот способ приемлем практически для любой ткани.

После тщательной просушки в течение четырех-пяти дней в сухом, теплом помещении изделие проглаживают. Хорошо просушенное изделие можно подвергать стирке в теплом мыльном растворе.

2.6. Акварельная техника

Акварельная техника росписи весьма многообразна — эта техника основана на плавных переходах одних красок в другие, поэтому контурный состав, удерживающий краску в нужных границах, не нужен.

Для работы лучше использовать шелковистые ткани — натуральный или искусственный шелк, ткани из смешанного волокна. Краситель будет лучше скользить и растекаться по ткани.

Ткань смачивают в воде — полотно должно быть равномерно пропитано влагой и оставаться таким на протяжении всей работы с ним. Затем полотно натягивают на подрамник.

Лучше работать по заранее приготовленному эскизу в цвете, быстро и наверняка, чего требует акварельная техника. Темой композиции лучше брать пейзаж — плотность неба и плотность земли предполагают нежные и плавные переходы одного цвета в другой, формы деревьев и кустов могут быть достигнуты путем растекания капли красителя.

В конце работе дают полностью высохнуть, затем покрывают все полотно раствором для грунтовки. Снова тщательно просушивают. Если раствор правильно приготовлен, нанесен и хорошо высушен, некоторое количество краски еще будет впитываться в ткань, не растекаясь по нему.

После полного высыхания ткани работу снимают с подрамника, краски закрепляют.

2.7. Трафаретная роспись

Очень изящно и экстравагантно выглядят композиции, выполненные в технике ***трафаретной росписи***. Для наибольшей яркости цвета используют анилиновые красители. Их разводят в кипящей воде, добавляя в нее соль для прочности и уксуса для яркости. Чтобы красители меньше растекались, в них добавляют трагант или желатин.

Для трафаретов применяют плотную бумагу или тонкий, но плотный глянцевый картон, на который переводят рисунок с эскиза. Рисунок осторожно и тщательно вырезают острым или макет-

ным ножом или скальпелем, так, чтобы края были без заусенцев. Если рисунок большой, то на частях рисунка, на эскизе и на каждом из трафаретов в трех углах делают контрольные прорези, чтобы совпали отдельные части.

Если форма рисунка имеет сложный силуэт, то его невозможно вырезать на бумаге — получаются или слишком тонкие перемычки, или удлиненные «язычки» бумаги или картона, которые при заотирании краски на ткань рвутся, что приведет трафарет в негодность. Чтобы этого избежать, для каждого цвета вырезают два трафарета, разделяя рисунок на более простые формы; благодаря этому трафарет становится прочнее и может выдержать многократное употребление.

Ткань, предназначенную для росписи, предварительно проглаживают, раскладывают на столе без морщин и перекосов и прикалывают булавками к одеялу или сложенной в несколько слоев ткани, при этом слегка растягивая. Затем накладывают на ткань трафарет и короткими круглыми большими щетинными кистями заполняют цветом вырезанные места.

При работе с трафаретами кисть держат вертикально по отношению к ткани и сильно пропитывают краской, нажимая на ткань, словно прибивают ее. Затирку краски делают от краев прорезного рисунка к центру: так краска ровнее ложится, и менее лохматится трафарет. Последовательное наложение трафаретов, подготовленных для разных цветов, оставляет на ткани многоцветный рисунок.

При помощи трафаретов можно оформлять любые ткани — от тонкого шелка до сукна. В зависимости от плотности ткани подбирают кисти, щетки и консистенцию краски.

2.8. Аэрография

Аэрография — это способ нанесения на ткань узоров с помощью пульверизаторов и распылителей через отверстия трафаретов и сеток, наложенных на ткань. Для росписи, выполненной в этой технике, характерны мягкие переходы одного цвета в другой. Сложные цветовые сочетания получаются в результате использования различных трафаретов и сеток.



Рис. 4. Аэрограф

Существует много приемов нанесения рисунка на ткань при помощи распылителя.

При сборе ткани. При помощи иглы и ниток собрать ткань в различного вида фигуры, затем на приготовленную таким образом ткань направить струю красителя из распылителя. Собранные места или не окрасятся совсем, или окрасятся слабее. После этого ткань собирают иначе и направляют струю красителя другого цвета и т.д.

Работа по шаблонам. Готовую композицию, нарисованную на бумаге, вырезают из картона в виде шаблона. В зависимости от количества красок и от сложности композиции для каждой композиции вырезается несколько шаблонов. Шаблон накладывается на ткань, и на него направляется струя нужной краски, затем снимается этот шаблон и накладывается следующий, с другими элементами той же композиции, и направляется струя другого красителя.

Для достижения более густого оттенка струю краски держат в данном месте дольше, если нужно дать более легкую окраску, струю направляют на мгновение.

Способ веревочной сетки. Веревку натягивают на раму и плетут различным образом — от простой решетки или простейших геометрических фигур (треугольников, просто параллельных линий и т.д.) и кончая настоящим кружевом из веревок, где могут проявляться формы стилизованных цветов, листьев, птиц и т.д. Полученный веревочный трафарет накладывают на ткань, как шаблон, и дальше работа производится, как в вышеописанных работах.

Благодаря своей большой эластичности и гибкости веревочный шаблон дает на ткани более легкий рисунок. Такие же шаблоны можно делать из каркаса, из проволоки.

Трафаретная роспись методом аэрографии. Для работы в ***трафаретной росписи*** потребуются трафарет (кружевное полотно) и любой распылитель.

Перед началом работы ткань, натянутую на подрамник, загрунтовывают. В качестве грунта используют трагант, желатин или крахмал. Грунтовка не дает краске расплываться по поверхности и делает возможным нанесение тончайших линий и выполнение различных узоров. После грунтовки полотно высушивают. Затем, осторожно сбрызнув одну сторону кружевного трафарета загусткой, его накладывают на полностью высохнувшую загрунтованную поверхность, проследив, чтобы он правильно лежал и хорошо приклеился. Это очень важно: краска ни в коем случае не должна попасть на участки, закрытые трафаретом.

Далее ткань хорошо прокрашивают с помощью ручного пульверизатора или небольшого аэрографа.

Когда краска высохнет, трафарет осторожно отделяют от ткани.

Способы приготовления грунта

1-й способ.

Для получения загустки из траганта необходимы:

трагант — 60–80 г;

вода — 920–940 мл.

Трагант заливается холодной водой на сутки, затем варят на кипящей водяной бане в течение 3–4 часов.

2-й способ.

Для получения загустки из желатина необходимы:

желатин — 15 г;

вода — 250 мл.

Желатин растворяют в кипяченой холодной воде и выдерживают в течение 40–60 минут, затем нагревают, не доводя до кипения, при непрерывном помешивании до растворения.

3-й способ.

Для получения загустки из сухого крахмала необходимы:

сухой крахмал — 125–150 г;

вода — 850–875 мл.

Сухой крахмал размешивают с небольшим количеством холодной воды, затем добавляют в оставшуюся кипящую воду и в течение нескольких минут при постоянном помешивании доводят до получения прозрачной массы. Готовую загустку процеживают через частое сито.

2.9. Узелковая техника

Узелковая техника исполнения очень проста и требует только аккуратности, четкости исполнения и силы.

Ткань перевязывают узелками — узелки можно завязать так, что при роспуске после окрашивания они могут дать рисунок стилизованного цветка, листа или любой геометрической фигуры. Края узелков окрашиваются слабее, при этом получаются тонкие растеки краски или переходы тонов.

Своеобразные узоры получатся, если гладкие камешки тщательно закручивать на ткани.

2.10. Солевая техника

Для работы ***в солевой технике росписи*** потребуется разная по размеру соль: крупные кристаллы, средние и мелкие. Соль может заменить мочевина, она дает совершенно другой результат за более короткий промежуток времени.

Эффект этой техники основан на свойстве соли поглощать влагу. Если положить кристаллы соли на только что прокрашенную ткань, то соль начнет впитывать воду. Вместе с водой соль притягивает и содержащиеся на ткани пигменты (то есть краску), в результате краска вытравливается и становится светлее, а в некоторых местах даже обесцвечивается, цвета смещаются, возникают причудливые контуры, абстрактные узоры. Результат всегда будет разный, все зависит от влажности ткани, состава красителей, от концентрации и зернистости кристаллов соли (т.е. от величины ее кристаллов и от фактуры ткани).

Предугадать конечный итог работы в этой технике практически невозможно. Действие соли можно чуть-чуть подкорректировать (на только что положенные крупные кристаллы соли нужно нане-

сти по капельке воды — от большего количества воды получатся разводы).

Если между кристаллами соли осторожно нанести по капельке краски разного цвета, то можно изменить форму узоров, проявится цветовое смещение, зависящие от концентрации соли, типа ткани и способности красителей к растекаемости.

Мочевина дает аналогичный результат, но краситель почти полностью выедается.

Обработанные солью и мочевиной участки ткани сложно прокрасить заново. После высыхания ткани кристаллы соли или мочевины осторожно снимаются.

Эту технику лучше всего использовать как дополнение к любой другой, а не как самостоятельную.

2.11. Способы закрепления готовой работы

Обязательное условие для всех видов росписи — ткань должна быть натянута на подрамник и во время работы находиться в горизонтальном положении.

Существуют два способа закрепления готового изделия в домашних условиях (в том случае, если красители использовались анилиновые).

1-й способ.

Батик предварительно кладут на чистую ткань такого же размера и скручивают в рулон. Потом складывают и подвешивают в баке, накрыв крышкой. Воды должно быть немного, ткань должна находиться над водой. Время запаривания колеблется от 40 минут до 3 часов, в зависимости от вида ткани: чем плотнее ткань, тем больше время запаривания. Затем изделие стирают в горячей воде с мылом и тщательно гладят горячим утюгом.

2-й способ.

Понадобятся скороварка, калька, алюминиевая фольга. Расписанную и совершенно высохшую ткань расстилают на кальке большего размера и сворачивают в трубку, по возможности избегая образования складок. Обязательно нужно проследить, чтобы ткань

не соприкасалась с тканью. Надежно закрыть оба конца трубки, свернуть ее «улиткой» и опустить в «сито» скороварки, предварительно заполнив ее водой на высоту 2–3 см. Изделие ни в коем случае не должно соприкасаться с водой.

Чтобы уберечь изделие от конденсирующейся влаги, его накрывают алюминиевой фольгой, особенно тщательно — по краям, чтобы капли воды не попали на кальку. Скороварку закрывают, ставят на плиту и доводят воду до кипения. Затем температуру убавляют и оставляют скороварку на плите на небольшом огне еще на 2 часа, затем ее снимают с плиты и остужают. После этого батик еще немного должен полежать, после чего его можно почистить бензином, а затем отутюжить.

Упрочить состав можно, промыв ткань в мыльном растворе теплой воды, а затем прополоскав в подкисленной воде с солью или с уксусной кислотой. При такой промывке ткань становится мягкой и яркой.

Затем ткань натягивают на подрамник, предварительно выгладив ее, и оформляют по своему усмотрению.

2.12. Понятие композиции

Чтобы нарисовать даже очень небольшую работу, необходимо знать принцип расположения объектов на плоскости. Если начинающий художник не знает основ композиции, то его работа будет «разваливаться» или вообще «отталкивать» от себя.

Термин ***композиция*** в переводе с лат. *compositio* обозначает сопоставление, сложение, соединение частей в единое целое в определенном порядке в соответствии с какой-либо идеей — это правильное распределение объектов на листе (выделение главного объекта, заполнение всей плоскости листа), уравновешенность правого и левого краев, наличие общего замысла или идеи.

Прежде чем что-нибудь нарисовать, художник должен это придумать. Свои творческие замечания он зарисовывает на небольших листах бумаги. Такой листок называется эскизом.

Эскиз — это первая быстрая зарисовка идеи автора, подготовка к большой работе.

Лучше, если каждый эскиз будет нарисован на отдельных листочках разных форматов.

Лист может быть расположен в вертикальном или горизонтальном формате. Формат может быть и квадратным.

После выбора формата переходят непосредственно к компоновке сюжета на листе.

ГЛАВА 3. КОВРОТКАЧЕСТВО И ГОБЕЛЕН

3.1. Ручное ковроткачество (ковроделие)

Ручное ковроделие является одним из традиционных видов народного искусства. Возникло оно в условиях натурального хозяйства, когда обработка шерсти являлась одним из главных занятий населения. Ковровая техника является наидревнейшим способом ткачества.

Ткачество возникло в Древнем Египте в XIV в. до э. Ковроделие было развито у древних греков, персов, скифов. В раскопках Пазырыкских курганов в Горном Алтае были обнаружены остатки ковров, сотканных за много веков до нашей эры. Ковроделие также развилось у народов, ведших кочевой образ жизни. Коврами устилали кибитку, они создавали тепло и уют, были сравнительно легки в перевозке.

Ковры применялись в домашнем убранстве, ими застилали столы, лавки, сундуки, завешивали стены, устилали полы, а в бедных домах на пол клали более дешевые домотканые коврики типа дорожки. Ковры служили не только украшением интерьера, но и использовались в различных обрядовых церемониях: их орнаментальные композиции могли иметь и магический смысл, религиозное, культовое значение, являлись средством передачи определенной информации. Некоторые ковры изготавливались еще и для того, чтобы укрываться ими на санях.

Ковры ценились всегда. У многих народов мира ковры составляли приданое невесты, служили в качестве посольских даров, приношения святилищам, предмета торговли с другими странами. Коврами взымалась дань.

Самым ранним видом из дошедших до нас тканых ковров считают норвежские шпалеры XI в. из музея в Осло, немецкие шпалеры из Кведлинбургского и Гальберштадтского соборов, вытканные в XII–XIII вв. Самыми ранними из дошедших до нас французских шпалер, вытканных в Париже, считается серия на сюжеты из Апокалипсиса, находившаяся в Анжерском соборе.





Рис. 1. Образцы городецкой росписи



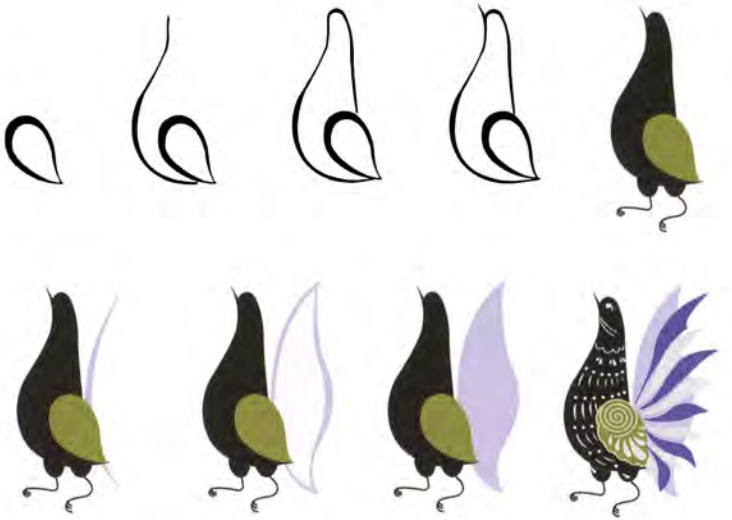


Рис. 2. Фазан (последовательность рисования) — городецкая роспись



Рис. 3. Виды птиц — городецкая роспись

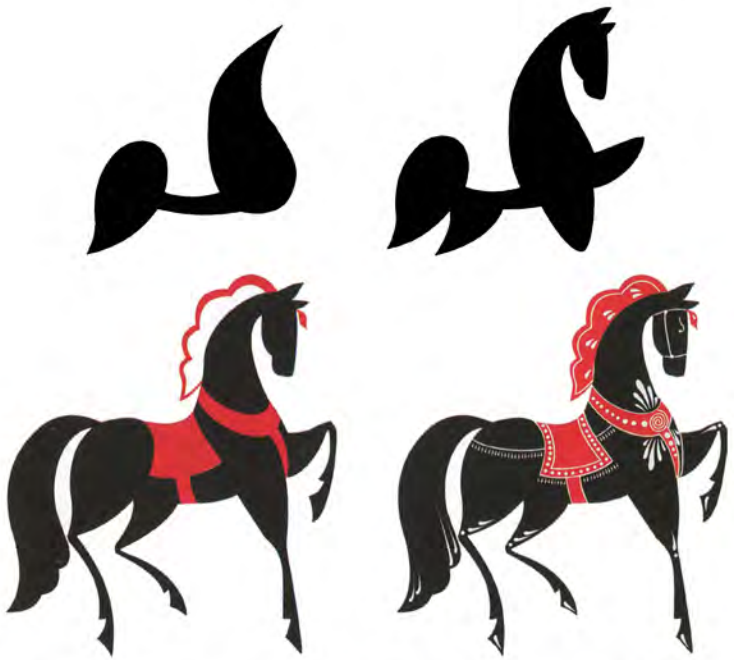


Рис. 4. Конь (последовательность рисования) — городецкая роспись



Рис. 5. Изображение человека (последовательность рисования) — городецкая роспись

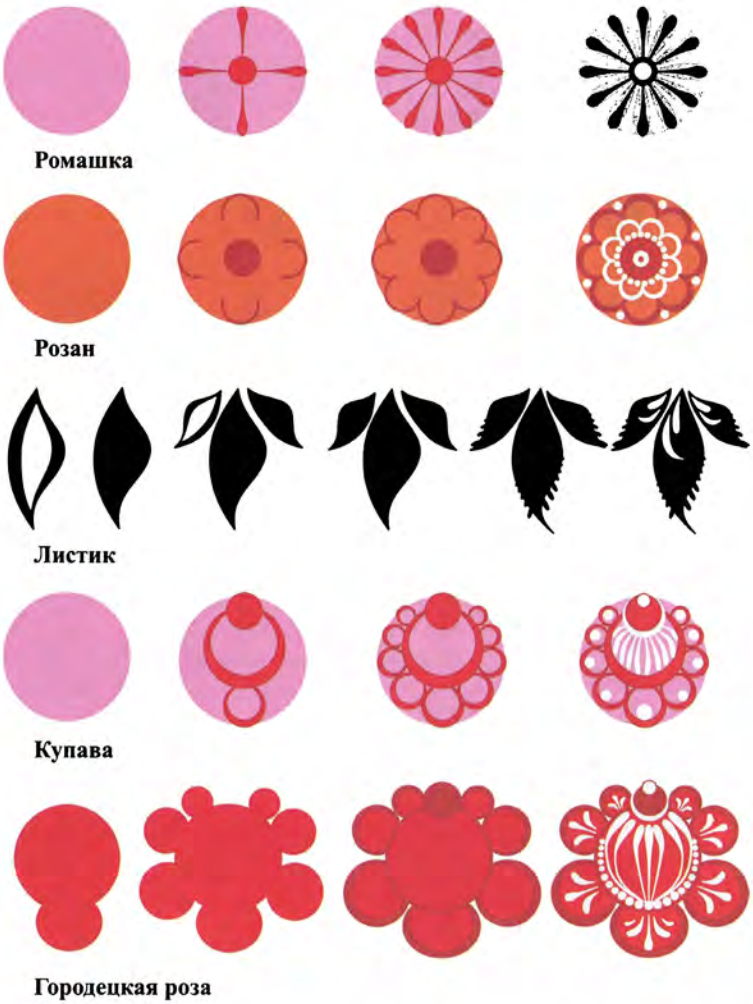


Рис. 6. Растительные композиции (последовательность рисования) — городецкая роспись



Рис. 7. Богоматерь Смоленская, XVII в. — холуйская иконописная школа



Рис. 8. Иконописец Д. Баранов (1896 г.) — холуйская иконописная школа



Рис. 9. Холуйская иконописная школа



Рис. 10. Холуйская миниатюра



Рис. 11. Мстерская миниатюра



Рис. 12. Палех

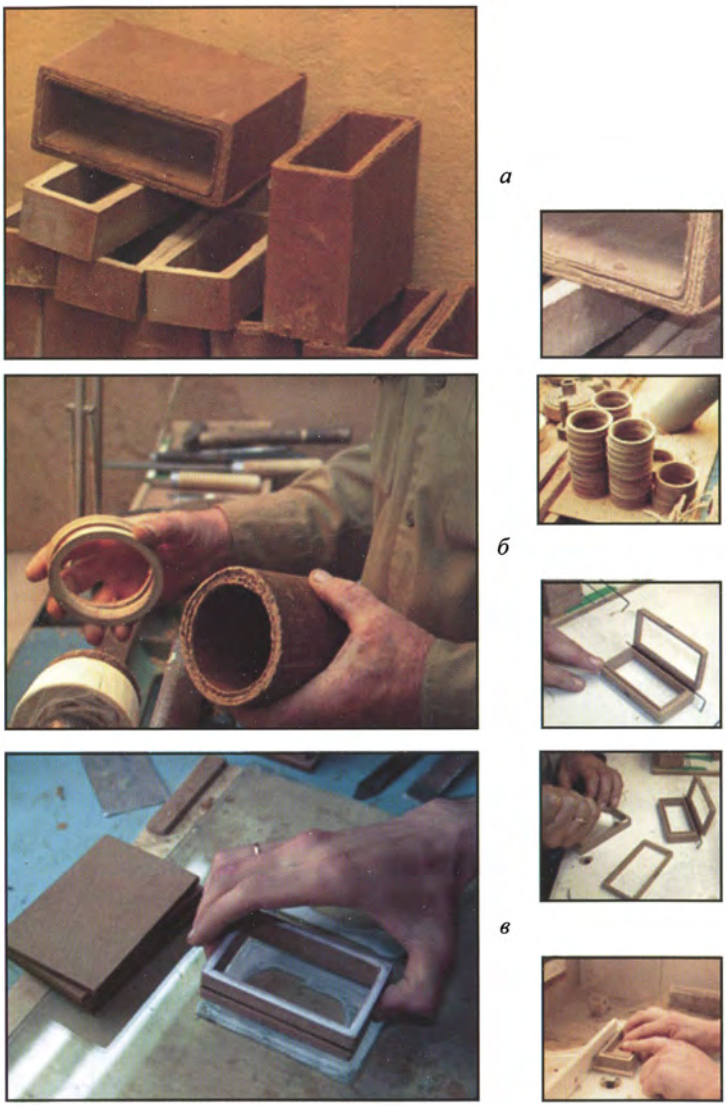
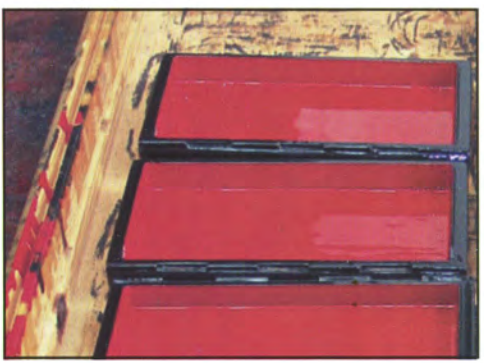


Рис. 13. Палех. Технология изготовления шкатулки:
а — изготовление трубок из папье-маше;
б — шлифовка и нарезка; *в* — склейка

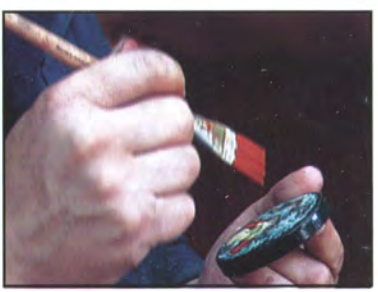


г



д





е

Рис. 13. *Окончание: г* — грунтовка; *д* — лакировка; *е* — письмо красками



Рис. 14. Федоскинская роспись



Рис. 15. Братина — хохломская роспись



Рис. 16. Технологический процесс изготовления жостовских подносов



Рис. 17. Жостовский поднос с пейзажем

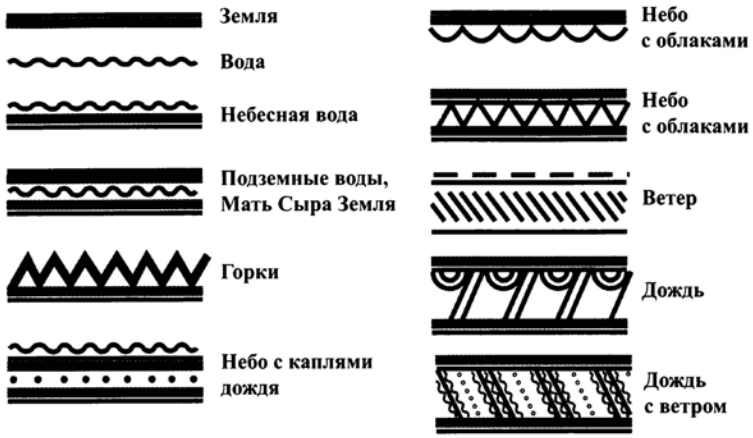


Рис. 18. Символика мезенских узоров



Рис. 19. Простые элементы — мезенская роспись

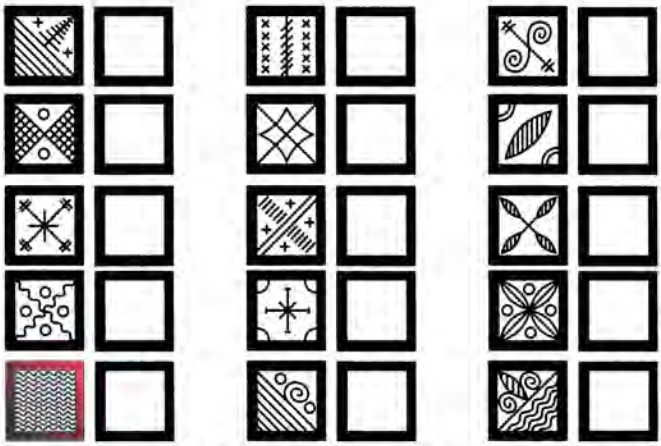


Рис. 20. Узоры в прямой клетке — мезенская роспись

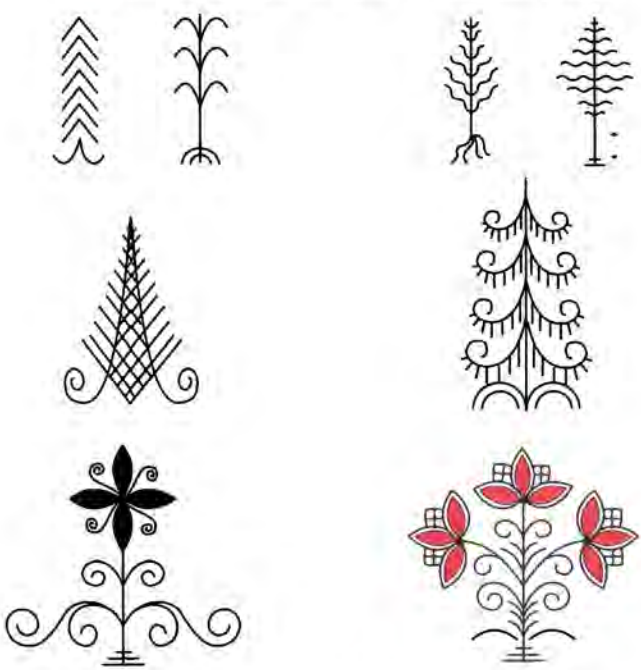


Рис. 21. Изображение деревьев и цветов — мезенская роспись

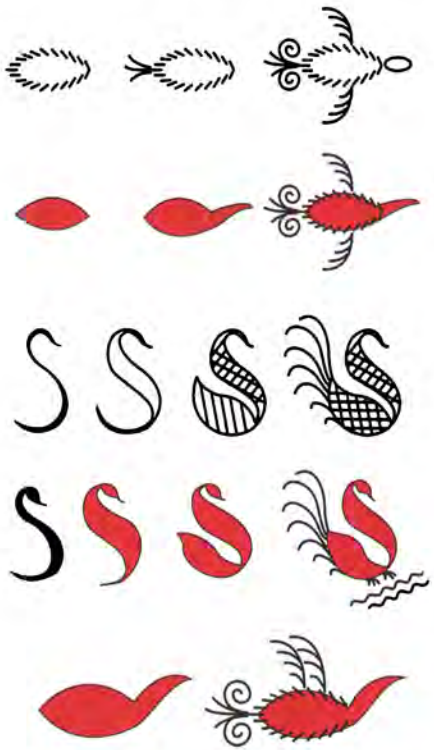


Рис. 22. Изображение птиц (последовательность рисования) — мезенская роспись



Рис. 23. Изображение коня — мезенская роспись

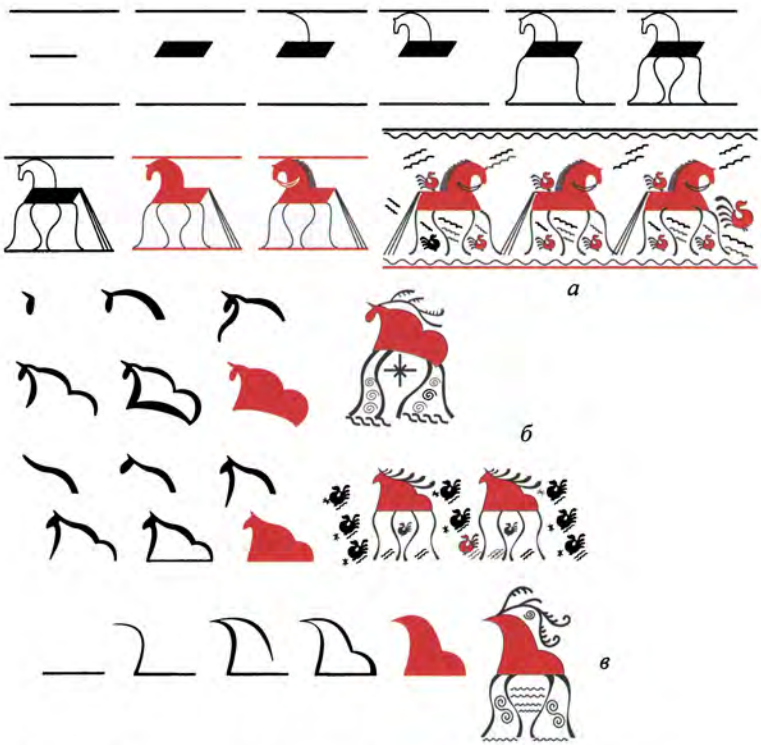


Рис. 24. Изображение животных (последовательность рисования) — мезенская роспись: *а* — конь; *б, в* — лось; *г* — олень



Рис. 25. Хлебница — пермогорская роспись



Рис. 26. Прялки — пермогорская роспись



Рис. 27. Ленточки бордюры — пермогорская роспись

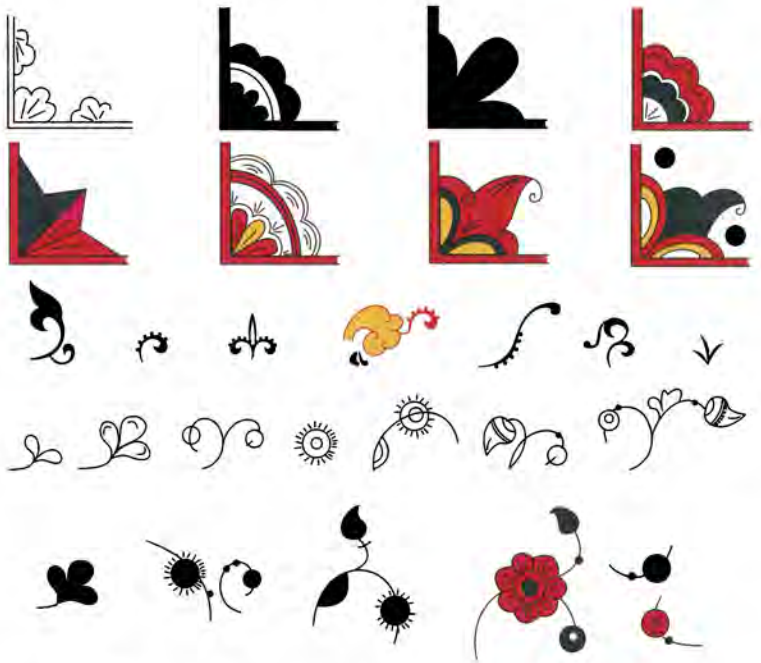


Рис. 28. Схемы фризовых орнаментов — пермогорская роспись

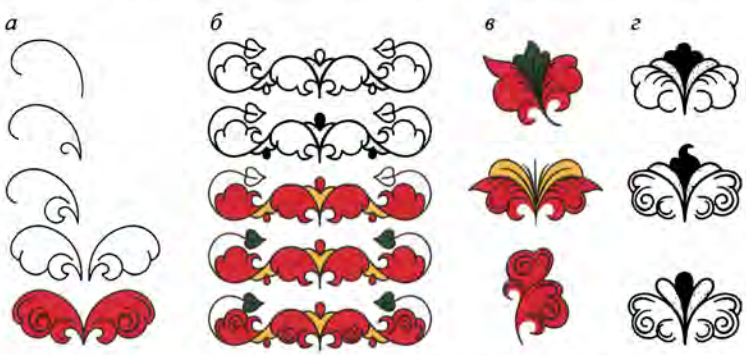


Рис. 29. Пермогорская роспись. Трехлистный цветок:
а — последовательность выполнения рисунка; *б* — последовательность цветовой заливки; *в* — примеры формы и заливки середины цветка; *г* — варианты формы цветка

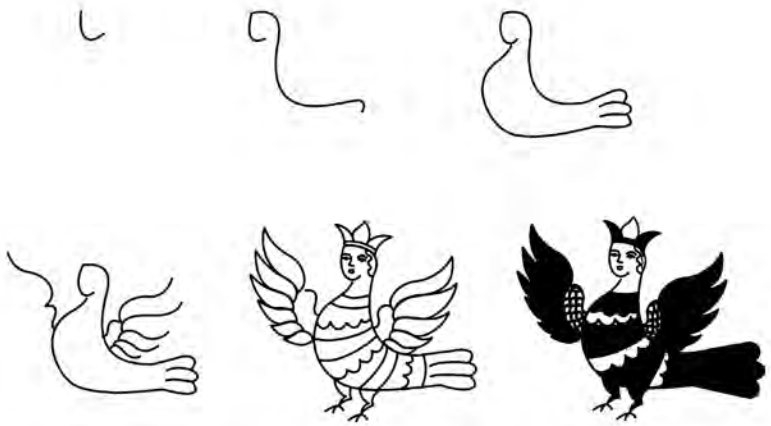


Рис. 30. Птица Сирин (последовательность рисования) — пермогорская роспись

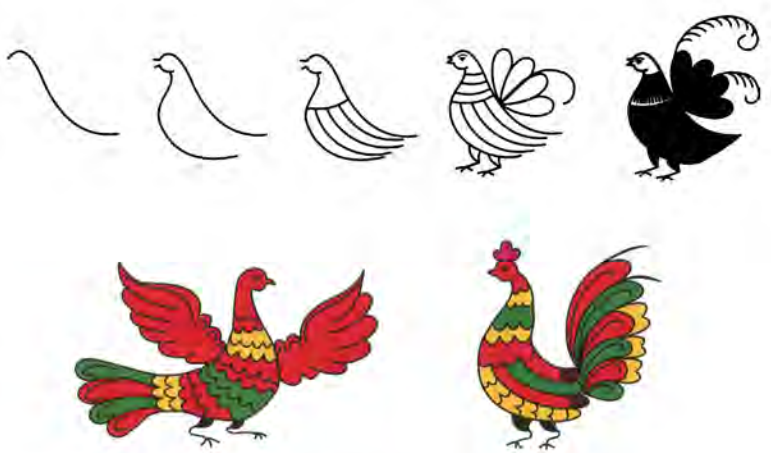


Рис. 31. Райские птицы (последовательность рисования) — пермогорская роспись

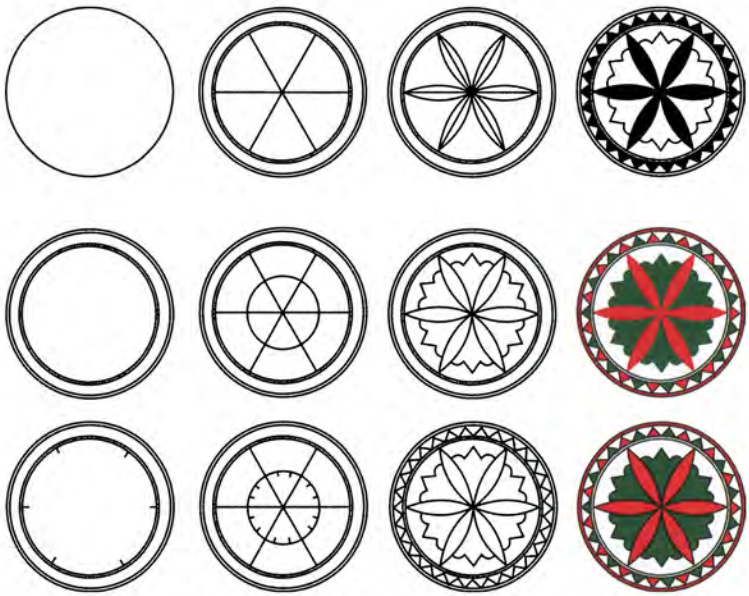


Рис. 32. Последовательность рисования орнамента в круге — пермогорская роспись



Рис. 33. Жанровая сценка. Чаепитие. Пермогорская роспись



Рис. 34. Образец волховской росписи





Рис. 35. Образцы борецкой росписи

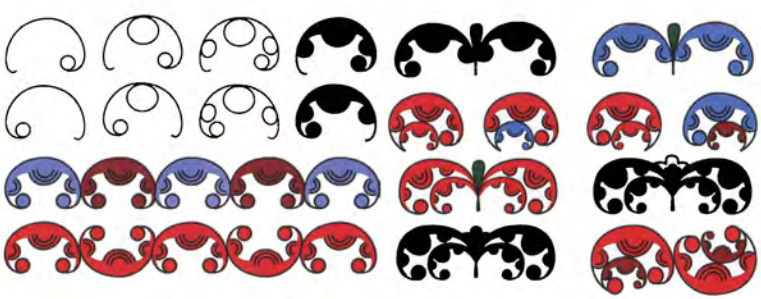


Рис. 36. Орнаменты (последовательность рисования) — борецкая роспись

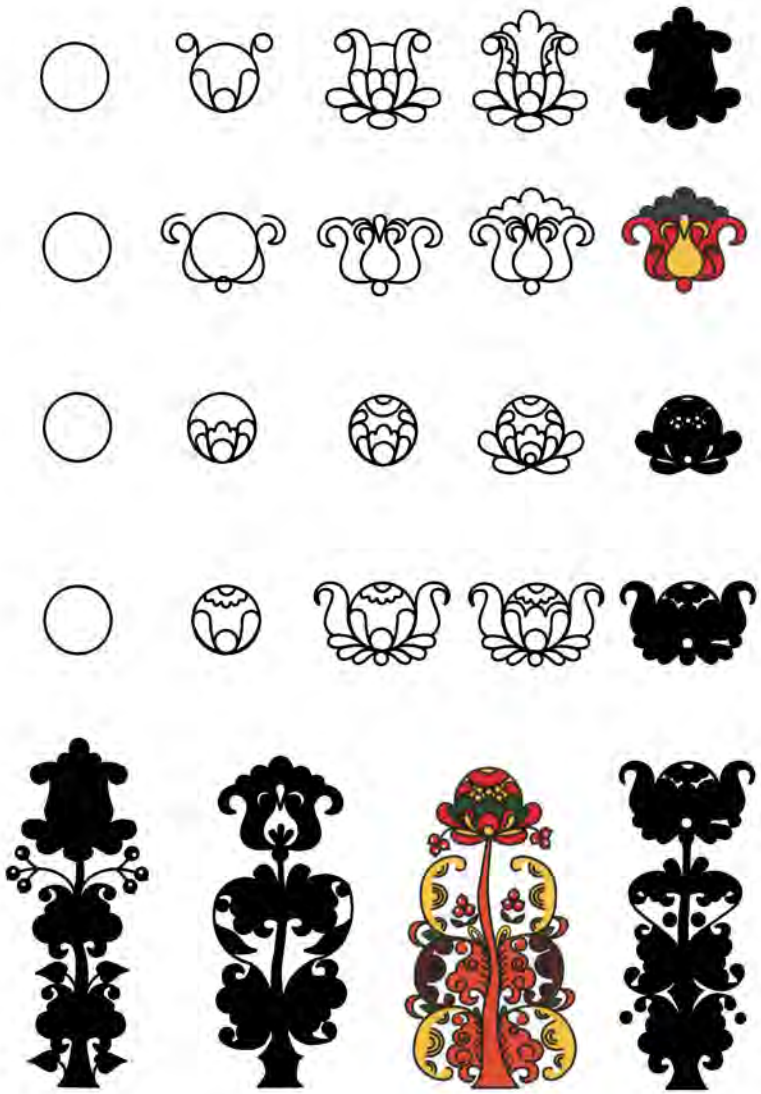


Рис. 37. Растительный орнамент (последовательность рисования) — борецкая роспись



Рис. 38. Оформление углов (варианты орнаментов) — борецкая роспись



Рис. 39. Варианты орнаментов в квадрате — борецкая роспись

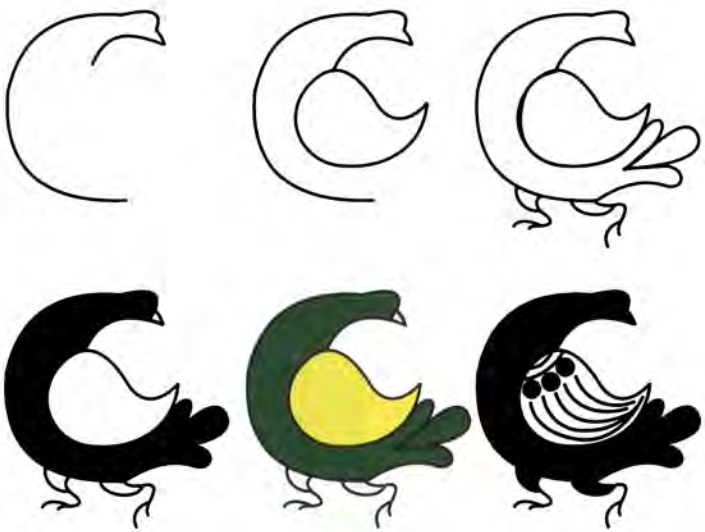


Рис. 40. Птица (последовательность рисования) — борецкая роспись

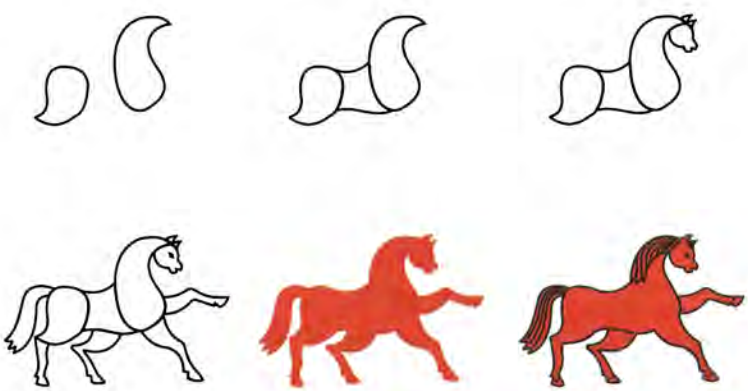


Рис. 41. Конь (последовательность рисования) — борецкая роспись



Рис. 42. Прялка.
Ракульская роспись



Рис. 43. Образец ракульской росписи

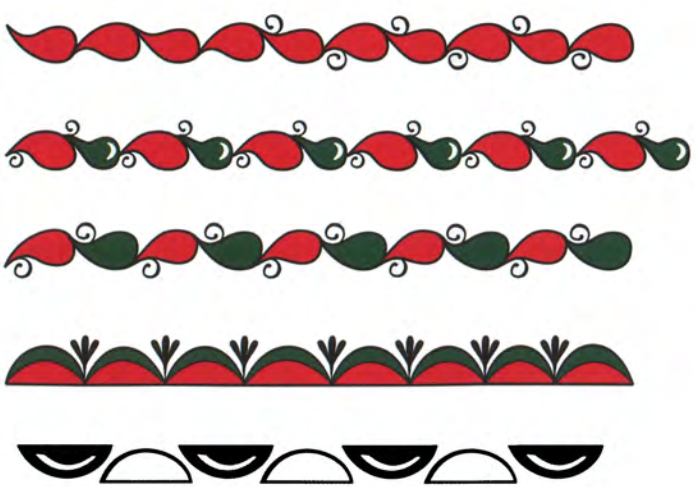


Рис. 44. Элементы ракульской росписи



Рис. 45. Виды птиц. Ракульская роспись



Рис. 46. Виды растительных композиций.
Ракульская роспись



Рис. 47. Прялка-корневушка. Рубеж XIX в. Чердынский р-н, с. Корепино. Урало-Сибирская роспись



а *б*

Рис. 48. Корчемкинская роспись:
а — разработка рисунка панно на бумаге; *б* — панно



Рис. 49. Листья (последовательность рисования). Корчемкинская роспись

Рис. 50. Главный цветок (последовательность рисования). Корчемкинская роспись





Рис. 51. Вспомогательный цветок (последовательность рисования). Корчемкинская роспись



Рис. 52. Лопасть прялки. Мастер Фёдор Филиппович Кузнецов. Начало XX в. Пучужская роспись

Рис. 53. Элементы пучужской росписи







Рис. 54. Простенок избы. Тюменская роспись



Рис. 55. Фрагмент грядки. Тюменская роспись



Рис. 56. Листья (последовательность рисования). Тюменская роспись

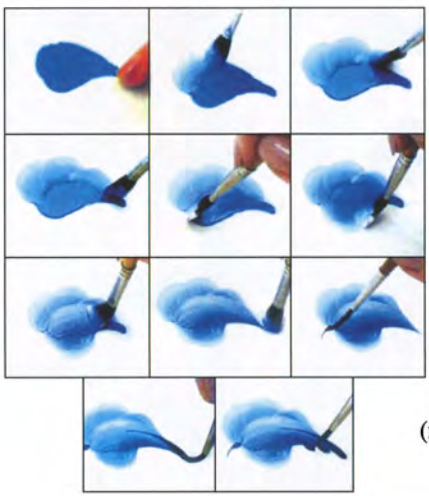


Рис. 57. Листья (последовательность рисования). Тюменская роспись

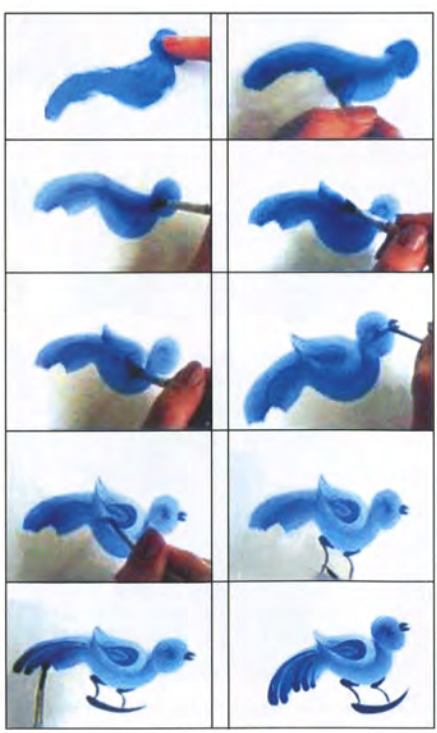


Рис. 58. Птица (последовательность рисования). Тюменская роспись

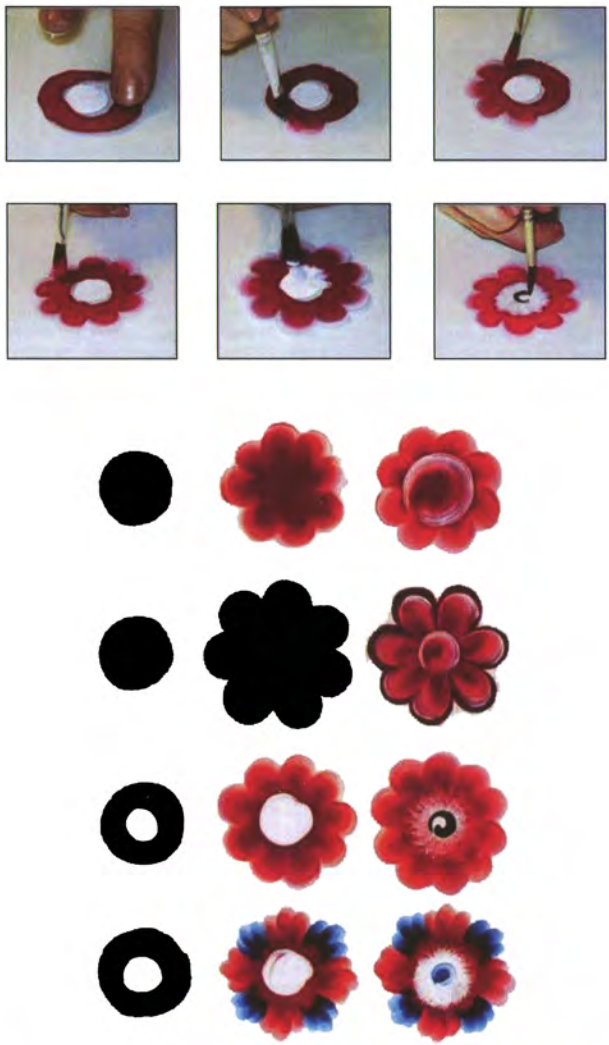


Рис. 59. Цветы (последовательность рисования). Тюменская роспись

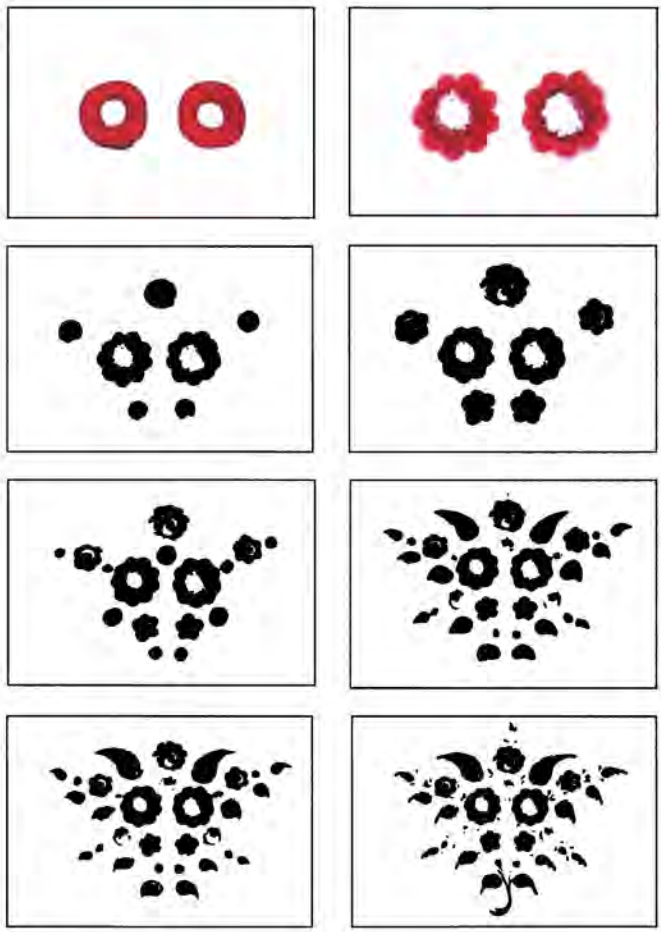


Рис. 60. Букет (последовательность рисования). Тюменская роспись

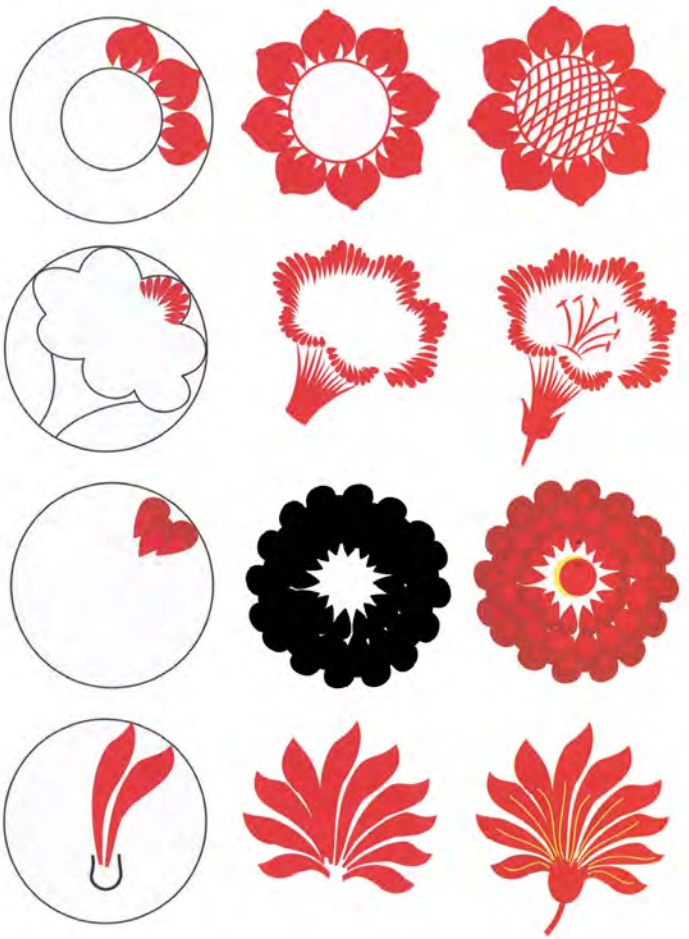


Рис. 61. Цветы (последовательность рисования). Петриковская роспись



Рис. 62. Листья (последовательность рисования). Петриковская роспись





Рис. 63. Фрагмент кемеровской росписи



Рис. 64. Поднос. Кемеровская роспись



Рис. 65. Индонезийский батик



Рис. 66. Яванский батик

3.2. Виды ковров

В процессе многовекового совершенствования ручного ковроделия были выработаны многочисленные типы ковров, художественное решение которых тесно связано с техникой их изготовления.

Ковры ручной работы разделяются на два основных вида: *войлочные* и *тканые*. Тканые ковры изготавливаются из пряденой шерсти, хлопка, синтетики, льна. Войлочные — из непряденной, валяной шерсти.

Шерстяные ковры ручной работы почти не реагируют на воздействие сырости и сухого воздуха. Эти полезные свойства ковров и их декоративные качества сделали их необходимыми предметами быта многих народов. В наши дни ковры используются главным образом в качестве украшения интерьера жилых и общественных помещений.

3.3. Основные материалы

3.3.1. Шерсть

Основным материалом, используемым в производстве ворсовых ковров ручной выделки, является овечья ***шерсть***. Умение выбрать подходящую пряжу и обработать ее очень важно, так как от качества шерстяной нити зависят не только мягкость ворса и прочность ковра, но и степень яркости красок. Например, ковры из верблюжьей или козьей шерсти всегда более низкого качества, так как невозможно достичь нужной степени окраски. Овечья шерсть также бывает разной по качеству. Есть особые породы, которые дают лучшую шерсть; необходимо тщательно следить за рационом питания мелкого рогатого скота и не использовать химических добавок, так как это отражается на крепости шерстяной нити и окраске пряжи. Стрижку овец проводят в определенное время (наиболее подходящими периодами являются весна и конец лета). Самую качественную шерсть стригут со спины, загривка и под шеей. Лучшую шерсть дает молодняк в возрасте от восьми до двенадцати месяцев. Шерсть взрослых животных ценится меньше, она худшего

качества, называется *таббакхи* и используется для дешевых ковров. В этой шерсти много грубого ворса.

Когда шерсть острижена, ее промывают, чтобы удалить грязь и жир (промывают аккуратно, поскольку определенный процент жира придает ворсистой поверхности необходимую мягкость). Если шерсть загрязнена не сильно, достаточно четырех-пяти промывок в теплой воде. В противном случае используют моющие средства (мыло, сода) или специальное вещество, добываемое из листьев земляничного дерева. К более радикальным средствам — углекислоте и каустической соде — можно прибегнуть только в случае очень сильного загрязнения.

После промывки шерсть сушат, избегая прямых солнечных лучей, чтобы она сохранила некоторую влажность во время сучения и скручивания нити. В современном производстве скручивание нити производят машинным способом, однако ручная пряжа отличается более высоким качеством (она прочнее, тоньше и лучше приспособлена для последующих ткаческих работ). Зная способ скручивания нити в пряже, можно установить место производства ковра. Например, в Северной Африке скручивание нити всегда производится против часовой стрелки (форма «S»), а скручивание по часовой стрелке более характерно для Азии (форма «Z») (рис. 5). Независимо от способа скручивания можно установить город, где была спрядена нить, по количеству входящих в пряжу тонких нитей.



Рис. 5. Скручивание нитей:
а — против часовой стрелки — форма «S»;
б — по часовой стрелке — форма «Z»

3.3.2. Шелк

Шелковые ковры ручной работы всегда ценились очень высоко. Благодаря использованию шелковой нити ковровое изделие приобретает исключительно яркую окраску и позволяет ткачам создавать рисунки удивительно тонких оттенков. Благодаря крепости шелка основу, по которой ведется работа, можно сильно натягивать и использовать самые мелкие узелки для создания тончайшего рисунка. В древности именно шелк использовался для создания особо ценных ковров. Эта традиция сохраняется и по настоящее время. Среди ремесленных школ по изготовлению шелковых ковров наибольшей известностью пользуются мастерские в Кумах, Исфахане и Кашане (Персия) и Хереке (Турция).

На западных рынках появляются шелковые ковры, являющиеся подделкой под настоящую ручную работу. В них вместо натуральных ниток используются искусственный шелк, синтетические или капроновые волокна, а также мерсеризированный хлопок, они обладают блестящей поверхностью, и на первый взгляд их легко спутать с настоящим шелком.

Ручные шелковые ковровые изделия всегда являются прочными на ощупь и достаточно тяжелыми по весу по сравнению с искусственными ковровыми изделиями. Чтобы убедиться в подлинности, нужно сжечь кусочек нити ворса или бахромы (при сгорании искусственные нити издают сильный, ударяющий в нос запах).

Добыча шелка. Чистый шелк добывается из коконов шелковичного червя. Кокон создается перед превращением червя в куколку, а затем в бабочку. Специалисты по выращиванию шелковичного червя обеспечивают наилучшее питание личинке, так как от качества подкормки зависит ценность пряжи. Перед окончательным созреванием личинки коконы высушивают, и личинки погибают. После этого, чтобы очистить коконы, их погружают в горячую воду. Затем мотки коконов разворачивают в шелковые волокна, которые позже скручиваются вместе. Для ковроткачества используют нити, скрученные из 7–9 волокон.

Производство шелковой нити очень низкое из семи килограммов коконов получается не более одного килограмма шелковой

нити — это является одной из причин, объясняющих высокую стоимость ковров, изготовленных из натурального шелка.

3.3.3. Хлопок, конопляная пенька и джут

Хлопок является материалом растительного происхождения, он добывается из коробочек ***хлопчатника обыкновенного*** (*Hibiscus gossipium*). Благодаря своей прочности хлопок хорошо подходит для главных нитей (для нитей основы и утка), используемых в ковроткачестве, но не годится для вязания ворсовых узелков, так как при контакте с водой набухает. По сравнению с шелком или шерстью хлопок труднее поддается окраске. Его проще использовать в натуральном виде — в виде белоснежного полотна (именно так поступают при создании ковров в технике *килим*).

Ковры, где в качестве нитей основы и утка используется хлопок, обладают большим весом и плотностью, они сильно отличаются от ковровых изделий, где основой являются шелковые или шерстяные нити. В последнее время при изготовлении ковров стали употреблять мерсеризированный хлопок, который благодаря своей блестящей поверхности заменяет шелковые нити, а также годится для ворса.

Другим растительным волокном, которое используют при создании ковровых изделий низкого качества, являются ***волокна конопли*** (*Cannabissativa*), из которой изготавливается *пенька* — этот материал используют только для основы (ее подвергают промышленной обработке, в результате чего получают длинные хлопковидные нити).

Промышленной обработке подвергаются и волокна ***джута***, но качество джутовых нитей остается крайне низким, они легко разрываются. Иногда джутовую нить, сплетенную с шерстяной нитью, используют для изготовления дешевых ковров ручным способом.

3.3.4. Цвета

Восточная эстетика придает цвету огромное значение. Полихромная гармония является доминирующим элементом в майоликах, украшающих стены древних мечетей. Для оформления религиозных сооружений использовался интересный декоративный

узор, колористическое богатство компенсировало простоту геометрических форм. Это также характерно при оформлении ручных ковров, в которых присутствует удивительное хроматическое разнообразие, что делает их еще более прекрасными.

Искусство колористики с глубокой древности является составной частью технического мастерства по изготовлению ручных ковров и требует огромного опыта. Краски должны одновременно подчеркивать рисунок и составлять гармоничный общий фон. Умение разбираться в колористическом решении ковра является определяющим для оценки его качества и стоимости.

Нередко можно встретить ковры, где заметен ***абраш*** — различные оттенки одного цвета, которые бросаются в глаза на поле фона, выполненного единым цветом — фон кажется разделенным на полосы. Хотя абраш вредит хроматическому единству изображения, он является свидетельством подлинной ручной работы. В маленьких мастерских, где делаются ручные ковры, нет возможности сразу окрасить большое количество пряжи — нити одного цвета подготавливаются в несколько приемов, с этим и связаны переходы оттенков краски, что приводит к эффекту абраша на готовом ворсовом изделии.

Перед окрашиванием пряжу подвергают ряду процедур: чтобы волокна лучше впитывали краску, шерсть предварительно отбеливают. В давние времена ее выставляли по ночам на открытое место, где она пропитывалась парами угольного ангидрида; сейчас это достигается с помощью минеральных окислителей на базе солей, эффективно влияющих на последующую стойкость краски. Наиболее распространенным является окислитель на основе сульфата алюминия и поташа, который способствует увеличению яркости цвета.

3.3.5. Натуральные красители

Несмотря на повсеместное распространение искусственных красок, наиболее дорогие восточные ковры ручной выделки и по сей день выполняются с использованием натуральных красителей, которые добываются и изготовляются на основе техник, дошедших из глубокой древности.

Красный цвет получают из *корней марены (Rubia tinctorum)* — один из наиболее используемых цветов в восточном ковре.

Для получения оттенков ***оранжевого цвета*** в краситель добавляют крупинки *лимонной кислоты*.

Для окраски в ***розовый цвет*** используют *красный сандал*.

Пурпурно-красный цвет получают из *жучков кошенили*, насекомых-паразитов, живущих на многих видах растений. Для получения очень чистого цвета используют *листья хны* и *сандала*.

Красно-золотистый цвет добывается из лепестков *шафрана (Cathamus tinctorius)* и используется для дорогих шелковых ковров ручной работы.

Синий цвет получают из *корня индиго (Indigofera tinctoria)*.

Разные оттенки ***желтого цвета*** — из *куркумы*, или *дубильного орешка*, а также после вымачивания *листьев яблонь*, *винограда* и *шелковицы*.

Из *гранатовой кожуры* можно получить очень ***нежный оттенок желтого цвета***, который, соединяясь с *красным цветом марены*, дает великолепный ***ярко-оранжевый цвет***, часто встречающийся на наиболее ценных персидских коврах.

Густой желтый цвет получают из *цветочной пыльцы шафрана*, но эту краску используют в минимальных количествах, поскольку она крайне дорогая.

Бежевый цвет — *шерсть* хорошего качества имеет именно такую расцветку, в других случаях бежевый краситель добывают *из листьев каштана*, *зеленых чашечек ореха*, *дубовой коры*.

Зеленый цвет на коврах встречается крайне редко, так как он считался сакральным. Его получают, добавляя в чаны с *желтой краской* определенное количество *синего красителя*.

Зеленые чашечки плодов каштана и *ореха* используют для получения ***коричневого цвета***.

3.3.6. Искусственные красители

В начале XIX в. появились искусственные красители. В ковроткачестве их стали применять намного позже — это позволило сильно расширить цветовую гамму и придало коврам ручной работы еще больший блеск. Лучшие ковровые изделия нашего времени сделаны с использованием смешанной окраски.

3.4. Ткацкий станок

Ворсовые ковры и ковры, выполненные в технике *килим*, создаются на ручном ткацком станке. Исключительная точность конструкций станка связана с тем, что кривизна планок может повлиять на размер полотна ковров. Поэтому предпочтение отдается стальным, а не деревянным станкам, что гарантирует точные размеры ткани и является более безопасным в эксплуатации. Ручные ткацкие станки используются чаще всего дома, в небольших помещениях.

Основными конструкциями любого станка являются две стойки и два навоя. *Навои* — это параллельные горизонтальные вилки, на которых закрепляются и натягиваются нити основы; они всегда располагаются на двух уровнях, чтобы обеспечить легкое скольжение челнока.

Существуют два способа натяжки основы, которые требуют исключительной точности для избежания дефектов, которые возможны при ручном ткачестве:

- в первом случае нити натягиваются по одной и закрепляются на вилках;
- во втором случае для основы используется всего одна нить, которая закрепляется поочередно сначала на нижнем валике, затем на верхнем.

Одна постоянно закрепленная штанга (*ремиз*) надежно разделяет два уровня основы, другой ремиз передвигается, в результате чего образуется зазор, в который проходит челнок.

3.4.1. Горизонтальный ткацкий станок

Горизонтальный ткацкий станок — наиболее простое устройство, которое используется некоторыми кочевыми племенами и в настоящее время (рис. 6). Такой станок разбирается на части, и его легко перевозить с места на место. Из-за небольших габаритов станка на нем невозможно создавать большие изделия. Станок ставят на землю, с помощью двух вбитых в землю колышков закрепляют концы валиков, затем натягивают основу. Ремиз крепится над полотном с помощью вбитых в землю и связанных

наверху трех шестов. Работают за таким станком сидя на коленях и согнувшись, что часто приводит к различным заболеваниям.

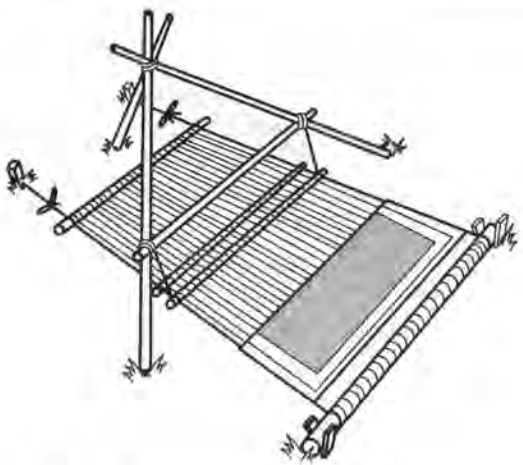


Рис. 6. Горизонтальный ткацкий станок

3.4.2. Вертикальный ткацкий станок

Вертикальный ткацкий станок — наиболее распространенный тип станка, позволяющий создавать ткани и ковры больших размеров. Мощная закрепленная на месте конструкция состоит из двух боковых стоек и двух крепящих балок. Верхний ремиз, который разделяет нити основы, помещается на двух подпорках, закрепленных друг напротив друга на боковых стойках. Нижний ремиз, обычно меньшего диаметра, помещается между нитями основы.

В домашних или сельских мастерских распространен вертикальный ручной станок с закрепленными валиками (рис. 7, *а*). В нем имеется неподвижный верхний валик и частично закрепленный нижний и используются две вертикальные стойки, параллельные тем, на которых натянуто полотно. На них крепится передвижное сиденье для ткача — оно передвигается по мере продвижения работы.

Ткацкий станок, называемый *Тебриз*, или *Буниан*, состоит из нижнего передвижного валика и верхнего — подвешенного на

шнурах, закрепленных на балке (рис. 7, *б*). На них крепятся нити основы. Благодаря конструкции этого станка на нем можно получить полотно, по длине вдвое превышающее расстояние между валиками.

В современных ремесленных мастерских используется другой тип станка с валиками, прикрепленными к вращающемуся устройству (рис. 7, *в*). На верхнем валике закрепляется основа, которая все время остается натянутой. По мере работы готовая часть изделия наматывается на нижний вращающийся валик. Такой станок позволяет ткать изделия большой длины и ширины, но вносить коррективы во время работы нельзя.

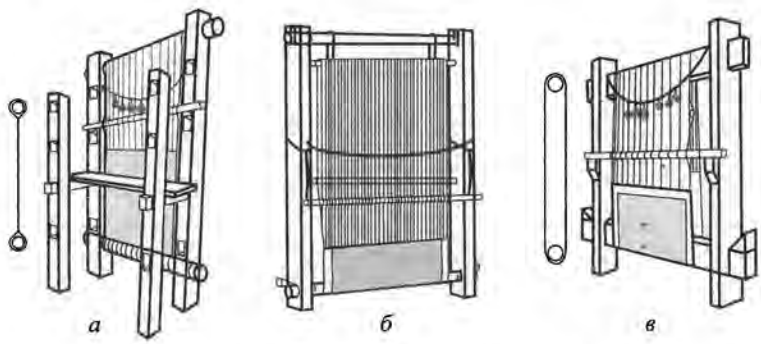


Рис. 7. Вертикальный ткацкий станок:
а — фиксированные валики, *б*, *в* — валик подвижный

3.4.3. Картоны, вагирех и подсобные инструменты

С того момента как на коврах начали воспроизводить сложные иконографические сюжеты, возникла необходимость в предварительно нарисованных на картоне шаблонах, с которых узор тщательнейшим образом переносился на тканое изделие, что позволяло создавать изумительные по рисунку ковры и ткани. Использование шаблонов предотвращало любые импровизации ткача, которые могли привести к ошибкам и нарушить гармонию целого. Таким образом, возникли *картоны* — изображения будущего ковра, нарисованные на картоне, а также *вагирех* — образцы, вытканные

на ковриках небольших размеров. На них были представлены все необходимые узоры, которые следовало перенести на большой ковер. В наше время картоны рисуются на миллиметровой бумаге, где каждая клеточка считается узлом. Вагирех используется в ряде областей Анатолии и Ирана. За старыми образцами вагирех охотятся многие коллекционеры. Только в домашних мастерских небольших сел на периферии по-прежнему не используются иконографические модели. Создание узора оставлено на усмотрение и выдумку мастера (обычно выполняют самые простые узоры).

Имеются и *вспомогательные инструменты* для ручного ткачества: резаки с крючками, которыми удобно вытягивать петли узлов и обрезать концы; гребни и зубчатые пилки позволяют фиксировать и направлять ход челнока при выполнении узлов. Эти технические операции особенно блестяще выполняли ткачи мастерских Биджара, с помощью особого рода инструмента, по форме напоминавшего ключ, который подвешивался на челнок, что позволяло делать петли фиксированной длины. После изготовления ковра вручную проводили выравнивание ворса по всей поверхности. При ручном ткачестве эту операцию выполняют особые мастера по стрижке ковров, пользующиеся специальными ножницами и наточенными лезвиями. В наши дни для стрижки ковров используют также и специальные приспособления.

3.5. Главные составные части ковра

Основа. В создании ковра большую роль играет ***основа*** — это параллельно натянутые нити, сквозь которые проводят нити утка — при смещении нитей основы или ее разрывах ковер оказывается с дефектами. Чтобы натянуть основу, нити закрепляют на валиках, следя за тем, чтобы они отстояли друг от друга на равном расстоянии. Каждая из натянутых нитей в готовом изделии будет представлена в виде нитки бахромы. Распределение нитей основы начинают с середины — нитяной пучок, равный по ширине примерно 7 см, называется *радж*. Иногда нити, относящиеся к разным *раджам*, отличаются по цвету, они называются *хафтранг* и дают полихромную окраску бахромы. Ценный ковер всегда отличается большим количеством основных нитей, иногда до тридцати на

каждый сантиметр. Чтобы получить ковер ручной работы высокого качества, необходимо, чтобы количество нитей вдвое превышало число узлов.

Лучшими материалами для основы являются *хлопок* и *шелк*, эти материалы легко переносят сильные натяжения.

Шелк — дорогостоящий материал, потому он используется при создании особо ценных ковров. Среди кочевых народностей в качестве основы широко распространено использование *шерсти*, несмотря на то, что шерсть часто растягивается и в результате дает неправильную форму. Плохо подходит для основы *капроновая нить*, которая портится при термическом воздействии.

Челнок (уток). ***Уточная нить*** переплетается с нитью основы, что и обеспечивает как узор, так и узлы, которые после стрижки превращаются в ворс (рис. 8). В готовом изделии нити не видны, а скрыты под достаточно высоким ворсом. Если нити утка прибиваются недостаточно плотно, готовое изделие может быть недолговечным — при неплотной прибивке уменьшается время работы над изделием, однако узлы, закрепляемые на нитях и образующие ворс, быстро выбиваются. Челночная нить может быть шерстяной или хлопчатобумажной, также прекрасным материалом являются шелковые нити, но используются они лишь для особо ценных изделий ручной работы.

В некоторых областях Белуджистана, Курдистана, Хамадана, Бактрии, Кавказа, Индии и Пакистана используют *одиночные прокидки утка* после каждой нити с узлами. Такой тип ковров (с единичной челночной нитью) легко узнать — на поверхности ковра можно различить белые точки нитей основы, не покрытые челночной нитью. В персидских мастерских Кермана и Биджара используется двойная прокидка утка после каждого ряда нитей с узелками, что позволяет полностью скрыть нити основы.

Пулбафт — это более утонченная и сложная техника, с ее помощью выполнены многие персидские ковры. В этой технике каждая нить основы при большом натяжении подразделяется на два уровня, так, чтобы один из уровней потом полностью был скрыт ворсом, что обеспечивает особую прочность ковра, а также позволяет выполнять очень сложные узоры. Ковры, выполненные

в такой технике, легко узнаваемы: на их оборотной стороне проступают не только нити основы, но и узор. Количество узлов на каждый квадратный сантиметр при такой технике плетения одинаково как в длину, так и в ширину.

Бахрома и бортики. *Бахрома* является видимой частью нитей основы и сильно портится при долгом использовании, во многих старых коврах ручной работы ее заменяли накладной бахромой, прикрепляемой в десяти сантиметрах от краев по коротким сторонам ковра (рис. 8). Нити бахромы иногда бывают сплетены с помощью различных техник, и отличаются от основного плетения ковра. Это еще один из признаков, которые можно использовать при идентификации ковра.

Для предохранения ковра от износа и сохранения правильной формы к двум коротким сторонам ковра пришивают простые полосы ткани шириной несколько сантиметров, которые называются *элем*. В некоторых туркменских и кашкайских коврах элем делается более широким и украшается рисунком с использованием техники *сумах,* или *ворсовой техники.*

Очень величественно выглядят некоторые ковры из Тебриза с особенно изысканными узорами, выполненными с помощью вязания узлов в технике — *суф*, которые выступают над поверхностью полотна.

Ворс. *Ворс* образуется при обрезании концов вытянутых петель (узлов) (рис. 8). Стрижка ковра — важная процедура, которая выполняется после окончания ткацких работ и от правильного выполнения которой зависит хорошая видимость сплетенного узора. Неровная или слишком высокая стрижка может повредить тонким линиям декоративного рисунка, потому очень важно, чтобы ворс не был высоким.

Среди кашкайских ковров ручной работы встречаются ковры с длинным ворсом, которые называются *габбе*. Они отличаются упрощенным рисунком и тонкой пушистой шерстью.

Великолепно выглядят также персидские ковры из особо ценной шерсти *корк.*

Меньше ценятся ковры из грубой шерсти или из мерсеризированного хлопка и оческов шерсти.



Рис. 8. Главные составные части ковра

Борта. ***Бортами*** заканчиваются стороны ковра в случае, если нет бахромы. Они выполняются с помощью нитей основы, на которых нет узелковых рядов (рис. 8). Поскольку края при долгом

употреблении сильно портятся и требуют постоянной починки или замены, в ковровых изделиях часто встречаются накладные кромки. Обычно они скругленные, и только в отдельных областях Анатолии, Кавказа, Персии и Туркестана их делают плоскими.

Узлы. В ручном ковроткачестве используются два основных типа узлов — *симметричный* и *асимметричный* (рис. 9).

Первый тип также называется *турецким узлом*, так как был характерен для анатолийских, кавказских и среднеазиатских изделий.

Второй тип — *асимметричный* — характерен для персидского ковроткачества.

В наши дни разница между асимметричным или симметричным типом плетения уже не играет особой роли.

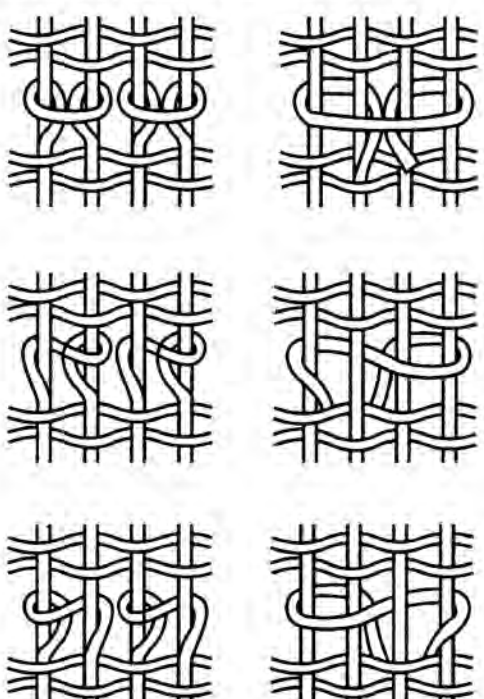


Рис. 9. Узлы

Асимметричный узел более удобен для выполнения растительного орнамента и изображений людей, птиц, животных, так как он позволяет легко воспроизводить изогнутые мягкие линии.

Симметричный узел более широкий, лучше приспособлен для передачи геометрического орнамента, он более прочен и устойчив, его часто использовали для изготовления вещей, предназначенных для домашнего обихода.

Известен еще *испанский* узел, который вяжется за одну нить основы, а также узел *джофти; в* нем используются четыре нити, он легок в исполнении, однако непрочен в использовании, с его помощью обычно ткут дешевые вещи.

3.7. Гобелен

Гобелен (фр. *gobelin*) — один из видов декоративно-прикладного искусства, стенной безворсовый ковер с сюжетной или орнаментной композицией, вытканный вручную перекрестным переплетением нитей. Гобелены ткутся из цветных шелковых или шерстяных нитей отдельными частями, которые затем сшиваются между собой (часто отдельные цветовые пятна).

В XIV в. в городе Арраса производились яркие шпалеры с использованием золотой и серебряной нити и назывались по месту своего производства — *Арраци*, или *аррас*.

Вердюра (слово образовано от фр. *Verdure*) возникло в XVI в., что означает *зелень, трава, листва*. Первоначально так называли изображения животных и птиц на фоне природы, но вскоре это название закрепилось за самими произведениями.

Слово «гобелен» возникло во Франции в XVII в., в период открытия королевской мануфактуры братьев Гобеленов (продукцию мануфактуры стали называть гобеленами). Красильщик Жиль Гобелен, прибыв из Реймса в Париж, основал в предместье города Сен-Марсель на ручье Бьерв (*Bierve*) красильню для шерсти. Его наследники продолжали содержать это заведение и прибавили к нему ткацкую ковров. По представлению великого Кольбера, Людовик XIV купил красильню и ткацкую в казну, наделил их статутом, богатыми материальными средствами и новым зданием и создал «Королевскую гобеленовскую мануфактуру», произведения

которой, из-за своей дороговизны шли исключительно на убранство королевских дворцов и на подарки и лишь в редких случаях поступали в продажу. Несмотря на значительность расходов, требовавшихся на содержание мануфактуры и не вознаграждавшихся никаким доходом, она продолжала существовать при всех сменявшихся с тех пор правительствах Франции и существует до настоящего времени как художественное учреждение, составляющее гордость этой страны.

Первоначально гобелены — тканые безворсовые ковры — назывались ***шпалерами***.

В XX в. появились новые названия: *текстильное панно, таписсерия*.

В словаре Брокгауза и Ефрона гобелен определяется как «тканый ковер ручной работы, на котором разноцветной шерстью и отчасти шелком воспроизведена картина и нарочно приготовленный картон более или менее известного художника».

Возникнув как вид прикладного искусства, украшавшего жилище отдельной семьи, гобелены претерпели изменения в своем функциональном назначении. Теперь гобелены украшают интерьеры общественных зданий: дворцов культуры, залов заседаний, театров, гостиниц, санаториев, музеев, школ, детских садов.

Современный гобелен не всегда имеет классическую форму прямоугольника — появились новые нетрадиционные формы, разнообразные техники и материалы исполнения гобеленов. Наряду с традиционными материалами (шерсть, лен, конопля, шелк) поиски новых структур и фактур привели к использованию синтетического сырья (сизали, шнуров, джута, кржи, овечьего руна, конского волоса, металлических нитей), которые используются во время ткачества гобеленов. Современные художники сочетают самые разнообразные материалы и технику выполнения (ручное ткачество с вышивкой, аппликацией, вязанием, макраме, плетением, керамикой, стеклом). Старая гобеленовая техника уступила смешанной технике. Сейчас в гобелене сочетаются техники гладкого, ворсового, махрового ковроткачества.

Наряду с монументальными формами в гобелене в настоящее время успешно развивается мини-гобелен, который находит применение в интерьерах жилища.

История возникновения. Когда появилась первая шпалера — точно неизвестно. Принцип шпалерного ткачества был известен еще в Древнем Египте — в гробнице Тутмоса IV была найдена льняная пелена (1400 г. до н. э.), выполненная в технике репсового переплетения, с рисунком из скарабеев и лотосов. Расцветом искусства шпалеры в Египте считается период IV–VII вв. В тканях соединились традиции Древнего Египта и эпохи эллинизма. Это небольшие по размеру двухсторонние панно, выполненные шерстяной нитью по льняной основе, с изящным тонким рисунком.

Шпалерное ткачество было известно в Древней Греции. Об этом говорит миф об Арахне — покровительницей ткачества считалась Афина. О ткачестве упоминается и в поэме Гомера «Одиссея». Жена Одиссея Пенелопа ткет своему свекру Лаэрту саван, который, как видно на вазописном рисунке, представляет собой не что иное, как узорчатую ткань, выполненную методом полотняного переплетения.

В Америке (Перу) самые ранние изделия, датируемые 2500 г. до н.э., созданы по принципу шпалерного ткачества из шерсти и хлопка. В перуанских изделиях плотность переплетения иногда достигала 200 нитей утка на 1 см основы. До наших дней в народном ткачестве Перу сохранились традиционные для этой местности мифологические мотивы и геометрические орнаменты с использованием красителей только природного происхождения.

В Китае шелковые изделия известны с эпохи Хань. В технике шпалерного ткачества *кэсы* («резаный шелк») использовались только шелковые нити, они были очень тонкими и эластичными. Для китайской шпалеры характерны сложные пейзажные композиции в утонченной цветовой гамме.

Европа. Средние века. История европейской шпалеры началась в эпоху Крестовых походов, когда произведения восточных мастеров в качестве трофеев были завезены крестоносцами. Самая ранняя европейская шпалера из церкви Св. Гереона в Кельне выполнена рейнскими мастерами в XI в. Отдельные ее мотивы (изображения фантастических животных) схожи с мотивами византийских тканей IX–X вв. Для шпалер этой эпохи, создававшихся по

церковным заказам, характерны монументальность, плоскостное изображение, ограниченная цветовая гамма. Стилистически шпалеры романского периода связаны с книжной миниатюрой и росписями стен. Фон был гладким, изображение — простым: геометрические узоры, геральдические знаки, растительный орнамент. Плотность основы не превышала 5 нитей на сантиметр. Были популярны библейские и исторические сюжеты. Тогда, в Средние века, на юге Европы стены украшала фресковая живопись, на севере шпалеры не только украшали стены кафедральных соборов, а затем замков и дворцов, но и позволяли сохранить тепло, защититься от сквозняков. Первые европейские шпалеры ткали в Германии, чуть позднее — в Скандинавии, затем производство распространилось во Фландрии и Франции. Цикл шпалер с символическим изображением двенадцати месяцев (сохранились только две из них) из Бальдисхольмской церкви (Норвегия), по мнению исследователей, могли быть созданы около 1088 г. немецкими ткачами. Книжная миниатюра послужила образцом для грандиозного цикла шпалер «Анжерский Апокалипсис» (около 1380 г.) — памятника готического декоративно-прикладного искусства. Картоны для шпалер, заказанных парижским ткачам Людовиком I Анжуйским, были созданы по иллюстрациям испанской рукописи X в. «Комментарий к Апокалипсису».

Эпоха Возрождения. В XV в. производство французских шпалер из-за Столетней войны переместилось из Парижа в города, расположенные в бассейне Луары. Здесь появился особый вид шпалер, называемый «мильфлер» (*mille fleur)*, что означает «тысяча цветов». На темном зеленом или красном фоне по декоративной кайме рассыпано множество мелких цветочков, часто изображенных с ботанической точностью. Один из самых знаменитых «мильфлеров» — цикл из шести шпалер «Дама с единорогом» (см. вкл., рис. 76–81).

К концу XV в. Фландрия, где производство шпалер поддерживалось не отдельными частными заказами, а городскими цехами, стала главным центром художественного ткачества и удерживала первенство в течение трех веков. Во Фландрии было положено начало традиции создания шпалеры по картинам великих художни-

ков. Местные ткачи располагали скромной палитрой всего лишь из шести цветов, но, используя методы протравки и особый ткаческий прием — растяжку (штриховку), добивались поразительных живописных эффектов. Цикл «Деяния апостолов», выполненный в мастерской Бове по композициям Рафаэля, заказанный Папой Львом X для украшения Сикстинской капеллы, определил дальнейшее развитие художественного ткачества в сторону монументализма. Картоны к гобеленам выполнил Бернар ван Орлей. Благодаря Рафаэлю у шпалеры появляются тканые бордюры с декоративными мотивами-гротесками, подобные раме картины.

Во Франции и Фландрии становятся популярными шпалеры с реалистическим пейзажем и натюрморты.

Первые ***вердюры*** (фр. *verdure* — листва, зелень) — построение пейзажа, схожее с кулисным пейзажем в живописи, были созданы на брюссельских мануфактурах. Для первого плана выбирались более яркие и темные тона (зеленый и коричневый), для второго — светло-зеленый, для дальнего — бледно-голубой. Тщательно проработанный и благородно уравновешенный пейзаж иногда дополнялся изображениями реальных и фантастических животных.

XVII–XVIII вв. В 1658 г. во французском местечке Менси была основана мастерская, выполнявшая заказы по производству шпалер в основном для замка Николя Фуке Во-ле-Виконт. В 1662 г. сменивший Фуке Кольбер объединил мастерскую Менси и ряд других шпалерных предприятий, а также красильню Гобеленов в шпалерную мануфактуру, которая стала одной из крупнейшей мануфактур Франции и располагалась в парижском предместье Сен-Марсель.

В 1663 г. во главе «Королевской мануфактуры гобеленов и мебели» был поставлен «первый живописец короля» Лебрен. С того времени для обозначения настенных ковров вошло в обиход слово «гобелен» — это то же самое, что шпалера, но первоначально гобеленами называли лишь те ковры, которые были созданы во Франции на королевской мануфактуре братьев Гобеленов. Отличительным знаком таких ковров служит вытканная по углам или в центре у верхнего края королевская лилия — символ королевской мануфактуры. Позднее это наименование закрепилось за всеми безворсовыми коврами.

С 1730-х гг. во французском шпалерном ткачестве основным стремлением было более точно воспроизвести в шпалере живописный оригинал. Увеличивается плотность полотна, пряжа окрашивается в тысячи разнообразных оттенков. Одним из тех, кто настаивал на буквальном воспроизведении картины, был художник и руководитель парижской мануфактуры Жан Батист Удри. По его инициативе была введена цветовая шкала, где каждый оттенок имел свой номер. Вспомогательные шаблоны, которых строго должен был придерживаться ткач, содержали фрагменты, обведенные контуром и пронумерованные в соответствии с этой шкалой. Таким образом, из процесса создания шпалеры была исключена творческая инициатива ткача — теперь он копировал живописное полотно, не имея права что-то подправлять и изменять.

В России первая шпалерная мануфактура появилась при Петре I в 1717 г. в Петербурге. Здесь трудились приглашенные из Франции мастера. Улица, где она располагалась, и сейчас носит название Шпалерной.

Расцвет мануфактуры пришелся на 1760–1770-е гг., к тому времени на ней работали отечественные ткачи, картоньеры и художники. На петербургской мануфактуре культивировался редкий для шпалеры жанр — портрет.

XIX в. Уильям Моррис. Развитие машинного производства во второй половине XIX в. привело к упадку шпалерных мануфактур. Одним из тех, кто сделал попытку возродить искусство классического средневекового ткачества, был Уильям Моррис. В его мастерских шпалеры создавались точно так же, как в Средние века. Сам Моррис сочетал функции художника, ткача и красильщика, возвращаясь в те времена, когда шпалера была результатом согласованных усилий нескольких мастеров. Наиболее известны циклы шпалер фирмы Морриса на библейские сюжеты и по мотивам легенд артуровского цикла.

Реформа шпалеры. Жан Люрса. Через несколько десятков лет после Морриса реформатор искусства художественного ткачества Жан Люрса, после нескольких неудачных экспериментов по возвращению шпалере ее монументально-декоративного значе-

ния, также обратился к опыту мастеров Средних веков. Изучая цикл «Анжерский Апокалипсис», а также основы шпалерного ткачества под руководством потомственного мастера с мануфактуры Обюссона, Люрса вывел четыре основных принципа успеха шпалеры. По Люрса: «природа шпалеры отлична от природы живописи маслом — она просто не может точно копировать картину». Шпалера должна быть связана с архитектурной средой, для которой предназначена, картон создается в натуральную величину, структура плетения должна быть довольно крупной. Жан Люрса вывел искусство шпалеры на новый уровень и стал первым художником современной таписерии. Он создал около тысячи картонов для шпалер. Последней его работой стал грандиозный цикл «Песнь Мира», законченный уже после его смерти. Люрса основал в 1945 г. Ассоциацию художников-картоньеров Франции. Он один из создателей Международного центра старинной и современной таписерии CITAM (Лозанна, 1961) и инициатор проводимых CITAM с 1962 г. биеннале таписерии — крупнейшего смотра художников, работающих в области художественного ткачества.

Новая таписерия. В 1950–1960-х гг. Франция утратила ведущие позиции в области художественного текстиля. Второй поворот в развитии таписерии XX в. совершили мастера Скандинавии, Восточной Европы, Японии, США. Этот период характеризуется повышенным вниманием к пластическим свойствам шпалеры, применением нетрадиционных современных материалов, в том числе и нетекстильных, возвращением к древним техникам плетения (макраме). Шпалера становится художественным объектом (англ. *art object*). Причем произведение от начала до конца выполняется одним художником — это условие расширяет его творческие возможности.

Современная шпалера прошла путь от двухмерного произведения через объект, напоминающий скульптуру, к ***таписерии-среде***, ***энвайронменту*** (англ. *environment*), в которую можно проникнуть, изучить изнутри. Как художественный объект энвайронмент имеет наиболее сильное эмоциональное воздействие на зрителя. Некоторые исследователи различают три подвида таписерии-среды: *архитектурный энвайронмент, костюмный* и *экспериментальный*.

Значительные успехи были достигнуты мастерами Польши (Абаканович) и Венгрии. В СССР родоначальником современного гобелена можно считать латышского художника Рудольфа Хеймрата, который в начале 60-х гг. XX в. вместе с Георгом Баркансом заложил его эстетические принципы. Работы Хеймрата, выступавшего продолжателем традиции классической шпалеры, «Труд», «Отдых», «Субботний вечер» стали классикой жанра. Как педагог Хеймрат воспитал целую плеяду мастеров латышского гобелена (Вигнере, Богустова). Оригинальные школы гобелена существовали и в других регионах Советского Союза — Эстонии (Эрм, Реэметс), Литвы (Бальчиконис, Гедримене), в целом прибалтийская школа многое взяла от французской шпалеры, возрожденной Жаном Люрса и польской таписерии 60-х гг., Украины (Борисенко), Молдавии (Речилэ), Грузии (Кандарели), Москвы (Соколова, Шмакова, Альтман, Платонова, Воронкова) и Санкт-Петербурга (Мигаль).

В настоящее время ручной гобелен существует в двух видах. С одной стороны, это авторские произведения, с другой — воспроизведение исторических шпалер на фабриках, расположенных преимущественно в странах Юго-Восточной Азии. Авторские гобелены имеют две расходящиеся тенденции. Одна из них следует за основными направлениями современного искусства, становясь полноценными инсталляциями постмодернистского искусства (Абаканович, Сидарс). Вторая придерживается традиционного шпалерного ткачества, сводя к минимуму технологические эксперименты. Некоторые мастера этой группы делают упор на общую декоративность произведения, его колористическую красочность (Гораздин, Юрченко). Их гобелены сближаются с произведениями театрального искусства — занавесями, декорациями и т.д. Другие используют в гобелене эстетические приемы, свойственные графике или живописи. Здесь особое внимание уделяется философскому содержанию композиции (Брускин, Мадекин).

3.7.1. Техника создания шпалеры

Шпалеры ткутся вручную. На станке натягиваются нити основы, обычно это нецветной лен. Затем нити основы переплетаются цветными шерстяными или шелковыми нитями, при этом нити основы полностью покрываются. Шпалеры ткутся частями, кото-

рые затем сшиваются между собой. Существует также несколько ткацких приемов смены цвета утка без образования прорехи (так называемого реле) в полотне шпалеры. Так как процесс создания шпалеры трудоемок и требует времени, один ковер обычно выполняют несколько мастеров.

Техника создания шпалер в разное время была различной. Самым ранним и простейшим устройством для работы ткача была рама с натянутыми нитями основы. Позднее появились ткацкие станки. Шпалера изготавливается на высоком или низком станке. Различие между этими двумя техниками заключается в основном в расположении нитей основы: горизонтальном — на низком станке и вертикальном — на высоком. Это связано с определенным устройством станков и требует характерных движений при работе. Но в обоих случаях способ создания на рисунке объема и цветовых переходов одинаков. Нити разных цветов переплетаются и создают ощущение постепенного изменения тона или рельефности. Ткач пропускает нить через основу, создавая одновременно и изображение, и саму ткань. Изображение на шпалере копировалось с *картона* — это подготовительный рисунок для будущей шпалеры, как бы модель шпалеры в натуральную величину. По одному картону можно создать несколько шпалер, одинаковых, но каждый раз отличающихся друг от друга.

В механическом отношении техника гобеленовского производства очень проста, но требует от мастера много терпения, опыта и художественных познаний. Хорошим ткачом гобеленов может быть только образованный художник, в своем роде живописец, отличающийся от настоящего только тем, что средства его состоят не в полотне, палитре с красками и кистях, а в нитяной основе, шпульках с разноцветной шерстью и искусных пальцах. Так как ему приходится воспроизводить оригиналы, писанные масляными или фресковыми красками, и притом почти всегда оригиналы первоклассные, то для того, чтобы копировать их с достаточной точностью, он должен быть сведущ в рисунке, колорите и светотени не меньше настоящего живописца, а сверх того — обладать еще и полным знанием своих специальных средств.

По способу исполнения одни гобелены ткутся на станке, в котором основа натянута в отвесном положении; это более дорогой,

трудный, но вместе с тем и совершеннейший сорт ковров, называемый ***готлис*** *(haute-lisse)*; другие ковры, основа которых имеет горизонтальное положение, благодаря чему труд работающего значительно облегчается, носят название ***баслис*** *(basse-lisse)*.

Парижская национальная мануфактура с 1826 г. занимается изготовлением исключительно ковров первого рода. По переводе контуров оригинала, при помощи кальки и угля, на основу ткач ковра *haute-lisse* помещается с задней стороны своего будущего произведения и начинает работать маленькими шпульками, на которые намотана шерсть самых разнообразных цветов и оттенков, встречающихся в колорите оригинала. Пропуская шпульку с шерстью какого-либо цвета через основу и опутывая ею последнюю, он повторяет эту операцию нужное число раз, а затем бросает прежнюю шпульку и принимается за другую с шерстью другого нюанса, с тем, чтобы возвратиться к первой шпульке, когда потребуется.

Работа идет медленно, на маленьком пространстве, причем мастеру приходится то и дело поворачиваться назад, чтобы справляться с помещенным позади него оригиналом, или вставать со своего места, чтобы взглянуть на результат работы, получившийся с лицевой стороны основы. Опытный гобеленщик может исполнить не более 28 кв. см в день, или $^4/_5$ кв. метра в год, если считать в году 300 рабочих дней. Так как один мастер может работать только над небольшим кусочком ковра, то в исполнении одного и того же гобелена одновременно могут участвовать 5–6 человек. Гобеленовская мануфактура сама готовит для себя художников и содержит для них особое училище, в котором сверх ткацкого дела преподаются рисование и живопись.

В 1826 г. к мануфактуре была присоединена фабрика тканых ковров Савоннери, основанная в 1604 г. Эта фабрика специально занимается выделыванием бархатных ковров для пола и для мебели.

3.7.2. Техника и технология изготовления гобелена

Гобелены ткут на прямоугольных рамах. Рамы изготавливаются из деревянных брусков или реек толщиной не менее 5 × 3 см. Рама должна быть на 10–15 см шире ширины гобелена и на 20–25 см длиннее высоты гобелена. С передней стороны рамы на нижней и

верхней рейках набиваются гвозди на расстоянии друг от друга 1 см. Гвозди целесообразнее набивать в шахматном порядке, во избежание раскола рамки.

Для сновки основы берутся прочные хлопчатобумажные или льняные нити.

Сновку основы начинают так: один конец нити основы привязывают к крайнему гвоздю слева на нижней рейке, протягивают вверх к первому гвоздю верхней рейки, обвивают гвоздь ниткой и протягивают ко второму гвоздю нижней рейки, обвивают второй гвоздь нижней рейки и протягивают вверх к верхней рейке на второй гвоздь и т.д., до последнего гвоздя. Второй конец нити основы закрепляют на последнем гвозде верхней (нижней) рейки (рис. 10). Основа снуется по размеру картона будущего гобелена. Для образования зева прокладывается (на всю ширину рамы) деревянная планка или линейка толщиной 0,5 × 3 см между четными и нечетными нитями основы (рис. 11). Нечетные нити основы теперь расположены за линейкой, а четные — перед линейкой. Для того чтобы получился зев, линейку располагают горизонтально (ширина линейки расположена перпендикулярно нитям основы). Для того чтобы сменить зев, нужно ко всем нитям основы привязать прочные хлопчатобумажные или льняные нити каждая длиной 25–30 см. Эти нити называют *ремизами*. Ремизы связывают между собой в узел по 5–6 штук в каждом (рис. 12). Ремизы привязываются к нитям основы ниже расположения линейки. Потянув за узел ремизов, изменяют расположение зева. При этом ширина линейки располагается параллельно нитям основы. После этого над нижней рейкой рамы по ширине будущего гобелена прокладывается картонная полоска (между четными и нечетными нитями основы) шириной не менее 5 см. Это делается для того, чтобы можно было закрепить нижний край гобелена после окончания ткачества. Концы нитей основы связываются между собой группами и подшиваются к изнанке гобелена. Их можно и не подминать. Они могут служить декоративным дополнением к композиции гобелена. Также закрепляется и верхний край нитей основы после окончания ткачества.

Для изготовления гобелена необходимы специальные инструменты: колотушка для прибивания нитей утка (ею может служить

столовая вилка), нож-крючок для вязки ворсового узла (рис. 13) ножницы для отрезания нитей.

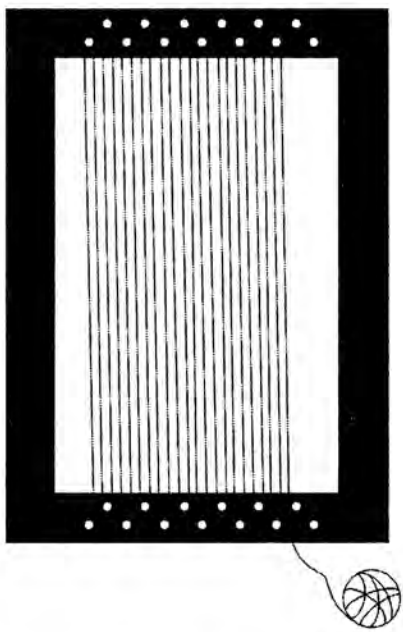


Рис. 10. Сновка основы

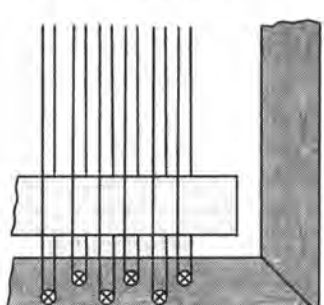


Рис. 11. Подкладывание картонной полоски

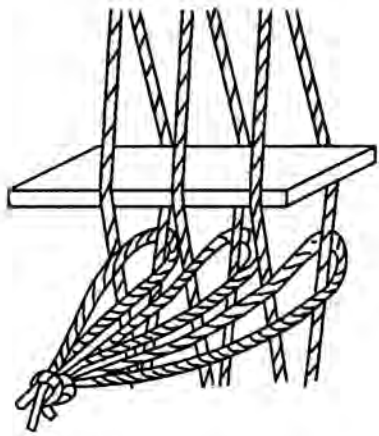


Рис. 12. Навязывание ремизов

Во время ткачества уток нужно прокладывать дугой, горкой для того, чтобы не стягивались нити основы.

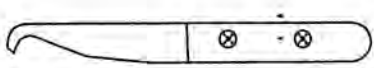


Рис. 13. Нож-крючок для вязки ворсового узла

Для гладкого ткачества используют полотняное, сумаховое плетение, египетские петли (рис. 14).

Сумаховое плетение создает впечатление вязаной поверхности. Египетские петли образуют поверхность, как бы состоящую из вертикальных рядов бусин.

Нити утка соединяются между собой на одну нить основы (рис. 15), при помощи «паласного» соединения (рис. 16, *а, б*) и соединения «килик» (рис. 17).

Для создания ворсистой поверхности используют два вида узлов: «гиордес» — двойной симметричный ковровый узел (рис. 18) и «сенне» — полуторный ковровый узел (рис. 19).

Особое внимание уделяют разработке эскиза, так как тщательно продуманные композиционное и колористические решения позволяют удачнее осуществить работу в материале.

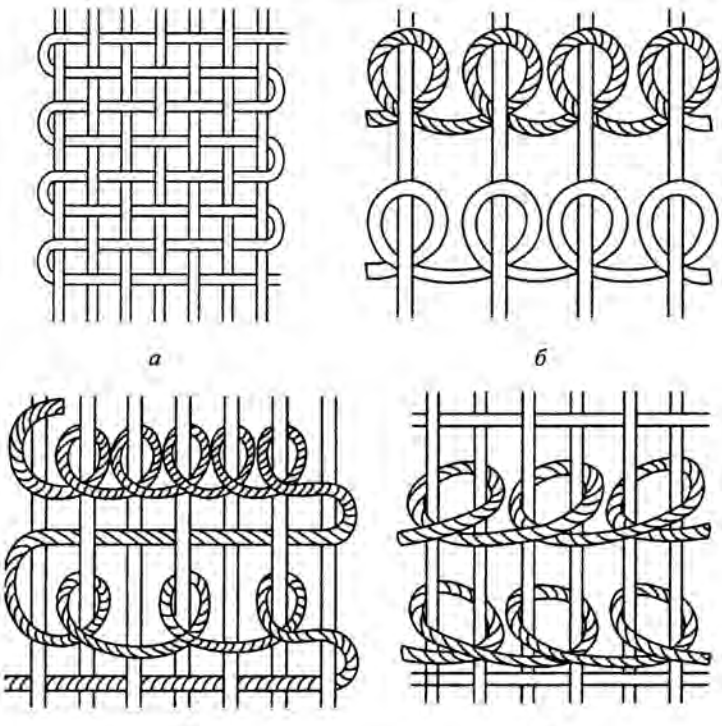


Рис. 14. *а* — полотняное плетение; *б* — египетские петли; *в, г* — сумаховое плетение

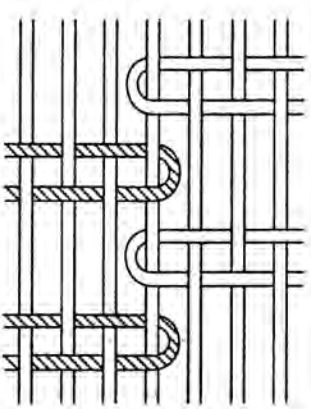
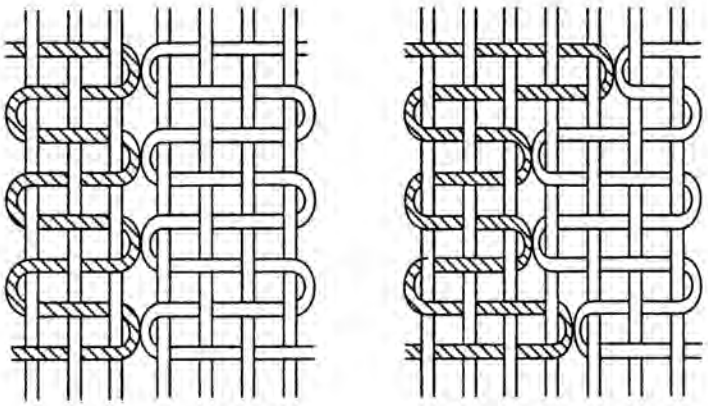


Рис. 15. Соединение утков на одну нить основы



а *б*

Рис. 16. *а, б* — границы цветовых участков в технике «палас»

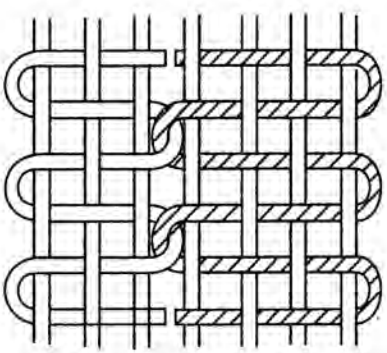


Рис. 17. Соединение утков по способу «килик»

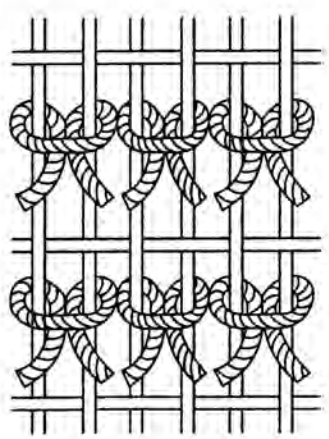


Рис. 18. Гобеленовый узел «гиордес»

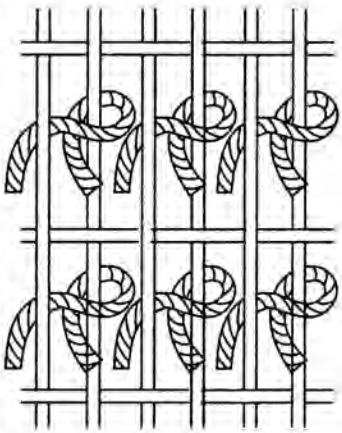


Рис. 19. Гобеленовый узел «сенне»

Особое внимание уделяют разработке эскиза, так как тщательно продуманные композиционное и колористические решения позволяют удачнее осуществить работу в материале.

ГЛАВА 4. НИТЯНАЯ ГРАФИКА (ИЗОНИТЬ)

Нитяная графика (варианты названия: ***изонить, изображение нитью, ниточный дизайн, изографика или вышивка по картону***) — графическая техника, получение изображения нитками на картоне или другом твердом основании.

4.1. История развития

Изонить — это оригинальный вид декоративно-прикладного искусства, уходящий корнями к народным мастерам Англии. Термин *ниточный дизайн* (нитяная графика, или изонить) используется в России, в англоязычных странах используется словосочетание *embroidery on paper* — вышивка на бумаге, в немецкоязычных странах — термин *pickpoints*.

Впервые ниточный дизайн появился в Англии, в XVII в. английские ткачи придумали особый способ переплетения ниток. Они вбивали в дощечки гвозди и в определенной последовательности натягивали на них нити. В результате получались ажурные кружевные изделия, которые использовались для украшения жилища.

Современные расходные материалы позволяют получать очень эффектные изделия. Наряду с оригинальной техникой исполнения нитяной графики существует другое направление ниточного дизайна — *вышивка на картоне* (изонить) теми же приемами (прием заполнения угла и окружности).

Интерес к нитяной графике то появлялся, то исчезал. Один из пиков популярности пришелся на конец XIX в. Издавались книги по рукоделию, в которых описывался необычный способ вышивки на бумаге, простой и легкий, доступный детям. В работе использовались перфорированные карты (готовые шаблоны) и прием заполнения угла, стежки «крест», «стебельчатый» (для вышивания кривых). Используя минимум средств, любой человек (а главное, дети) смог бы изготовить причудливые сувениры к праздникам. Эта техника известна уже более 400 лет.

Сейчас этим искусством занимаются во многих странах мира (Англия, США, Дания, Австралия и др.).

С ниточным дизайном знакомят учащихся в некоторых школах. Ряд оригинальных работ можно увидеть в музеях (см. вкл., рис. 82, 83).

4.2. Материалы, инструменты

В качестве основания используются картон, бархатная или наждачная бумага, плотная бумага или тонкая фанера, шелк, наклеенный на флизелин. На одной стороне вычерчивается рисунок — это изнанка, на другой стороне (цветной) вышивают — это лицо изделия.

Нитки могут быть обычные швейные, шерстяные, мулине или другие. Также можно использовать цветные шелковые нитки. Лучше всего нитки «Ирис» или «Гарус» (ровные, блестящие и не очень тонкие). Чем больше цветов и оттенков ниток, тем богаче будет композиция

Выбор иглы зависит от того, по какому фону вы будете вышивать. Если это картон, то подойдет обычная — острая с маленьким ушком. Если ушко у иглы будет большое, то будут оставаться большие отверстия, что выглядит неэстетично. Если основа — ткань, то желательно выбрать иглу с тупым концом и большим ушком (для работы по трикотажу).

Необходимы чертежные инструменты: карандаш (хорошо отточенный), линейка, треугольники, циркуль. А также шило, ножницы, клей (ПВА или клей-карандаш).

Правила работы и техника безопасности

- Рабочее место нужно содержать в порядке, каждый инструмент должен иметь свое место (игла — в игольнице; ножницы, циркуль, линейки — в пенале или стакане, нитки — в коробке).

  Игла всегда должна быть с ниткой, чтобы ее легче было найти, если вы случайно смахнете ее рукавом.

  Нельзя вкалывать иглу в одежду — это опасно.

Руки во время шитья держат на весу, сидеть при этом нужно прямо и не подносить работу близко к глазам.

Никогда не берите в рот нитки, иголки, булавки и другие предметы.

Не следует откусывать нитку — это портит зубы.

Необходимо помнить, что ножницы передают той стороной, где находятся кольца, циркуль, иглу и булавки — тупым концом.

4.3. Техника изонити

Техника изонити привлекает простотой исполнения и оригинальностью, она не требует дорогостоящих материалов.

Эта техника позволяет приучить к усидчивости, кропотливому ручному труду и активно развивать моторику. С помощью техники нитяной графики можно украсить практически любую открытку. Применение данной техники не ограничивается плоской поверхностью картона.

Картины в этой технике незабываемы. Их отличительная особенность в том, что они не написаны кистью художника, а сделаны (именно сделаны) из декоративных гвоздей, переплетенных яркими цветными шелковыми нитками. При внимательном рассматривании таких картин в разное время дня при различном освещении и с разного расстояния они зрительно воспринимаются по-разному из-за изменяющихся условий отражения света от шляпок гвоздей и ниток. И всякий раз по-новому привлекают к себе внимание неповторимой цветовой гаммой. Хочется подойти к картинам поближе, дотронуться до них рукой, сохранить это ощущение в памяти.

4.4. Основные приемы

В работе над эскизами для создания композиции в технике изонити следует использовать оба приема — *заполнение угла* и *окружности*. Смешение двух приемов дает возможность составления интересных и сложных композиций.

Узоров и схем для изонити множество. Для составления узоров используются различные геометрические фигуры, фигуры зверей, птиц, рыб, людей, растительные орнаменты.

Изображение в подготовительном рисунке должно быть простым. Работа ведется от деталей к целому. Чтобы эскиз не сдвинулся при накалывании с фона, его закрепляют скрепками или английскими булавками. Перед началом работы готовый фон с наколотыми отверстиями вместо линий сравнивается с эскизом — все ли отверстия проколоты.

Заполнение угла (рис. 20)

Начертить на изнаночной стороне картона любой угол;

Разделить каждую сторону угла на равное количество частей (например, 12).

Пронумеровать полученные точки, начиная от вершины. Вершину угла обозначить точкой «О».

Сделать иглой или шилом проколы во всех точках, кроме вершины (точка «О»).

Вдеть нить в иглу, сформировать узелок.

Заполнить угол в следующей последовательности: из точки *1* в точку *1* на другом луче угла, из точки *2* в точку *2* на другом луче угла.

При заполнении угла по лицевой стороне нити протягиваются от одной стороны угла к другой, по изнаночной стежки располагаются строго по сторонам угла в виде пунктирных линий.



Рис. 20. Заполнение угла

Если кончается нить, то на изнаночной стороне нужно закрепить нитку и продолжить работу.

В каждой точке игла проходит один раз (или дважды).

Чем меньше шаг разметки, тем плотнее и чаще заполняется угол, а чем больше шаг, тем прозрачнее заполнение угла.

Заполнение окружности (рис. 21)

Начертить окружность (например, радиусом 50 мм).

Разделить окружность на четное количество частей (например, на 12 равных частей).

Сделать проколы во всех полученных точках.

Вдеть нить в иглу, сформировать узелок.

Заполнить окружность по схеме.

При заполнении окружности по лицевой стороне получается рисунок в виде звезды, а по изнаночной нить повторяет линию окружности.

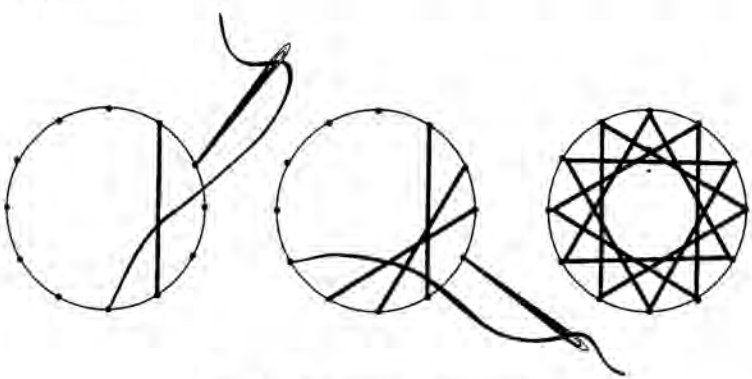


Рис. 21. Заполнение окружности

Если кончается нить, то на изнаночной стороне закрепить нитку и продолжить работу.

В каждой точке игла проходит два раза (получаются короткие стежки, лежащие на окружности).

Чем меньше шаг разметки, тем гуще будет заполнен диск, а чем больше шаг, тем прозрачнее будет заполнение диска.

Чем ближе к центру окружности первый стежок, тем меньше получится внутренняя окружность (и наоборот). Величина вышитого круга зависит от длины хорды — линии между двумя

точками: чем короче хорда, тем больше внутренний круг, тем уже каемка круга.

Овал делается так же, как и окружность.

Узор дуги и спирали (рис. 22)

Рисунок дуги и спирали выполняют на изнаночной стороне от руки, деления наносятся также от руки, так, чтобы расстояния между делениями были одинаковыми. Принцип вышивания такой же, как и в заполнении угла или окружности. Важно запомнить число отверстий. Можно сначала выполнить вышивку с одного конца с одним числом отверстий, затем с другого конца с другим числом отверстий.

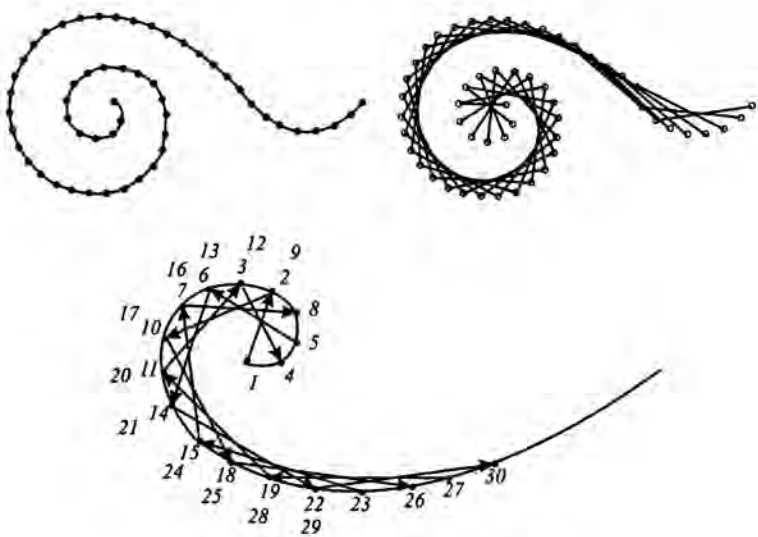


Рис. 22. Заполнение дуги и спирали

Последнюю нить среди пересекающихся нитей найти легко — она всегда самая верхняя. Нить поднимают на кончике иглы и таким образом просчитывают отверстия, которые она соединяет и откуда надо продолжить работу. Дугу можно заполнить и угловыми стежками (зигзагом).

Узор для квадрата (рис. 23)

Заполнение квадрата ведется по принципу технологии вышивания окружности.

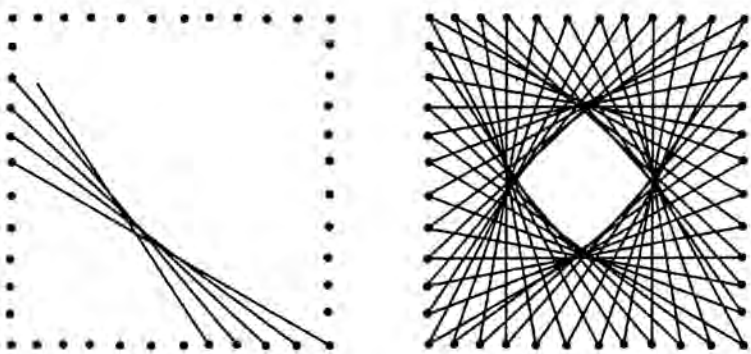


Рис. 23. Заполнение квадрата

Узор «Сердечко» (рис. 24)

Узор «Сердечко» заполняется по технологии вышивания окружности — первая хорда может пролегать по центру узора.

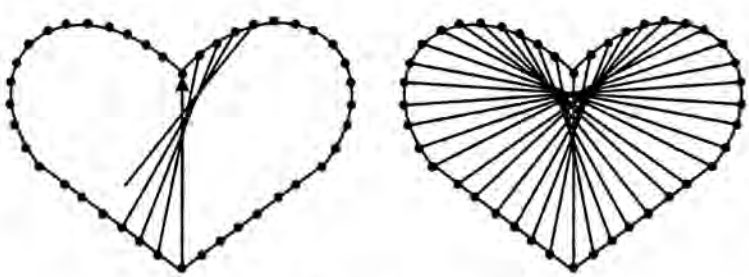


Рис. 24. Узор «сердечко»

Узор «Бабочка» (рис. 25)

Узор «Бабочка» выполняется из элементов, которые заполняются по технике заполнения окружности. Вытянутое капелькообразное крылышко также выполняется по технике с заполнением окружности.

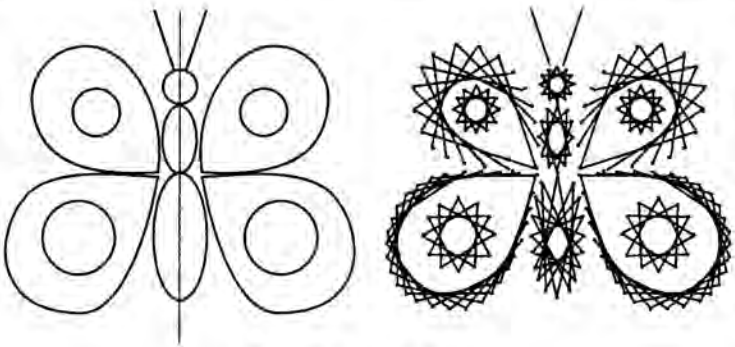


Рис. 25. Узор «Бабочка»

Комбинирование основных приемов. После освоения основных приемов их можно комбинировать различными способами. Для составления узоров используются различные геометрические фигуры, фигуры зверей, птиц, рыб, людей, растительные орнаменты. Надо только разбить рисунок на уже знакомые элементы.

4.5. Понятие цвета

Изонить неотделима от ***понятия цвета***. Если пучок света пропустить через трехгранную стеклянную призму, то он окажется разложенным на составные части, образуется цветовая полоса — спектр. Именно ее мы видим, любуясь радугой.

Видимый спектр — это непрерывный ряд изменяющихся цветов: красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего, фиолетового.

Основные цвета отделены друг от друга гаммой промежуточных тонов. За основу гармоничного подбора цветов берется цветовой круг. Цвета красно-желтой половины круга и все их оттенки называются *теплыми*. Эти цвета более яркие, зрительно они выступают на первый план.

Цвета зелено-синей половины и все их оттенки называются *холодными*. Зрительно они отодвигаются на второй план.

Цвета, расположенные на противоположных сторонах цветового круга, называются *контрастными* (для желтого цвета контраст-

ными будут синий и фиолетовый, так как находятся друг напротив друга), те цвета, что находятся близко к друг другу (желтый, оранжевый, красный), — *нюансными*.

Гармоничные сочетания цветов получатся из оттенков, расположенных в пределах $^1/_4$ цветового круга (например, чисто желтый гармонично сочетается с желто-зеленым). Если наложить на цветовой круг равнобедренный треугольник и поворачивать его, все три контрастных цвета, на которые укажут его вершины, а также их оттенки дадут красивое гармоничное сочетание.

Белый, серый и черный цвета хорошо гармонируют друг с другом, а также со всеми остальными цветами спектра. При этом теплые цвета выигрывают от сочетания с серым в его оттеночных переходах до белого. Следует также обратить внимание на фон изделия — он не должен быть ярче самого узора.

ГЛАВА 5. ВЫШИВКА

Вышивка — это украшение изделий из ткани и кожи узорами или сюжетным изображением с помощью различных материалов. За всю свою историю в вышивке использовали нити льна, конопли, хлопка, шелка, шерсти, волос, а также жемчуг и драгоценные камни, бусы и бисер, монеты. В разных странах узоры отличались по стилю и используемым цветам. Искусство вышивания берет свое начало примерно с VI в. до н.э. и за всю свою многовековую историю всегда было тесно связано с бытом, трудом, природой, национальными и историческими особенностями народа.

5.1. История развития

Вышивка в первобытный период. Вышивка тесно связана с появлением первого стежка при изготовлении одежды. Это искусство относится к эпохе первобытной культуры. Материалом для вышивки в разные времена служили и жилы животных, и нити льна, конопли, хлопка, шерсти, шелка, также применялся и натуральный волос.

Возникнув в древности, искусство вышивки на протяжении многих веков все время совершенствовалось. Человек, живший постоянно среди природы и наблюдавший за нею, уже с глубокой древности научился создавать несложные узоры, условные знаки-символы, с помощью которых он выражал свое восприятие окружающего мира, свое отношение к непонятным явлениям природы. Со временем отдельные фигуры видоизменялись, усложнялись, сочетались с другими формами, создавая узоры-рисунки. Так возникли орнаменты — последовательное повторение отдельных узоров или их группы. Такое повторение нескольких элементов рисунка носит название ***раппорт***.

Первые стежки несли практическую пользу: женщины сшивали куски кожи, которые они носили в качестве одежды. Затем они начали приукрашивать свои одеяния примитивными орнаментами. Это стало первым предназначением вышивки как эстетического

украшения и послужило дальнейшему развитию данного рукоделия.

Каждый народ, а иногда и небольшое селение имели свои особенности в вышивке и других видах народного творчества. С расширением связей между отдельными районами местные особенности обогащали друг друга. Из поколения в поколение отрабатывались и улучшались узоры и цветовые решения, создавались образцы вышивки с характерными национальными чертами.

Первые вышивки на тканях. Впервые вышивки на тканях появились в Древнем Китае, в VI–V вв. до н. э. Там же начали производить первые шелковые ткани. Вышивали на шелковых тканях — рисунки были связаны с природой, иногда изображали птиц. Так как ткани стоили очень дорого, вышивкой занимались исключительно женщины из знати.

Первые ткани, которые были пригодными для вышивки, делали из шерсти. Но пальму первенства заняла ткань льняная, которая отличалась белизной и подходящей структурой. Ее родиной является Древняя Индия, где был выращен первый лен.

Языческие времена у славян. В языческие времена славяне придавали значение вышитым орнаментам. Все, что ни вышивалось, несло какой-то «подтекст». Особенно в почете были вышитые полотенца. На них изображали пестрые мотивы, которые символизировали достаток в доме и здоровье. С их помощью проводили разные ритуалы. Также обшивали повседневную и праздничную одежду, постельное белье, занавески и др. (см. вкл., рис. 84, 85).

Христианство. В период христианства женщины еще поддерживали рукодельные традиции своих предков-язычников, а также придумывали новые орнаменты. Именно тогда начали украшать вышитыми полотенцами иконы, и именно во время христианства начали очень часто использовать технику *вышивки крестом*. Крест носил не только эстетическую ценность, но и обладал (по тогдашним верованиям) весьма магическими свойствами — оберегать от порчи, «плохого глаза», а также от нечистой силы.

В XII–XV вв. часто вышивали узоры, сложенные из ромбов и крючков.

Примерно до XVII–XVIII вв. занятие вышиванием было прерогативой женщин из богатых семей, а также монахинь, так как все материалы, необходимые для вышивания, были очень дорогими. На Руси женщины обычно вышивали такими видами шва, как крест, полукрест, счетная гладь, мелкая белая строчка, сквозное шитье.

В Риме и Греции очень почитали вышивку золотыми нитями. Это были неимоверно роскошные орнаменты, которыми часто украшали шелковые ткани.

Вышивка в наши дни. Современные рукодельницы перестали обращать внимание на значение орнаментов и стежков, хотя крест и теперь считается хорошим знаком. Порой женщины вышивают обереги для родных и близких. Но чаще всего вышивка делается для души — она плавно перекочевала из занятия мистического в хобби.

Сейчас намного легче подобрать интересный узор, ведь есть прекрасная возможность купить книгу, журнал со схемами или готовые наборы для вышивания. В древние времена узоры передавались по наследству: от бабушки — маме, от мамы — дочери и т.д., как говорится, «из рук в руки» — близкие подруги часто менялись готовыми узорами.

В наши дни появилось такое направление, как *машинная вышивка*.

Искусство шитья и вышивки бурно развивалось тысячелетиями и превратилось в любимое занятие многих женщин по всему миру.

5.2. Виды вышивок

5.2.1. Вышивка крестом

Вышивка крестом появилась еще в первобытный век (см. вкл., рис. 86). Это наиболее популярный вид вышивки, который обрел большую известность с приходом христианства.

В 1930–1940-х гг. был чрезвычайно популярен стежок листочками, который используется сейчас в цветочных мотивах. В насто-

ящее время переживает возрождение. Эти привлекательные стежки, выполненные на счетной ткани, являются простыми и смотрятся очень мило, также можно вышивать в вольном стиле.

Решая, где использовать стежки крестом, можно учитывать символику креста, например, крест Святого Георга служил на картинах символом неба и языческих богов, управляющих погодой. Этот крест обозначает также страсть и веру.

Для вышивания крестом используется много стежков, входящих в эту группу и применяемых в современной художественной вышивке.

5.2.2. Вышивка гладью

Вышивание известно было в глубокой древности, и, как многих других отраслей искусства и науки, колыбелью его был Восток. Страсть к украшению себя и своей одежды с целью выделиться чем-нибудь из окружающей среды свойственна человеческой природе. В Азии искусство вышивания процветало широко и появилось гораздо раньше, чем стало известно грекам и римлянам, хотя греки и приписывают изобретение вышивания Минерве, Афине-Палладе.

Одним из наиболее выразительных приемов вышивки является ***художественная гладь*** (см. вкл., рис. 87). В своем развитии она прошла путь от счетных вышивок, выполняемых простыми видами швов, до сложнейших объемных мотивов в сочетании с различными гладьевыми разделками геометрических форм. Искусство вышивки гладью совершенствовалось тысячами безымянных мастериц.

На простой глади создается плавный переход от оттенка к оттенку. Теневая гладь и выпуклая гладь петельными стежками образуются из рядов стежков разной длины, в разной степени перекрывающих друг друга для передачи тонких цветовых нюансов.

5.2.3. Вышивка золотыми нитями

Первая вышивка ***золотыми нитками,*** по легенде, принадлежит Фригийскому царству, располагавшемуся на западе Малой Азии. Также она была распространена в Риме и Греции.

Золотые нитки для вышивания можно подразделить на две основные группы: полые и в оплетке. Они продаются на вес на катушках или в мотках и могут быть различной толщины. Традиционно нитки состоят из золотого волокна, серебряного волокна и медного сплава; современные нитки делают из металлического полиэфирного тонкого волокна, они производят впечатление металлических (см. вкл., рис. 88).

Полые нитки включают галуны, которые делаются из очень плотно свитых проволок и часто используются для заполнения участков мотива, и изготовлены так, чтобы в них можно было продеть нитку.

Нитки с оплеткой включает гладкую гибкую нитку, искусственную японскую золотую нитку, металлическую полоску, крученую нитку; контрольную нитку и нитку рококо и годятся для пришивания на ткань тонкой ниткой. Они хорошо подходят для обработки контурных линий и краев.

Металлические нитки могут быть самых разных эффектных оттенков за счет включения алюминиевой или синтетической меди.

В технике вышивания люрексом, как ручной, так и машинной, возможно использование в работе разнообразных дополнительных материалов: самых разных ниток, декоративной вязальной пряжи, узких полосок ткани, тесемок, бусин, бисера, стекляруса, прозрачных слюдяных пластинок.

Наиболее популярными тканями для вышивания золотой ниткой являются шелк или атлас, но вышивка в этой технике будет смотреться также эффектно практически на любых тканях: драпировочных, платьевых или прозрачных.

В дополнение к золотым ниткам используются *нитки для вышивки люрексом*, позволяющие работать с изобилием текстур, с помощью которых возможно создание изображения с яркими красками на ровном фоне. В традиционной вышивке предпочитают работать с тонкими шелковыми нитками, но использовать можно и полиэфирные нитки подходящего цвета.

В дополнение существуют тонкие металлические нитки, называемые *волокновыми металлическими*; некоторые из них достаточно крепкие, чтобы применяться в вышивке люрексом на поверхности ткани.

В вышивке люрексом находящиеся на поверхности ткани нитки обвиваются сверху другими нитками. В вышивке золотой ниткой применяются металлические нитки, которыми, как люрексом, вышивают или обвивают настил из ниток, в зависимости от их веса.

При вышивании в данной технике очень важно, чтобы ткань была плотно натянута и не морщила, для этого используют пергаментную рамку или пяльцы, которые должны быть достаточно большими для полного мотива. Также при выполнении вышивания необходимы острые короткие ножницы с толстыми лезвиями для отрезания. Для начесывания золотых ниток на вышивке необходим ножичек (в форме отвертки). Специальный ножичек необходим для отрезания полых металлических ниток или тесемочек на доске, покрытой куском войлока, который удерживает нитки и тесемочки на месте, когда их отрезют.

За счет настила отдельные участки мотива можно сделать более рельефными, максимально подчеркнув сверкающий эффект светотени, который создают золотые нитки на вышивке.

Вышивая люрексом по ткани и перевивая толстые нитки, можно создать привлекательную картину разнообразных вышивальных стежков. Для этого подходят многие варианты основных стежков, особенно из группы шнурковых, которые можно выполнить в привлекательной двухцветной или трехцветной комбинациях.

5.2.4. Вышивка лентами (тесьмой)

Вышивка лентами (тесьмой) — достояние Франции. Она появилась во второй половине XVIII в. и была любимым занятием Людовика XV.

Вышивальные тесемочки вдевались в иголку, и прямо ими вышивали на ткани или укладывали их в разные формы, например изящных розеток и кувшинок, и пришивали нитками.

Если используются легкие шелковые тесемочки, то работать лучше на такой ткани, как шелк (см. вкл., рис. 89). Однако изысканные большие композиции нуждаются в достаточно крепкой ткани, чтобы она хорошо держала вышивку, в таких случаях ткань укрепляют тонкой прокладкой.

Ленты являются великолепным украшением для любого мотива, в котором требуется сделать какую-либо деталь очень пластичной.

Их можно использовать в сочетании с различными нитками — шелковыми и мерсеризованными хлопчатобумажными, поскольку те дают богатый текстурный контраст. Лентами часто вышивают полностью весь мотив, ими также дополняют лоскутные работы. Одно из самых больших преимуществ вышивки тесемочками состоит в том, что она выполняется значительно быстрее. В отличие от многих других вышивальных техник, вышивка лентами предоставляет полную свободу в выборе стиля (как художественная вышивка) и не требует высокой точности. Наиболее популярны шелковые ленты в цветочных мотивах, поскольку качество натурального шелка идеально подходит для вышивки лепестков. Прекрасной альтернативой шелковой ленте (тесьме) является узкая вышивальная лента из искусственного шелка.

При работе с широкими лентами, которые с трудом проходят через ткань, из них можно создать отдельные цветки и затем объединять их на общем мотиве как дополнение к вышивке лентами.

Многие варианты основных стежков подходят для вышивания лентами, но их нужно выполнять с более свободным натяжением нити, чем в других вышивальных техниках.

Единственной проблемой в вышивке лентами является то, что они во время работы закручиваются. Чтобы ленты лежали на поверхности ткани плоско, используется булавка или иголка для выравнивания ленты, протягивая ее через ткань.

5.2.5. Вышивка бисером

Первый бисер появился в Египте около III тысячелетия до н.э., примерно тогда же появилась ***вышивка бисером*** (см. вкл., рис. 90).

Бисер используют для создания более жесткой поверхности вышивки, для абстрактных изображений или для подчеркивания рельефности контурных линий на вышитых мотивах. Различные украшения — бусинки, пластинки из слюды или блестки — заполняют текстуру вышивки.

Бисер может крепиться на любой ткани, но желаемый внешний вид модели будет диктовать подходящий тип ткани. В первую очередь определяется плотность вышивки. Бусины бисера великолепно вписываются в вышивку шерстяными и другими нитками, придавая ей большую выразительность, текстуру, блеск

и пластичность. Важно учитывать вес бусинок, так как ткань должна будет удерживать их вес. Также ткань должна быть достаточно плотной, чтобы и бусинки не вытянулись на изнаночную сторону работы.

Дырочки в центре бусинок могут быть разного размера, поэтому подбирают иголку, которая пройдет через них. Ткань во время всей работы должна быть туго натянута.

Нашивание бусинок. Существует два основных метода для прикрепления бусинок: их пришивают на ткань отдельно или работают в технике вышивки люрексом — пришивая ряд бусинок на нитке.

5.2.6. Вышивка ришелье

Вышивка ришелье своим названием обязана всемогущему кардиналу Ришелье, министру Людовика XIII. Именно он приказал ограничить ввоз дорогостоящих роскошных кружев, которые Франция покупала тогда в Италии, и заменить их кружевной вышивкой по полотну, выполнявшейся на отечественных фабриках.

Обычно ажурную вышивку выполняют белыми нитками на белом фоне. Однотонная вышивка бывает трех видов: *выпуклая, ажурная* и *ришелье*. Однако нередко встречаются сочетания этих рукоделий (см. вкл., рис. 91).

Ажурная вышивка — это техника, при которой маленький участок ткани (обычно круглый или овальный) сначала вышивается по краям, при этом края закрепляются, а затем вырезаются в центре.

Отличительным признаком вышивки ришелье являются *бриды*, которые мостиками пересекают вырезанные участки и придают вышивке стабильность, соединяя ее элементы.

Этапы работы. За небольшим исключением, все виды ажурной вышивки выполняются в три приема:

– перевод рисунка на ткань;

– настил;

– вышивка линий узора.

Рисунок на ткань переводят, прокладывая по линиям узора швы *вперед иголку*.

При выполнении настила края участков поверхности обрабатывают тамбурным швом или просто проложив нити (например, мягкое мулине). Эта операция не выполняется, если контуры тонкие.

В заключение участки узора окаймляют: для тонких контуров — обвивая проложенные нити, для больших участков поверхности — вышивая гладью или петельным швом.

Бриды для вышивки ришелье выполняются одновременно с настилом или нанесением линий на ткань. На схемах узоров они обычно изображаются простой линией.

5.2.7. Монограмма

Монограммы — искусство вышивания букв на ткани (см. вкл., рис. 92), встречается на всем протяжении истории вышивки как для украшения, так и для личных меток. Буквы вышивают отдельно или соединив в одну монограмму или комбинируют с другими мотивами.

Для монограмм ограничений в выборе тканей не существует. Монограммы смотрятся особенно интересно, если их сделать более выпуклыми, с помощью мягкой прокладки.

Источники для монограмм.

Английские монограммы 1717 г. Вышитые монограммы использовались для подтверждения собственности, передачи сообщений и любовных посланий. Многие королевские знаки отличия были щедро вышиты золотыми нитками. Создание таких узоров требовало большого терпения.

Современная каллиграфия. Каллиграфические буквы можно вышить непосредственно на ткани, контурные линии выполнить, например, стелющимися, стебельчатыми или строчными стежками.

Один из наиболее важных моментов — это четкость стиля. Простую букву можно украсить завитками и петлями и при этом сохранить ее элегантную простоту. Буквы можно персонифицировать для подчеркивания интересов владельца или дополнить буквы любимыми мотивами.

Обширная библиотека самых разных алфавитов содержится в компьютерных программах.

Элементы монограммы. Существует три основных элемента рисунка для монограммы на ткани: *контурная линия буквы, фон* и *цветные участки буквы.*

Четкая буква с ясной, резко очерченной контурной линией, выполненная стелющимся стежком без заполнения внутренних участков буквы, может выглядеть очень поэтично. Можно также выполнить контурную линию буквы стебельчатыми или строчными стежками и затем заполнить цветные участки любыми другими стежками. Или оставить невышитой ткань на самой букве, а фон вышить. Фон можно вышить такими стежками, как основной штопальный стежок, выполненный немного большим блоком, чем сама буква. Букву также можно вырезать, как на вышивке ришелье.

Стежки для монограмм. Наиболее часто монограммы вышиваются *гладью с настилом*, так как эта техника позволяет создать шелковую, профессионально выполненную поверхность. Стежок крестом также популярен и эффектен, особенно при работе на счетной ткани. Тонкая вышивка букв и деталей возможна при использовании строчного или стебельчатого стежков.

5.2.7. Машинная вышивка

Машинная вышивка родом из Франции — именно там в 1821 г. появилась первая машинка для вышивания (см. вкл., рис. 93).

5.3. Основные стежки и их группы

Исторически сложилось так, что основное различие между хорошей и плохой вышивкой заключается в искусстве точно и ровно выполнить стежок. Сейчас больше обращают внимание на художественный замысел, а не на техничность.

Стежки делятся на несколько основных групп:

- группа прямых стежков;
- группа стежков гладью;
- группа стежков крестом;
- группа стежков узелком;
- группа петельных стежков;
- группа шнурковых стежков.

5.3.1. Тамбурный стежок

Тамбурный стежок является одним из наиболее широко используемых основных стежков. Его иногда называют *стежком-цепочкой* (рис. 26). Состоит из одинаковых по размеру элементов, при вышивании важно сохранить одинаковое натяжение нити, чтобы стежки и петли швов были одинаково прямыми или закругленными.

Этот простой линейный шов впервые появился в Индии и Персии, где им вышивали с большой скоростью при помощи крючка, называвшегося *ари*. Западные культуры предпочитали использовать тамбурный крючок или иглу с ниткой. Это один из первых стежков, который стали применять в вышивальных машинах. Обычно используется для выполнения контурной линии или вышиваются рядами цветные участки.

Тамбурными стежками выполняют много разнообразных швов. Наиболее известным вариантом является стежок *вприкреп*, который выполняется, как и основной, исключением является то, что каждый отдельный стежок закрепляется на ткани маленьким прямым стежком наверху петли.

Эта техника выполнения используется также в работе, выполняемой по кругу, наиболее известен стежок под названием *маргаритка* или *ленивая маргаритка*.

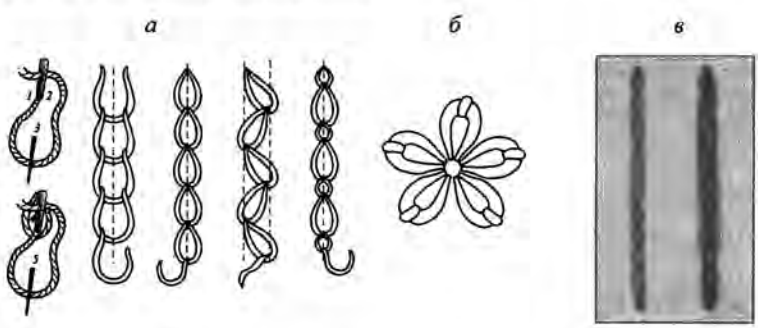
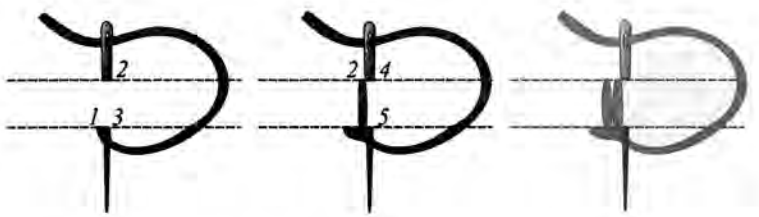


Рис. 26. *а* — тамбурный стежок;
б — тамбурный стежок «вприкреп»; *в* — образец

5.3.2. Петельный лангетный и обметочный стежки

Петельный лангетный и обметочный стежки принадлежат к большой группе петельных стежков. Петельные стежки лангетного шва могут выполняться очень плотно друг к другу или между каждым вертикальным швом обметочного петельного стежка может быть видна ткань (рис. 27).



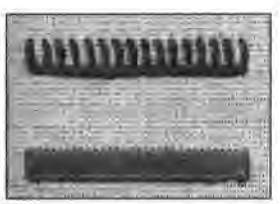


Рис. 27. Петельные стежки:
а — петельный лангетный стежок;
б — обметочный стежок

Петельный лангетный стежок используют при обработке срезов, этот шов прекрасно подходит для обработки изделия подгибкой и закрепляет срезы от осыпания.

Наиболее часто данные швы используют в вышивке ришелье, а также они удобны в обработке контуров мотивов, после окончания вышивания остроконечными ножницами вырезаются отдельные участки ткани между вышитыми контурами, тем самым создавая привлекательный ажурный эффект.

Ровные края можно получить и с помощью обметочных петельных стежков, в группах по два три стежка, а также можно расположить группы с разными длинами вертикальных стежков, образуя разные геометрические фигуры. Очень эффектно такие стежки смотрятся внутри круга.

5.3.3. Стежок «елочкой»

Стежок «елочкой» входит в группу петельных стежков (рис. 28) и образует легкую орнаментальную линию, которая изящно изгибается по обе стороны от центральной волнистой линии. Этот шов иногда называют *перьевым* и *шиповниковым*.

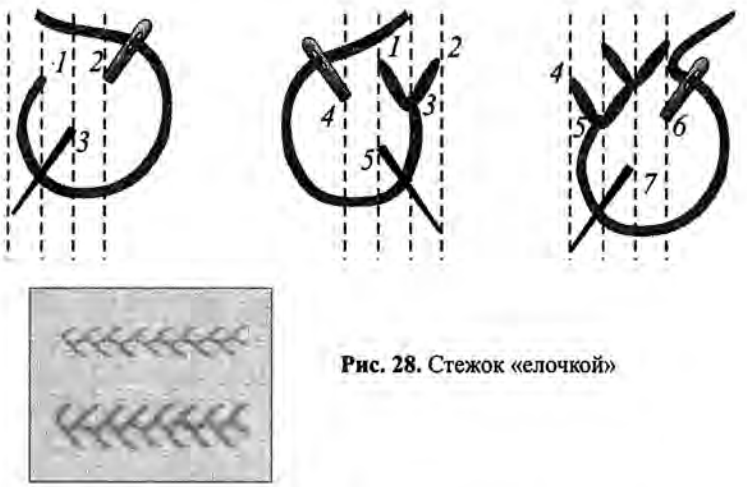


Рис. 28. Стежок «елочкой»

Стежок «елочка» часто украшал английские костюмы. Используется как заполняющий цветные участки — им можно красиво заполнить большие участки мотивов или как орнаментальный стежок (например, в форме листьев), кроме того, может выполняться по изогнутой линии.

Этот способ подходит для вышивки тесемочками, и для обработки подгибкой, а также выполняется на лоскутных одеялах для того, чтобы закрыть и украсить швы.

Стежок «елочка» имеет несколько вариантов исполнения:

- закрытый стежок «елочкой», который используется для вышивки люрексом;
- двойной стежок «елочкой».

Выполняется стежок сверху вниз, образуя столбик. Чтобы швы выглядели ровно, рекомендуется вычертить на ткани четыре

параллельные линии. Стежки располагают с равным интервалом от центральной линии.

5.3.4. Скрещенный стежок

Скрещенный стежок в разных странах называется по-разному («моховой», «персидский», «русский», шов «козлик», «ведьмин» стежок). Этот популярный стежок имеет сходство с вышивкой на островах Греции, кроме того, он широко использовался в Индии. Данный стежок входит в группу стежков крестом (рис. 29).

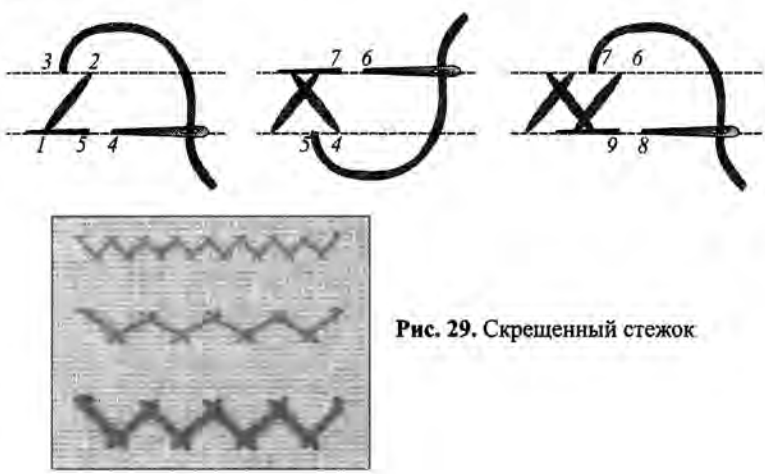


Рис. 29. Скрещенный стежок

Используется для обработки края и заполнения цветных участков. Главное, чтобы ряды стежков были ровными, направления стежков можно изменять в каждом ряду или изменять угол наклона стежков.

Основной вид скрещенного стежка имеет несколько вариантов:

- скрещенный стежок вприкреп, является сложным стежком;
- закрытый скрещенный стежок, наиболее используемый.

Скрещенный стежок выполняется слева направо. Если он выполнен правильно, то на изнаночной стороне работы появятся два параллельных ряда прямых соединительных стежков.

5.3.5. Стежок крестом

Стежок крестом — самый любимый из всех вышивальных стежков, известен во всем мире уже на протяжении многих веков, выполняется так, чтобы направление всех стежков было одинаково и с одинаковыми интервалами. Иногда его называют *узорным*, *берлинским* или *печатным* стежком (рис. 30).

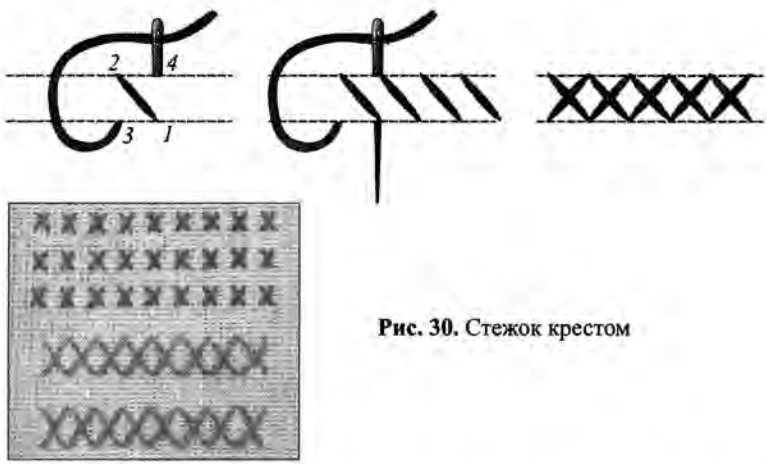


Рис. 30. Стежок крестом

Стежок крестом составляет свою собственную группу стежков — традиционно использовался в вышивании на островах Греции, Скандинавии, в Центральной и Восточной Европе, в Индии. В современном вышивании вольным стилем стежки крестом выполняются в любом масштабе и под любым углом. Этот простой эффективный стежок применяется для образования разных геометрических мотивов.

Вышивка мелкими стежками крестом создает изящные изображения. Она чаще всего используется как счетная — стежками крестом по схемам заполняются отдельные цветные участки или выполняются контуры.

Стежок крестом выполняется в два приема — первые элементы отдельных стежков выполняются в ряд, и затем ряд дополняется вторым элементом стежков в обратном направлении. Это зависит от сложности рисунка.

Существуют различные варианты стежка крестом:

- длинный стежок крестом, выполняется в любом масштабе;
- двухсторонний стежок крестом одинаков на лицевой и изнаночной стороне тканей, применяется, когда обе стороны изделия находятся на виду.

5.3.6. Сметочный стежок

Сметочный стежок — это простой линейный стежок, входящий в группу прямых стежков (рис. 31). Он получил свое название от сметывания двух слоев ткани вручную иглой и нитками. Его часто путают со *строчным* стежком, но сметочный стежок выполняется с интервалом, равным или почти равным длине стежков.

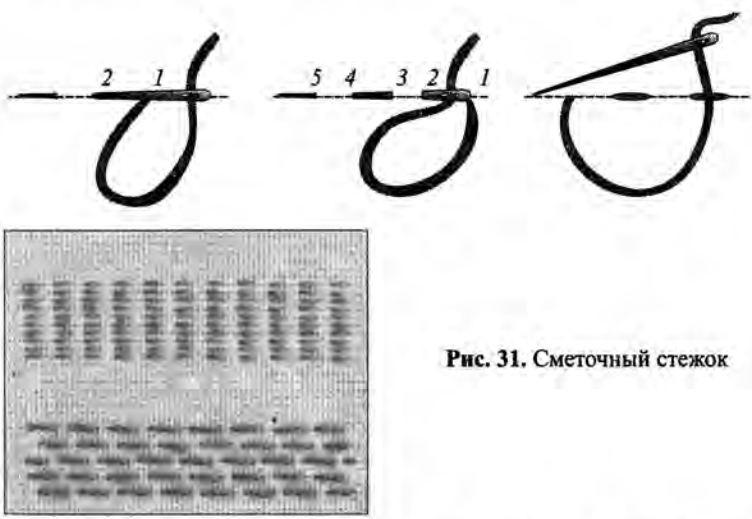


Рис. 31. Сметочный стежок

В XVIII в. сметочный (штопальный) стежок был очень моден, так как с его помощью обрабатывали края и швы одежды.

Сметочный стежок представляет собой композицию стежков, выполненных горизонтальными рядами, создающими геометрические узоры — это достигается изменением направления отдельных стежков от ряда к ряду. Он выполняется справа налево, размер стежков и интервалов должен быть одинаков, ряды стежков должны быть прямыми.

5.3.7. Строчный стежок

Строчный стежок напоминает машинную строчку и используется для образования четкого контура (рис. 32). Ручной строчной шов — это ряд мелких стежков одного размера, выполненных точно по разметочной линии.

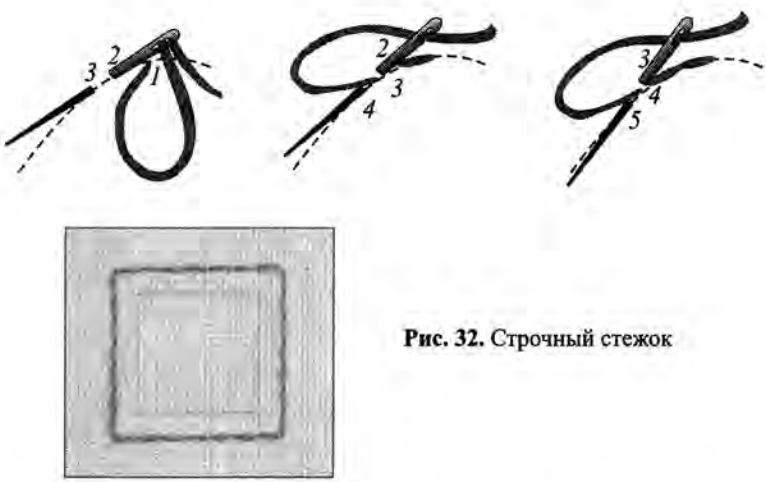


Рис. 32. Строчный стежок

Строчный стежок входит в группу прямых стежков и напоминает стежок *назад иголку*, а также очень похож на *шов Гольбейна* (линейный стежок). Применяется в счетных вышивках для выполнения контурных линий, заполнения цветных участков и отдельных деталей, также его часто используют в гобеленовской вышивке для создания декоративной структурной поверхности.

Строчный стежок является идеальным средством для графической вышивки. Им можно подчеркнуть линии поверх вышитой цветной детали, также он составляет базу для некоторых сложных стежков (таких как *цепочка*, *пекинский стежок*).

Начинающим его следует выполнять по прямой линии, затем можно улучшить технику, практикуясь в выполнении по изогнутым линиям.

5.3.8. Стебельчатый стежок

Стебельчатый стежок — это популярный контурный стежок, который входит в группу прямых стежков (рис. 33). Его использовали вышивальщицы Древнего Египта и Перу. Применяется в вышивке шерстью по ткани.

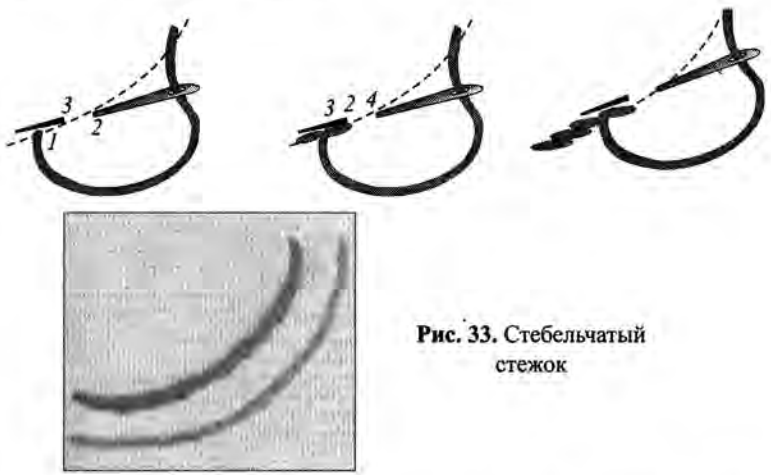


Рис. 33. Стебельчатый стежок

Характеризуется изящными, частично перекрываемыми линиями с ровным, немного приподнятым кончиком. Обычно применяют для выполнения стебельков цветов. Идеально подходит для выполнения изогнутых линий и сложных линейных деталей. Благодаря своей тонкой текстуре используется для заполнения цветных участков.

Выполняется таким образом, чтобы линия, которую мы видим, казалась непрерывной (начало и конец каждого стежка были бы едва заметны). Для создания более четкой линии может выполняться двумя нитками (вторая нитка должна быть контрастного цвета и текстуры).

Чтобы выполнить стебельчатый стежок правильно, надо держать рабочую нитку ниже иголки; следить, чтобы на изнаночной стороне ткани появился изящный ряд строчных стежков — это говорит об аккуратности в вышивке. Стежки должны быть все ровными и одинаковыми.

5.3.9. Стежок гладь

Стежок гладь является основным стежком для определенного вида вышивальных техник, он имеет свою собственную группу стежков, легко выполняется и приятен для глаз (рис. 34). Этот стежок широко применялся в декоративной вышивке в Европе в XVII в., но необыкновенных успехов в вышивке гладью достигли китайские и японские мастерицы. Шелковые одежды украшались живописными цветами поразительной цветовой гаммы, выполненными гладью.

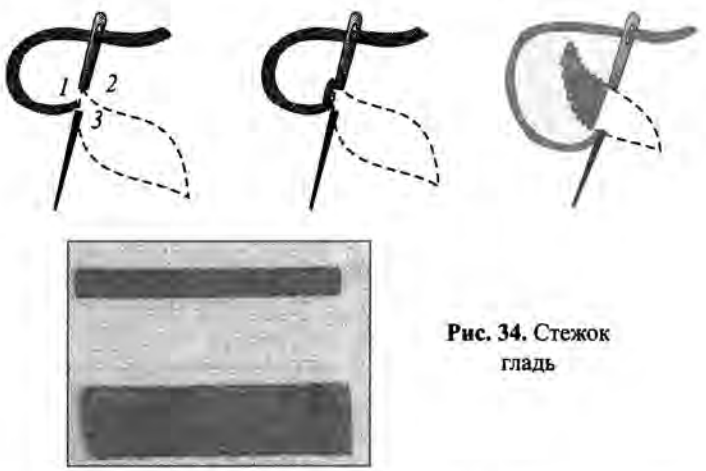


Рис. 34. Стежок гладь

Используется как заполняющий стежок и для создания гладкого живописного украшения поверхности. Он выполняется простыми прямыми стежками. Стежки должны быть размещены вплотную друг к другу, а нити ложиться плоско, ровно и не скручиваться. Край вокруг участков глади должен быть ровным, поэтому надо точно вводить и выводить иглу.

Существует множество вариантов гладьевых стежков. При вышивании в данной технике надо избегать выполнения длинных стежков или разделять свой мотив на более мелкие участки.

Для заполнения большого мотива рекомендуется использовать художественную гладь.

Другим интересным вариантом является гладь с настилом, или выпуклая гладь. Здесь гладьевые стежки выполняются поверх уже вышитого гладью или мелкими прямыми стежками участка и создают впечатление выпуклости и рельефности.

Стежок гладью довольно просто выполнить. Для достижения лучшего результата ткань лучше натянуть на рамку или пяльцы. До начала работы на ткани необходимо вычертить контрольные линии. Работу начинают с самого узкого места, снизу вверх. Края мотива должны быть ровными. Стежки выполняют в любом направлении, но внутри мотива они должны быть параллельно друг другу.

5.3.10. Стежок узелком

Стежок узелком — популярный, плотный, рельефный стежок, напоминаюий бусинку (рис. 35). В буквальном переводе этот стежок называют *французской косточкой*, *узелковым стежком*, *кружевным узелковым стежком*, *стежком рококо*.

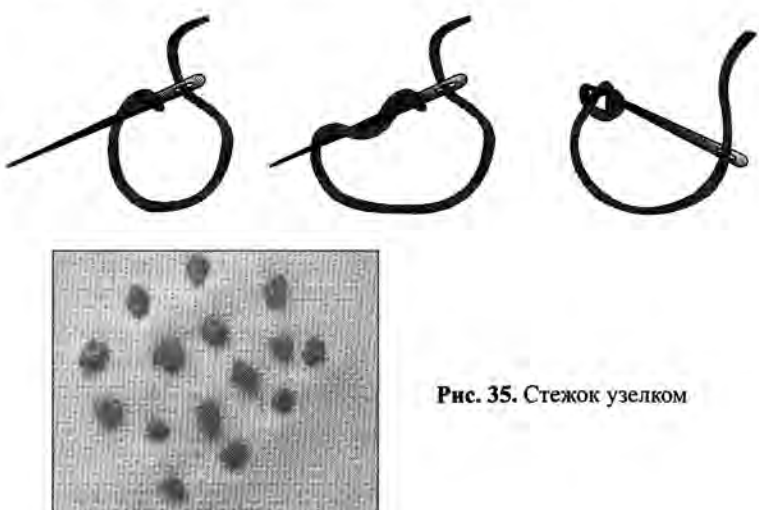


Рис. 35. Стежок узелком

Применяется весьма разносторонне, может выполняться отдельно и в ряд. Группируя стежки вплотную друг к другу и полно-

стью покрывая ткань, можно добиться ошеломляющего эффекта. Они очень эффектно смотрятся, когда маленькими группами образуют центр цветка. В основном стежок узелком используется для создания цветных участков, рельефной текстуры и мягких контурных линий, также применяются для создания светотени. Широко используются варианты стежка *узелок с хвостиком* и *колониальный стежок узелком*.

Чтобы красиво выполнить этот стежок, требуется некоторая практика. Он должен быть компактным и не иметь незатянутых узелков.

5.4. Орнаменты

По своим мотивам орнамент может быть:

- ***геометрический*** — состоящий из различных геометрических элементов;
- ***меандровый*** — в виде беспрерывных ломаных линий, широко применявшийся в искусстве Древней Греции и получивший свое название от извилистой реки Меандр;
- ***растительный, или фитоморфный*** — составленный из рисунков стилизованных цветов, плодов, листьев, веток и т.п.;
- ***животный*** — в котором стилизованы фигуры зверей и насекомых;
- ***птичий*** — составлен из стилизованных фигур птиц;
- ***человекообразный*** — с изображением человеческих фигур и полуфигур;
- ***шрифтовый (вязь)*** — напоминающий стилизованные надписи, встречается в среднеазиатских вышивках.

Орнамент бывает:

- ***ленточным*** — в виде прямой или криволинейной орнаментальной полосы, которая украшает середину изделия или окаймляет его;
- ***сетчатым*** — при котором вся поверхность заполнена узором;
- ***центрическим, или розеточным*** — в котором отдельные элементы орнамента вписаны в квадрат, круг, ромб или мно-

гоугольник (розетку), расположенные в центре украшаемого изделия.

Любой орнамент связан с историей и культурой народа. Каждая народность сохраняла в вышивках наиболее близкое национальному характеру, эстетическим вкусам, понятиям о красоте. Народные мастерицы создавали узоры, отличавшиеся большим разнообразием отдельных мотивов, где сплетались реальные наблюдения окружающей их природы со сказочными представлениями.

Творчески обдуманное соединение отдельных компонентов называется ***композицией*** и складывается из чередования отдельных фигур и их рядов, расположенных по горизонтали, вертикали и диагонали.

Орнамент народных вышивок всегда тесно связан со структурой ткани домашнего изготовления. Большинство узоров состоит из геометрических фигур и характеризуется не столько их разнообразием, сколько вариантностью исполнения. Постоянными элементами геометрических орнаментов являются отдельные фигуры в виде точек, прямых и ломаных линий, кругов, крестов, треугольников, квадратов, розеток. Основным и наиболее типовым является ромб или поставленный на угол квадрат.

Ромбы-фигуры могут быть пересечены диагоналями с отростками — продленными сторонами, с крючками, маленькими ромбиками на углах, могут быть заключены в квадраты и ромбы большего размера, расположены рядами, наложены друг на друга углами. Довольно часто промежутки между отдельными фигурами одного орнамента заполняются другими фигурами, которые не только дополняют его, но и создают новый узор. Большую роль в различных вариантах геометрического орнамента играют размеры узора и пропорциональные соотношения его частей.

5.5. Колорит (сочетание цветов)

Очень важную роль во всех видах творчества играет ***колорит*** — гармоничное сочетание цветов и их оттенков, часто заключающееся в уравновешенности теплых и холодных, светлых и темных тонов. Один и тот же орнамент приобретает новое звучание от изменения цвета ниток в вышивке, может казаться ярким и

красочным или сдержанным и блеклым. Фон изделия всегда дополняет узор, и потому его цвет должен подчеркивать ритмичность повторения каждого отдельного мотива или фигуры.

Столетиями отрабатывались традиционное расположение и соотношение частей узора, их единство с кроем одежды и обуви, размещение орнаментальных композиций, подчеркивающих формы человеческой фигуры или украшаемых предметов. Компонуя узор, всегда необходимо выделять его центральную часть.

В большинстве своем колорит является визитной карточкой республики, области, района и даже отдельного села. В народном творчестве наряду с одноцветными узорами широко известны двух- и трехцветные, а также многоцветные.

Хорошо сочетаются цвета:

красный — с черным, желтым, серым, бежевым, оранжевым, синим, белым;

синий — с серым, голубым, бежевым, коричневым, желтым, розовым, золотистым;

желтый — с коричневым, черным, красным, оранжевым, серым, голубым, синим, фиолетовым;

зеленый — с темно-желтым, лимонным, салатным, серым, желтым, оранжевым, коричневым, черным, кремовым;

фиолетовый — с сиреневым, бежевым, розовым, серым, желтым, золотистым, черным.

5.6. Материалы и инвентарь

Процесс вышивания можно сделать легче, а готовое изделие эффектнее, если правильно выбрать материалы.

Иголки. Выбор иголки для определенной работы зависит от ткани и ниток. Толщина нитки определяет размер игольного ушка, а ткань определяет остроту конца иголки. Иголка должна быть достаточно большой, чтобы в нее можно было без труда продеть нитку, а также должна легко проходить сквозь ткань.

Шенильные иглы идеально подходят для работы с толстыми нитками — имеют острые концы и большие ушки.

Иглы для тонкой шерстяной пряжи используются для многих вышивальных техник и имеют острые концы и большие ушки.

Гобеленовые иглы используются в основном для швейных работ, вышивки по канве, а также для мерсеризованных и сметочных ниток — имеют тупые концы и большие ушки.

Штопальные иглы и иглы среднего размера — универсальны и подходят для обработки изделия подгибкой и для сметывания. Штопальные иглы очень длинные, в то время как иглы среднего размера — короткие и очень удобны для ручной стежки.

Нитки. Некоторые нитки служат для подчеркивания контуров. Другие используются для декоративной вышивки и должны хорошо ложиться на ткань. Для специфических техник, как вышивка золотом, тесемочками и шерстью по ткани, годятся только определенные виды ниток.

Вышивальные хлопчатобумажные нитки (мулине) бывают различных цветов, состоят из шести прядей, которые могут быть разделены или соединены с нитками других цветов и вместе продеты в иголку.

Крученые хлопчатобумажные нитки прекрасно подходят для мережек, ришелье, вышивки гладью, монограмм и разных декоративных стежков.

Широк спектр цветов ниток средней толщины.

Цветочные нитки состоят из одной-единственной нитки соответствующей цветовой гаммы (к ним прилипает много пыли и грязи) — это более мягкие нитки, чем крученые или мерсеризованные хлопчатобумажные.

Мерсеризованные хлопчатобумажные нитки дают прекрасные эффекты на ткани и обычно используются в целое сложение — это крученые нитки с сильным блеском.

Мягкие вышивальные хлопчатобумажные нитки толще, чем цветочные нитки, очень эффектно смотрятся на сельских пейзажах, вышитых на грубой ткани. Ими удобно выполнять шнурковые или сложные обмоточные стежки.

Персидская пряжа — это крученые нитки, которыми вышивают в целое сложение.

Ковровая шерсть используется в вышивании гобеленов по счетным схемам. Кроме того, подходит для вышивки люрексом. Вышивают ею в целое сложение.

Тонкая шерстяная пряжа широко применяется в вышивке шерстью по ткани. Прекрасные нитки, которые могут использоваться отдельно или в соединении с другими нитками. Вышивают ими в два сложения.

Льняные нитки — это плотные традиционные нитки, изготовленые из натуральных материалов.

Металлические нитки (люрекс) можно соединять с другими нитками, чтобы подчеркнуть какой-либо простой или сложный шов. В основном их соединяют с крученными хлопчатобумажными или шерстяными нитками.

Шелковые и вискозные нитки. Натуральный шелк высоко ценится искусными вышивальщицами. Служат для создания сильного блеска. Однако эти нити легко рвутся на грубой ткани и быстро изнашиваются.

Кроме того, существует множество других — альтернативных — ниток, таких как мерсеризованный шелк, бахромчатые, шерстяные и хлопчатобумажные нитки, окрашенные натуральными и синтетическими красителями.

Швейные нитки необходимы для копирования и швейной отделки работы. Для обработки подгибкой подбирают нитки, идентичные ткани. Для копирования рисунков используют сметочные нитки контрастного цвета, чтобы увидеть на лицевой стороне линии мотивов.

Рамки. Для большинства техник характерно то, что во время вышивания ткань необходимо держать в натянутом состоянии. Для этого существуют различные рамки.

Прижимная рамка состоит из соединенных вместе пластиковых трубок, половинки которых ровно прижимают ткань сверху. Можно сделать рамки различных размеров.

Натяжная рамка для вышивания. Ткань укладывается на натяжную рамку, затем, перевернув рамку, ткань вытягивают и выравнивают.

Раздвижная рамка имеет деревянные раздвижные бруски, которые состыковываются и зажимают ткань в углах.



Рис. 67. Холодный батик



Рис. 68. Роспись способом сложного батика



Рис. 69. Последовательности выполнения росписи от пятна



Рис. 70. Эффект кракле



Рис. 71. Свободная роспись красками с загусткой из резервирующего состава

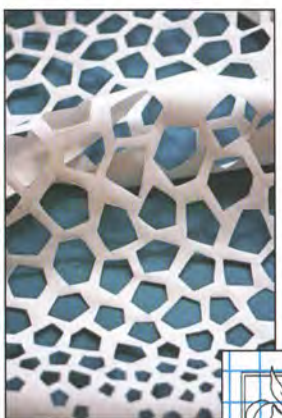


Рис. 72. Акварельная техника росписи по ткани



Рис. 73. Трафаретная роспись по ткани и трафареты





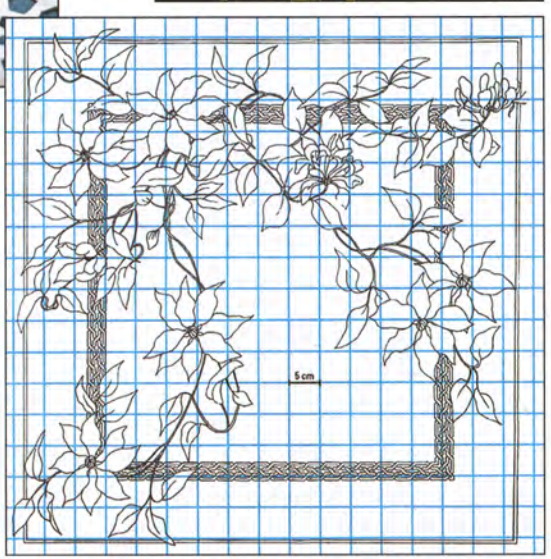




Рис. 74. Аэрография — нанесение рисунка на ткань



Рис. 75. Солевая техника росписи по ткани



Рис. 76. Дама с единорогом. По моему единственному желанию



Рис. 77. Дама с единорогом. Зрение



Рис. 78. Дама с единорогом. Слух



Рис. 79. Дама с единорогом. Обоняние. Фрагмент





Рис. 80. Дама с единорогом. Вкус. Фрагменты



Рис. 81. Зал с гобеленами



Рис. 82. Изонить. Натюрморт



Рис. 83. Выполнение объема с помощью изонити



Рис. 84. Образцы вышивок



Рис. 85. Рушник



Рис. 86. Вышивка крестом



Рис. 87. Вышивка гладью





Рис. 88. Вышивка золотыми нитками



Рис. 89. Вышивка лентами

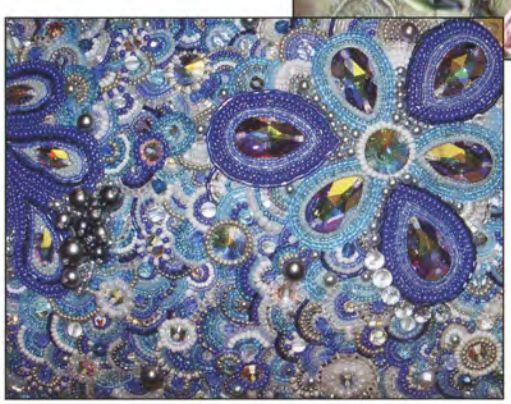


Рис. 90. Вышивка бисером

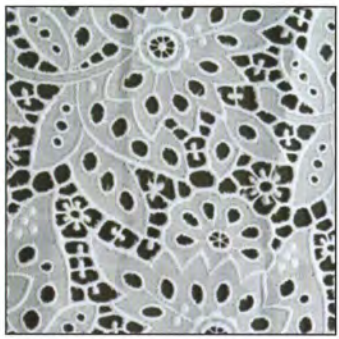


Рис. 91. Вышивка ришелье



Рис. 92. Монограмма



Рис. 93. Машинная вышивка

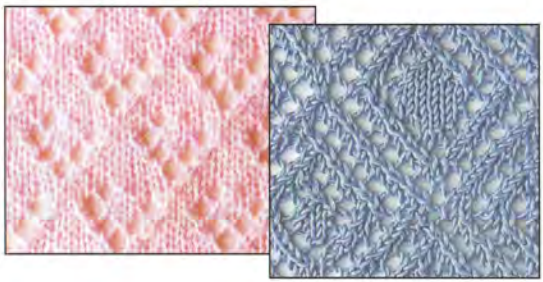


Рис. 94. Ажурное вязание спицами

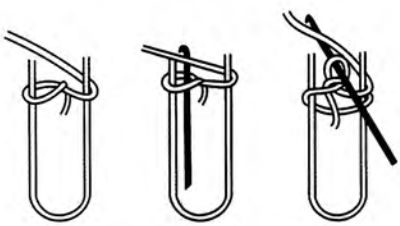




Рис. 95. Вязание на вилке крючком

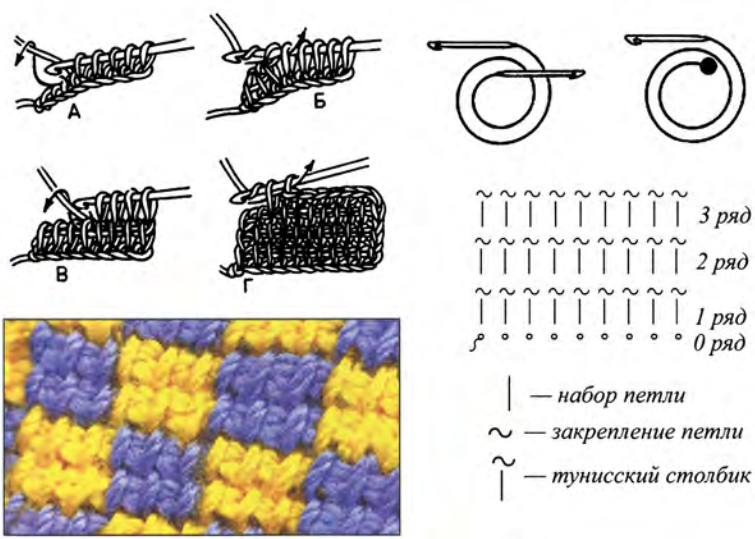


Рис. 96. Тунисское вязание



Рис. 97. Пэчворк. Традиционный американский узор «Зуб пилы»



Рис. 98. Квилт, выполненный в технике крейзи (1897 г.)

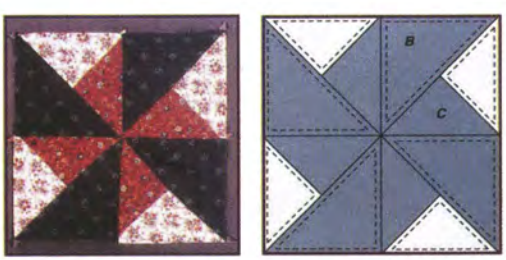


Рис. 99. Пэчворк. Блок с узором «Мельница»



Рис. 100. Пэчворк. Изделие, выполненное в технике *bargello*



Рис. 101. Пэчворк. Ручная сборка с натягиванием ткани на картонный шаблон



Рис. 102. Пэчворк. Сборка из блоков «Соты» и «Гексагон»



Рис. 103. Пэчворк в современном интерьере

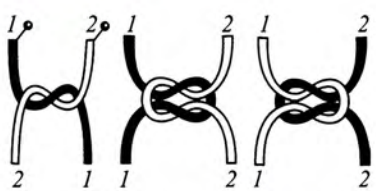


Рис. 104. Макраме. Гергулесов узел

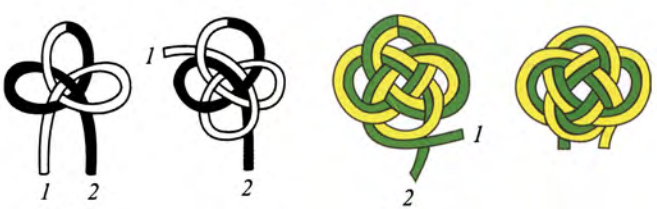


Рис. 105. Макраме. Турецкий узел

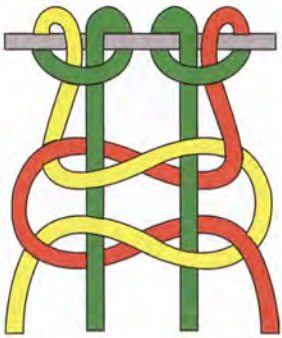


Рис. 106. Макраме.
Первый плоский узел

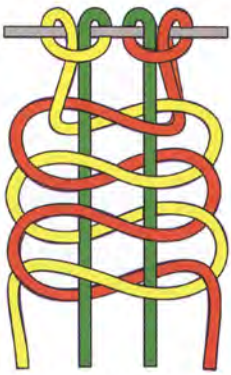


Рис. 107. Макраме.
Левосторонняя витая
цепочка

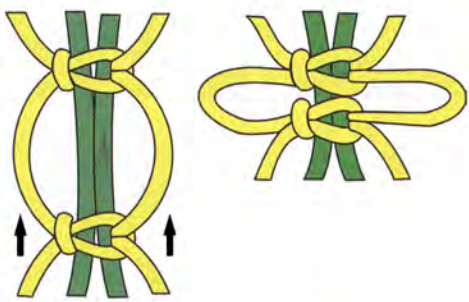


Рис. 108. Макраме.
Цепочка из квадратных
узлов

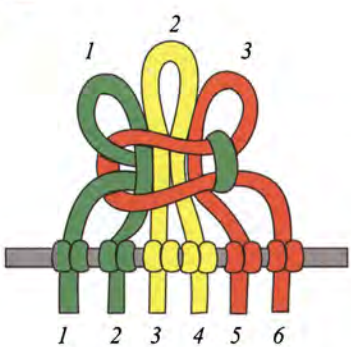


Рис. 109. Макраме. Пико
в цепочке из квадратных узлов

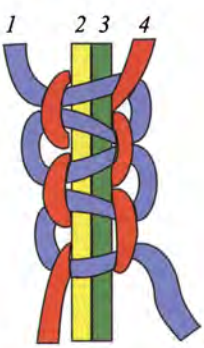
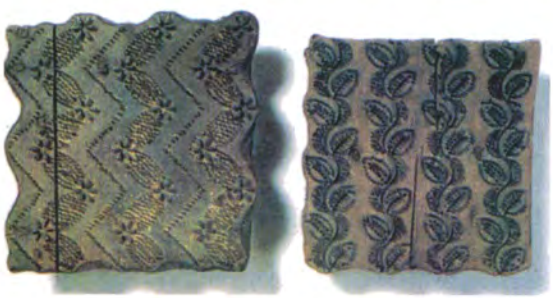


Рис. 110. Макраме.
Узел «Лакомка»





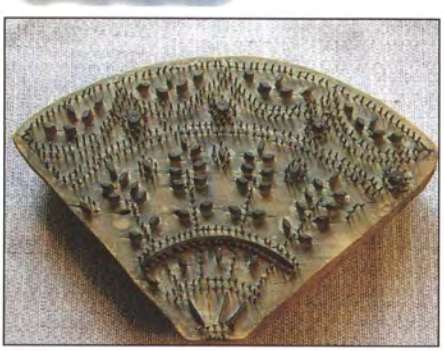


Рис. 111. Набойка.
Формы для набойки

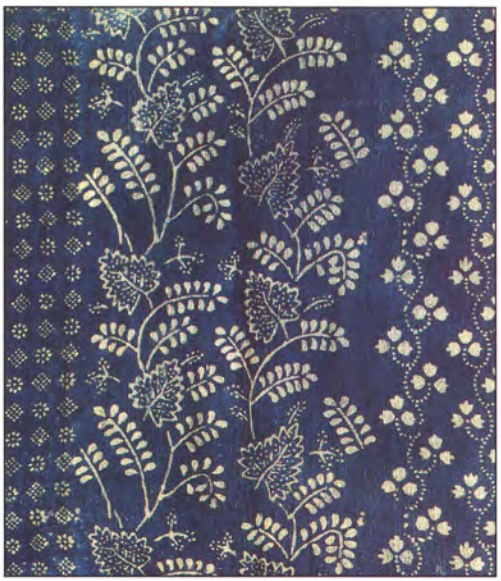


Рис. 112. Кубовая набойка



Рис. 113. Масляная кубовая набойка



Рис. 114. Цветная набойка

Пяльцы представляют из себя два деревянных кольца, одно находится внутри другого — ткань натягивают при помощи винтика на внешнем кольце.

Ткани. Ткань должна быть достаточно тяжелой, чтобы удержать нитки, и достаточно легкой, чтобы сделать вышивку эффектной и рельефной.

Некоторые ткани растягиваются, поэтому перед вышиванием ткань следует проутюжить с изнаночной стороны, чтобы предотвратить перекрещивание вышивки на готовом изделии.

Ткани можно подразделить на две основные группы: *счетные ткани* и *гладкие ткани*.

Счетные ткани имеют одинаковое количество нитей по утку и основе. Вышивальные стежки выполняются с равными промежутками и равного размера. Чем больше нитей ткани, тем больше стежков разместится в 1 см, тем более «тонкой» и сложной будет вышивка. На счетных тканях вышивают стежки, число которых определяет рисунок вышивки, во время работы считают нити ткани.

Гладкие ткани включают в себя мебельные и платьевые ткани различной структуры, например бархат, атлас, шелк и плотные шерстяные ткани.

Другие материалы и инструменты

Прозрачная бумага.

Портновская копировальная бумага.

Миллиметровка.

Сантиметровая лента.

Линейка.

Копировальное колесико.

Портновские мелки.

Порошкообразный мел (или чернильный порошок).

Переводные карандаши (используются для создания нестираемых линий рисунка).

Маркеры с водорастворимой и испаряющейся краской (используются для перевода линий на ткань).

Наперстки (пластиковые, кожаные и металлические — надеваются на средний палец рабочей руки).

Нитковдеватель.

Тканевая клейкая лента (для обворачивания внутреннего кольца пялец).

Булавки.

Вышивальные ножницы (используются для обрезания ниток).

Закройные ножницы (используются для раскроя ткани).

Лупа.

Пластина для навешивания ниток.

ГЛАВА 6. ВЯЗАНИЕ

6.1. История вязания

Вязание — это технология производства тканей, полотен и изготовления одежды из нитей пряжи. Вязание бывает ручное (на спицах или крючком) и машинное.

Издавна, стараясь украсить свой быт, люди стремились использовать самые простые материалы для сочетания несложных форм и средств с неприхотливыми узорами, достигнув при этом высокого мастерства. Образцы вязаных изделий не дожили до наших дней, нам остались лишь изображения, свидетельствующие о том, что вязание является одним из древнейших видов искусства. Считается, что чулки и носки — это первые изделия, сделанные методом, аналогичным вязанию.

Местом происхождения вязания считается Ближний Восток, откуда вязание распространилось в Европу по маршрутам средиземноморских торговцев, а затем в Северную и Южную Америку вместе с освоением этих земель.

В Египте были найдены вязаные вещи, представляющие из себя чулки сложной многоцветной вязки из шерсти цвета индиго и белой, датируемые XIV–XI вв. до н.э.

В Европе самыми ранними вязаными изделиями были изделия сделанные мусульманскими вязальщицами, нанятыми членами испанской королевской семьи. Их работы высочайшего качества были обнаружены в захоронениях аббатства Санта-Марии-ла-Реаль-де-Лас-Хюлгас (королевский монастырь недалеко от Бургоса, Испания). Среди этих изделий обнаружили трикотажные наволочки и перчатки в гробнице принца Фернандо де ла Серда, умершего в 1275 г.

Вязание сначала было мужским ремеслом, и мужчины боролись с женской конкуренцией специальными договорами. В 1612 г. пражские чулочники заявили, что под страхом денежного взыскания не примут на работу ни одной женщины. Лишь позднее, когда вязание широко распространилось, им стали заниматься

женщины. Вязаная одежда ценилась очень высоко. Сегодня с трудом верится, что во времена раннего Средневековья позволить себе носить вязаные чулки могли разве что короли.

С XVI в. начинается расцвет вязания как ремесла, оно широко распространилось в Европе и превратилось в доходный промысел. В 1589 г. помощник приходского священника Уильям Ли из Вулбриджа изобрел *вязальный станок*. Вместо артелей вязальщиков появились промышленные предприятия, которые были вне всякой конкуренции. Началось массовое изготовление трикотажа и изделий из него, вязаная одежда стала доступна каждому. Какое-то время существовало мнение, что машинное вязание вытеснит ручное, однако чем больше выпускалось изделий массового производства, тем более ценными становились вещи, связанные вручную. Особенно это относилось к вязанию крючком. Вязание на спицах похоже на машинное, а в вязании крючком всегда очевидны уникальность и единичность изделия.

Первые изнаночные петли появились в середине XVI в., таким образом были вывязаны красные шелковые чулки, в которых хоронили Элеонору де Толедо, жену Козимо Медичи. Английская королева Елизавета I заказывала себе чулки из шелка, мягкой, тонкой и более декоративной пряжи, чем грубая шерсть.

Школы вязания создавались, чтобы обеспечить работой и деньгами бедные слои населения. В эту эпоху вязание имело огромное значение для британцев, которые занимались изготовлением шерстяных чулок и экспортом их за границу. Чулки, связанные в Англии, отправлялись в Испанию, Нидерланды и Германию.

В XVII–XVIII вв. вязание распространилось среди населения Шотландии — целые семьи участвовали в изготовлении свитеров, чулок, носков и других аксессуаров. Свитера из шерсти, пропитанные специальными маслами, были необходимы большому количеству моряков, чтобы защищать их от неблагоприятных условий работы. В Шотландии появился традиционный головной убор — вязаный берет. Шотландцами была разработана специальная техника многоцветных красочных узоров, а также отработаны основы для таких техник вязания, как косы и араны. Так называемое ирландское кружево и по сей день в большой цене.

В странах с суровым климатом женщины проводили долгие зимние вечера, вывязывая теплую, красивую и оригинальную одежду для домочадцев.

Южанки спасались от солнца шляпами, зонтиками, шалями и перчатками, связанными вручную, которые не требовали больших затрат на их изготовление — только нитки и крючок.

С приходом промышленной революции прядение ниток и ткачество переместились на заводы. Заводская пряжа была более равномерная, и ее можно было оценивать по весу. Город Ноттингем, известный как кружевной рынок, доминировал в производстве трикотажных изделий и машинного кружева как в годы промышленной революции, так и десятилетия спустя.

В послевоенные годы вязание проявилось во всем многообразии форм и цветов пряжи. Появились так называемые двойки — популярные вязаные комплекты, состоящие из топа с коротким рукавом и кардигана с длинным рукавом в цвет. Девочек обучали вязанию в школах. Журналы распространяли схемы и выкройки вязаных вещей различной сложности, а также покрывал, детских игрушек, занавесок, сумок.

В 60-х гг. XX вв. вязание пришло в высокую моду. Оттавио и Розита Миссони создали первую в истории коллекцию вязаной одежды *haute couture*, вязание впервые вышло на подиум. Событие имело огромный успех, и с тех пор многие известные дома моды отдают предпочтение трикотажу как невероятно практичному, универсальному и благородному материалу.

Появление большого количества одежды, выполненной на вязальных машинах, дороговизна пряжи для ручного вязания приостановили популярность ручного вязания. Цена машинного вязаного изделия не превышала, а порой была значительно ниже ручного.

В XXI вв. ручное вязание возрождается — в розничной продаже появился огромный выбор шерстяной пряжи: альпака, ангора, мохер, меринос; растительных волокон, в основном хлопка, бамбука, а также шелка. Ассортимент пряжи, ее качество и многообразие расцветок возросли. В наши дни вязание как вид рукоделия продолжает развиваться: активно внедряются новые материалы, разрабатываются узоры, из трикотажа изготавливаются всевозможные

аксессуары. Вязаная одежда была и остается в моде. За последние несколько лет вязание из традиционного рукоделия превратилось в модное увлечение, независимо от возраста и социального положения.

6.2. Материалы и инструменты

Вязать можно любыми нитками, но всегда нужно иметь подходящие к ним по размеру ***крючок*** или ***спицы***.

Пряжа

Ангорская шерсть — это мягкий, легкий пух ангорского кролика, соединенный с шерстяной, хлопчатобумажной или шелковой нитью, как правило, из одного пуха не вяжут.

Мериносовая шерсть — тонкая, пушистая шерсть овцы мериноса. Одним из лучших сортов мериносовой шерсти считается австралийский.

Верблюжья шерсть — бывает мягкой или грубой (это зависит от возраста верблюда), красивый естественный цвет шерсти (от светлого до темно-коричневого) позволяет использовать ее без окрашивания.

Мохер — это шерсть ангорских коз, она длинная, тонкая, прочная, с шелковистым блеском. Натуральный цвет мохера — чисто белый. В пряже мохер чаще всего соединяют с синтетической или шерстяной нитью. В нашей стране подобную шерсть получают с оренбургских коз и вяжут из нее знаменитые оренбургские платки.

Выбор пряжи

Пряжа продается, как правило, в клубках или мотках. Следует различать понятия *клубок* (нити, смотанные в форме шара), *моток* (нити, намотанные на что-нибудь, например на спинку стула), *пасмо* (отрезанная часть мотка — пучок нитей).

При выборе шерстяных нитей нужно обращать особое внимание на их крутку, упругость, ровность и прочность окраски. Рекомендации по уходу за изделиями, связанными из той или иной пряжи, сейчас можно узнать по характеристикам, которые указываются на мотке пряже, при покупке (табл. 1).

Таблица 1

Условные обозначения на мотках пряжи

	Только ручная стирка при максимальной температуре 40 °С. Нельзя тереть и отжимать.
	Ручная или машинная стирка при температуре не выше 40 °С. Полоскать, переходя постепенно к холодной воде. При отжиме в стиральной машине ставить медленный режим вращения центрифуги.
	Очень деликатная стирка в большом количестве воды. Минимальная механическая обработка. Быстрое полоскание на низких оборотах.
	Разрешается стирка с отбеливателями, содержащими хлор. Использовать только холодную воду. Следить за полным растворением порошка.
	При стирке не использовать средства, содержащие отбеливатели (хлор).
	Только сухая чистка.
	Чистка с любым растворителем.
	Разрешено отжимать и сушить в стиральной машине.
	Сушить без отжима.
	Сушить на горизонтальной поверхности.
	Сушить при горячей температуре.
	Сушить при теплой температуре.
	Не разрешено отжимать и сушить в стиральной машине.
	После отжима разрешена вертикальная сушка.

Слишком туго ***скрученную*** нить лучше вязать крючком. Если же из нее выполнить работу спицами, то трикотажное полотно может получиться не только жестким, но и перекошенным.

Упругость — это способность нити принимать первоначальную форму после снятия нагрузки; проверяя нить на упругость, мы одновременно определяем и прочность. Если при растяжении нить пружинит в руках, стремясь энергично восстановить первоначальную длину, то она прочна и связанные из нее вещи практически не деформируются. Если же нить рвется даже от небольшого натяжения, то вязать лучше, соединив ее с более прочной нитью.

Ровность нити определяется на глаз (смотрят, нет ли на ней утолщений или тонких участков). Для неровной пряжи выбор узоров ограничен — подойдут только узоры, имеющие рельефную поверхность (сочетание бугорков и впадин, выпуклых и вогнутых полос и т.д.). Чулочная или ажурная вязка такой пряжей будет выглядеть неаккуратной.

Прочность окраски обязательно проверяют перед началом работы, в которой вывязывается цветной узор или контрастные полосы. Для этого конец нити смачивают водой, затем закладывают в белую ткань и проглаживают горячим утюгом. Если на ткани не появится цветного пятна, то нить окрашена прочно.

Прочность окраски можно улучшить, если мотки простирать в мыльной пене, хорошенько прополоскать и мокрыми опустить в теплую воду с. уксусной эссенцией (1 ст. л. на 1 л воды). На слабом огне прокипятить пряжу в этом растворе 20–25 мин, непрерывно поворачивая. Мотки при этом должны свободно плавать. Затем пряжу еще раз постирать и прополоскать. Если после этого нить не выдержит проверки на прочность окраски, то, видимо, она была окрашена красителями плохого качества: разумеется, соединять ее с нитью другого цвета нельзя, лучше связать из нее однотонную вещь.

Номер пряжи. На этикетке мотка фабричного производства обычно указывается номер пряжи, выраженный дробным числом, например 32/2 или 10/2, таким образом, до черты указывают толщину нити (чем больше это число, тем тоньше нить), а цифра после черты показывает, из скольких нитей скручена пряжа. Пока

вещь до конца не связана, этикетку не выбрасывают, так как по ней можно узнать номер партии ниток, которые окрашивалась одновременно, если вдруг не хватит пряжи и придется докупать. Подобрать пряжу нужного цвета, не зная этого номера, почти невозможно, так как один и тот же цвет имеет множество оттенков.

Меланжевая нить. Слово «меланж» (франц. *melange*) означает смесь, в данном случае — соединение нескольких различных по цвету нитей, что дает интересный эффект. Нарядно выглядит меланж в сочетании с полосками. Меланжевая пряжа особо популярна, одна из главных причин — это возможность создания разнообразных по цвету изделий, а также на полотне меньше заметны неровности вязания и цветовые погрешности нити.

6.3. Виды вязания

6.3.1. Вязание крючком

Возможности крючка позволяют сделать различные декоративные вещи, например кружева, покрывала, одежду, игрушки, украшения. В настоящее время очень трудно представить наш гардероб без трикотажа. Вязаные изделия удобны и прочны, практичны и элегантны, в них тепло и уютно.

При работе толщина нитки должна совпадать с толщиной крючка в его самом тонком месте, то есть «на горлышке». Тонкие крючки обычно бывают только металлическими, различаются по номерам от 14 до номера 00; средние или большие крючки могут быть алюминиевые, пластмассовые и деревянные, могут быть от 2,5 мм до 16 мм.

Существуют еще *крючки удлиненные*, для тунисского, или афганского, вязания, на таких крючках может помещаться большое количество петель, как на спице. *«Шпильковые» крючки* представляют из себя продолговатую рамку, вокруг которой нитки сначала наматываются, как на огромную шпильку для волос, а потом обычным крючком выполняются кружевные стежки и петли.

В 1824 г. записывать узоры и рисунки и издавать их первыми начали голландцы, в выходившем журнале «*Penelope*». К концу XIX в. закончилась унификация знаков и символов, и были выработаны две системы обозначений: *британская* и *американская*.

В России, Европе, Америке, Африке и Азии для записывания условными знаками узоров использовали одну систему, а в Австралии, в Великобритании и некоторых странах Британского содружества — другую, но разобраться можно, потому что во всех ведущих изданиях приведены сводные таблицы переводов (табл. 2, 4).

Таблица 2

Условные обозначения при вязании крючком

●	петля подъема
O	воздушная петля
+	полустолбик
|	столбик без накида
	столбик с накидом
	столбик с 2 накидами
	столбик с 3 накидами
	столбик с 4 накидами
	вогнутый столбик с накидом — рельефный столбик (за работой)
	выпуклый столбик с накидом — рельефный столбик (перед работой)
	рогатка из 2 столбиков с накидом
	рогатка из 2 столбиков с накидом через воздушную петлю
	чешуйка из столбиков с накидом
	двойной сокращенный столбик с накидом
	тройной сокращенный столбик с накидом
	двойной сокращенный столбик с 4 накидами
	двойной столбик с накидом

Окончание табл. 2

	тройной столбик с накидом
	тройной столбик с 2 накидами
	тройной недовязанный столбик с накидом
	двойной недовязанный столбик с накидом
	пышный столбик
	пышный недовязанный столбик
	перекрещенный столбик с накидом
	скрещенный столбик с накидом
	пико (обычное)
	пико вниз

6.3.2. Вязание на спицах

Для вязания ***спицами*** используют, в основном, шерстяную пряжу, реже — хлопчатобумажную. Существует немало сортов шерсти, из которой прядут нити для ручной вязки. Лучшими сортами считаются те, что имеют шелковистое, тонкое, длинное и эластичное волокно (ангорская, мериносовая, верблюжья шерсть и мохер).

Для работы приобретаются легкие, хорошо отполированные спицы. Концы их должны быть не очень острыми, но и не слишком тупыми (даже малейшие шероховатости на поверхности спиц мешают скольжению нити и затрудняют работу). Предпочтение отдают стальным никелированным спицам, хотя они и несколько

тяжеловаты. Алюминиевые спицы пачкают светлую пряжу. Спицы бывают пластмассовые, деревянные, бамбуковые и костяные (если они толстые, ими удобно вязать, тонкие же гнутся и быстро ломаются).

Удобно работать металлическими спицами на капроновом тросике (спицы с полихлорвиниловой трубкой менее практичны, так как петли по ней передвигаются с усилием и трубка быстро ломается). Они легкие, ими можно вывязывать широкие детали, с ними удобно прикладывать вязанье к выкройке.

Номер спиц. Каждая спица имеет свой номер. Он соответствует ее диаметру в миллиметрах. Рекомендуется иметь набор спиц от № 1 до № 10 с интервалом в полномера (табл. 3).

Таблица 3

Соотношения номера пряжи и номера спиц

Число нитей пряжи № 32/2	№ спиц	Число нитей пряжи № 32/2	№ спиц
2	1–1,5	12	6
3	2	13	6,5
4	2,5	14	7
5	3	15	7,5
6–7	3,5	16	8
8	4	17	8
9	4,5	18	8
10	5	19	8
11	5,5	20	8

Номер спиц выбирают соответственно толщине нити: спица должна быть почти в два раза толще нити (нить складывается вдвое и слегка скручивается — толщина скрученной нити должна равняться диаметру нужной спицы). Со временем вырабатывается индивидуальная манера исполнения работы — вязать чуть туже или слабее обычного. Поэтому при работе необходимо вносить поправку при выборе номера спиц (если вязание слабое, то спицы должны быть на полномера меньше положенного, если тугое — то на столько же больше).

Расход пряжи. Чем пряжа пушистее (воздушнее) и слабее скручена, тем меньше ее расходуется.

При вязании изделий допустима взаимосвязь стилей, узоров, а также сочетания спиц и крючка.

Список сокращений:

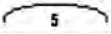
п. — петля
р. — ряд
лиц. — лицевой
изн. — изнаночный
вспом. — вспомогательный
соотв. — соответствующий
след. — следующий

Таблица 4

Условные обозначения при вязании на спицах

Символ	Расшифровка
+	1 кром. п.
■	1 лиц. п.
⊟	1 изн. п.
◆	1 лиц. скрещенная п.
◇	1 изн. скрещенная п.
◫	1 п. перенести на правую спицу, как при изн. вязании, нить пропустить за п.
◪	1 п. перенести на правую спицу, как при изн. вязании, нить пропустить перед п.
○	1 накид
⊠	снять 1 п. вместе с 1 накидом, как при изн. вязании
X	снять 1 изн. п. вместе с накидом
●	1 п. провязать лиц. вместе с 1 накидом
⊗	1 п. провязать изн. вместе с 1 накидом
U	1 п. вытянуть из протяжки и провязать лиц. скрещенной
∩	1 п. вытянуть из протяжки и провязать изн. скрещенной
T	1 лиц. п., вытянутая из предыдущего р.
◢	2 п. провязать вместе лиц.

Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	2 п. провязать вместе с наклоном влево: 1 п. снять, как при лиц. вязании, след. п. провязать лиц. и протянуть через снятую п.
	2 п. провязать вместе лиц. скрещенной
	5 п. провязать вместе лиц. скрещенной
	2 п. провязать вместе изн.
	2 п. провязать вместе изн. скрещенной
	3 п. провязать вместе лиц.
	3 п. провязать вместе изн.
	3 п. провязать вместе лиц. скрещенной
	3 п. провязать вместе: 1 п. снять, как при вязании лиц., след. 2 п. провязать вместе лиц. и вытянуть через предыдущую п.
	3 п. провязать вместе с наклоном влево: 2 п. снять вместе, как при лиц. вязании, след. п. провязать лиц., протянуть через 2 снятые п.
	из 1 п. вывязать 3 п. (1 лиц. п., 1 накид, 1 лиц. п.)
	из 1 п. вывязать 5 п. (1 лиц. п., 1 накид, 1 лиц. п., 1 накид, 1 лиц. п.)
	из 1 п. вывязать 7 п. (1 лиц. п., * 1 накид, 1 лиц. п., * начиная от * повторить 2 раза)
	1 шишечка: из 1 п. вывязать 5 п. (= 1 лиц. п., 1 накид, 1 лиц. п., 1 накид и 1 лиц. п.), перевернуть, 5 изн. п., перевернуть, 5 лиц. п., перевернуть, 5 изн. п., перевернуть, 2 раза провязать вместе по 2 п. лиц. и 1 п. провязать лиц., затем 2-ю и 1-ю п. протянуть через 3-ю п.
	перенести 2 п. на правую спицу, след. п. провязать лиц., протянуть ее через 2 предыдущие п.
	провязать п. вместе с накидом в одну п. и добавить накид
	провязать 1 накид и добавить накид
	отложить 2 накида в лиц. р. на правую спицу, затем провязать след. п. вместе с 2 накидами, нить пропустить перед работой

Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	2 п. перекрестить влево: 2-ю п. провязать лиц. за 1-й п., затем 1-ю п. провязать лиц.
	2 п. перекрестить вправо: 2-ю п. провязать лиц. перед 1-й п., затем 1 -ю п. провязать лиц.
	2 п. перекрестить влево: 2-ю п. провязать скрещенной лиц. за 1-й п., затем 1-ю п. провязать лиц.
	2 п. перекрестить вправо: 2-ю п. провязать лиц. перед 1-й п., затем 1-ю п. провязать скрещенной лиц.
	2 п. перекрестить вправо: 2-ю п. провязать лиц. перед 1-й п., затем провязать 1-ю п. изн.
	2 п. перекрестить влево: 2-ю п. провязать изн. перед 1-й п., затем провязать 1-ю п. лиц.
	2 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц. скрещенной, затем провязать изн. п. со вспом. спицы
	2 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать изн., затем провязать лиц. скрещенной п. со вспом. спицы
	2 п. перекрестить вправо: 2-ю п. провязать изн. перед 1-й п., затем 1-ю п. провязать изн.
	2 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать скрещенной изн., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	2 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц., затем провязать изн. скрещенной п. со вспом. спицы
	2 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать скрещенной изн., затем провязать скрещенной изн. п. со вспом. спицы
	2 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать скрещенной изн., затем провязать скрещенной изн. п. со вспом. спицы

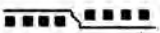
Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	2 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать скрещенной лиц., затем провязать лиц. скрещенной п. со вспом. спицы
	2 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать скрещенной лиц., затем провязать лиц. скрещенной п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить влево: 2 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 1 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 2 п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 2 п. провязать лиц., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 2 п. провязать лиц., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 1 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 2 п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить влево: 2 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать изн., затем провязать лиц. 2 п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 2 п. провязать лиц., затем провязать изн. п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 2 п. провязать изн., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц., затем изн. 2 п. со вспом. спицы
	3 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц. скрещенной, затем провязать п. со вспом. спицы: 1 -ю — изн., 2-ю — лиц. скрещенной

Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	3 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц. скрещенной, 3-ю п. — изн., и в конце провязать п. со вспом. спицы лиц. скрещенной
	3 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц., затем 1-ю п. со вспом. спицы провязать лиц., 2-ю — изн. скрещенной
	3 п. перекрестить влево: 2 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать лиц. скрещенной, затем 1-ю п. со вспом. спицы провязать лиц. скрещенной, 2-ю — изн.
	3 п. перекрестить влево: 1-ю п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать лиц., затем провязать п. со вспом. спицы: 3-ю — изн. скрещенной, последнюю — лиц.
	3 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 2 п. провязать лиц. скрещенными, затем провязать п. со вспом. спицы изн.
	3 п. перекрестить влево: 2 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать изн., затем провязать 2 п. со вспом. спицы лиц. скрещенными
	3 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать лиц. скрещенной, 3-ю п. — изн., затем провязать п. со вспом. спицы лиц. скрещенной
	4 п. перекрестить влево: 2 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 2 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 2 п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 2 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 2 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы

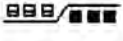
Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	6 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	8 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы
	8 п. перекрестить вправо: 4 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы
	10 п. перекрестить влево: 5 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 5 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 5 п. со вспом. спицы
	10 п. перекрестить вправо: 5 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 5 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 5 п. со вспом. спицы
	12 п. перекрестить влево: 6 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 6 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 6 п. со вспом. спицы
	12 п. перекрестить вправо: 6 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 6 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 6 п. со вспом. спицы
	5 п. перекрестить влево: 2 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 2 п. со вспом. спицы
	8 п. перекрестить влево: 5 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 5 п. со вспом. спицы
	8 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 5 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	9 п. перекрестить вправо: 4 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 5 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы
	9 п. перекрестить влево: 5 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 5 п. со вспом. спицы

Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	11 п. перекрестить влево: 6 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 5 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 6 п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать лиц., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след.-3 п. провязать лиц., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать изн., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать изн. п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить влево: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать изн., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	4 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц., затем провязать изн. 3 п. со вспом. спицы
	5 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать изн., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы
	5 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать изн. п. со вспом. спицы
	5 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать лиц., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы

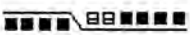
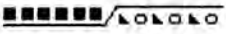
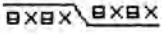
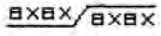
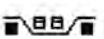
Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	5 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать лиц. п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить влево: 5 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. п. провязать лиц., затем провязать лиц. 5 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить вправо: 1 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 5 п. провязать лиц., затем провязать лиц. 1 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать изн. 3 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать изн., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать изн., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать изн. 3 п. со вспом. спицы
	5 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 2 п. провязать изн., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	5 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать изн. 2 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 2 п. провязать: 1 лиц., 1 изн., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать 2 п. со вспом. спицы: 1 п. изн., 1 п. лиц.
	8 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 5 п. провязать соответственно: 3 п. лиц., 2 п. изн., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы

Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	8 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать изн. 4 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать: 1 изн., 1 лиц., 1 изн., затем провязать лиц. 3 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать со вспом. спицы: 1 п. изн., 1 п. лиц., 1 п. изн.
	6 п. перекрестить вправо: 3 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать: 1 лиц., 1 изн.,1 лиц., затем провязать изн. 3 п. со вспом. спицы
	6 п. перекрестить влево: 3 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 3 п. провязать изн., затем провязать п. со вспом. спицы: 1 лиц., 1 изн., 1 лиц.
	8 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 4 п. провязать: 1 лиц., 2 изн., 1 лиц., затем провязать п. со вспом. спицы: 1 лиц., 2 изн., 1 лиц.
	8 п. перекрестить вправо: 4 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 4 п. провязать: 1 лиц., 2 изн., 1 лиц., затем провязать п. со вспом. спицы: 1 лиц., 2 изн., 1 лиц.
	8 п. перекрестить вправо: 2 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 6 п. провязать изн., затем провязать изн. 2 п. со вспом. спицы
	9 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 5 п. провязать 4 лиц., 1 изн., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы
	10 п. перекрестить вправо: 5 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 5 п. провязать лиц., затем провязать изн. 5 п. со вспом. спицы

Продолжение табл. 4

Символ	Расшифровка
	10 п. перекрестить влево: 5 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 5 п. провязать изн., затем провязать лиц. 5 п. со вспом. спицы
	10 п. перекрестить вправо: 6 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 4 п. провязать лиц., затем провязать 6 п. со вспом. спицы: 2 изн. и 4 лиц.
	10 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 6 п. провязать: 4 лиц. и 2 изн., затем провязать лиц. 4 п. со вспом. спицы
	12 п. перекрестить вправо: 6 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 6 п. провязать лиц., затем провязать 6 п. со вспом. спицы: 2 изн. и 4 лиц.
	12 п. перекрестить влево: 6 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 6 п. провязать: 4 лиц. и 2 изн., затем провязать лиц. 6 п. со вспом. спицы
	12 п. перекрестить вправо: 6 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 6 п. провязать: * 1 накид, 2 п. вместе, начиная от *, провязать 2 раза, затем провязать 6 п. лиц. со вспом. спицы.
	8 п. перекрестить влево: 4 п. отложить на вспом. спицу перед работой, след. 4 п. провязать по схеме, затем провязать 4 п. со вспом. спицы по схеме
	8 п. перекрестить вправо: 4 п. отложить на вспом. спицу за работой, след. 4 п. провязать по схеме, затем провязать 4 п. со вспом. спицы по схеме
	4 п. перекрестить: 1 п. отложить на вспом. спицу перед работой, 2 п. отложить на 2-ю вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц., затем провязать изн. 2 п. со 2-й вспом. спицы и в конце провязать лиц. п. с 1-й вспом. спицы

Окончание табл. 4

Символ	Расшифровка
	1 п. отложить на 1-ю вспом. спицу перед работой, след. 6 п. отложить на 2-ю вспом. спицу за работой, след. п. провязать лиц., затем провязать 6 п. со 2-й вспом. спицы: 1 изн., 4 лиц., 1 изн., в конце провязать лиц. п. с 1-й вспом. спицы
	3 п. отложить на 1-ю вспом. спицу перед работой, след. 3 п. отложить на 2-ю вспом. спицу за работой, след. 3 п. провязать лиц., затем провязать изн. 3 п. со 2-й вспом. спицы и в конце провязать лиц. 3 п. с 1-й вспом. спицы

6.3.3. Ажурное вязание

При вязании спицами ажурное полотно создается при помощи ***накидов*** (см. вкл., рис. 94). Для накида рабочая нить набрасывается на правую спицу или подхватывается ею. В изнаночном ряду накид провязывается, как обыкновенная петля. На схемах обычно показывается только лицевая сторона ажурного рисунка, а на изнаночной стороне полотна все петли вяжутся либо изнаночными, либо по рисунку: над лицевыми петлями вяжутся лицевые, над изнаночными — изнаночные. Одновременно с выполнением накидов для сохранения изначального количества петель в ряду часть петель провязывается вместе.

Эффект ажурного полотна при вязании крючком создается сочетанием воздушных петель и цепочек.

6.3.4. Вязание на вилке

С помощью ***вилки*** вяжут тесьму с длинными петлями, которые затем соединяют между собой крючком, создавая полотно нужного размера и формы (см. вкл., рис. 95).

Вилка для вязания представляет собой изогнутый металлический стержень, по форме напоминающий обычную шпильку для волос. Существуют универсальные вилки, которые представляют собой комплект из двух металлических стержней и двух пластмассовых пластин с несколькими отверстиями, выполненными по всей длине пластин. Для вязания на универсальной вилке стержни

устанавливаются в отверстия на желаемом расстоянии друг от друга (от 1,5 до 8–10 см). Вилку и крючок подбирают соответственно толщине используемой нити. Во время работы следует периодически разводить концы вилки, так как они могут стягиваться ниткой, в результате чего полотно может уменьшиться в размере.

Готовые полосы можно соединить между собой или обвязать.

6.3.5. Тунисское вязание

Тунисское вязание. Этот интересный способ вязания длинным крючком известен с давних времен. Эта вязка очень плотная и почти не растягивается. Для нее наиболее подходят шерстяные нитки или мягкая хлопчатобумажная пряжа.

По сравнению с ручным и машинным вязанием, этот способ работы спокойнее и легче, так как технология закрепления любого ряда петель дает возможность примерить изделие или его деталь, не опасаясь того, что спустятся петли. Тунисское вязание требует меньше пряжи, чем обычное вязание крючком.

Полотно тунисского вязания отличается четким переплетением нитей и высокой формоустойчивостью полотна — не вытягивается в длину и ширину, не требует подкладки. Изделия (юбки, платья, пальто) не деформируются после стирки и крашения.

Этим способом можно выполнять любые изделия из любой пряжи. Из тонких нитей можно вязать нежнейшие воздушные салфетки, воротники, манжеты.

Крючки для тунисского вязания. Тунисское вязание принято выполнять ровным крючком длиной около 30–40 см с наконечником. В работе длинный крючок кажется более трудоемким, по сравнению с обычным — это сказалось на популярности тунисского способа вязания.

Техника тунисского вязания. Вязание длинным крючком делается в два хода — вперед и назад — выполняются двойные ряды. Этот вид вязания крючком похож на вязание спицами. Одним из недостатков тунисского полотна, как и любого трикотажа вообще, является его скручивание с краев (см. вкл., рис. 96).

Для устранения этого дефекта после окончания работы деталь или изделие (низ юбки, платья) обвязывают одним рядом обычных столбиков без накида (по изнанке) и «рачьими петлями» по лице-

вой стороне. Можно начать изделие с набора петель на спицы и выполнения резинки 1×1, 2×2, узоров «веревочка», «букле» или других формоустойчивых, незакручивающихся видов полотна. Номер спиц при этом может быть тот же или чуть меньше, чем для основного полотна изделия, а рабочая нить толще.

Круговое тунисское вязание является новым способом вязания в этой технике, где наиболее полно проявляются все преимущества этого вида вязания. Также интересно выполнение многоцветного тунисского вязания.

6.3.6. Филейное вязание крючком

Основной техникой ***филейного вязания*** является сетка, выполненная из столбиков и воздушных петель. Одновременно путем заполнения отдельных клеток сетки столбиками вывязывается узор.

Вяжут филейное полотно рядами в двух направлениях, с петлями для подъема в начале ряда (количество петель для подъема при замене первого столбика в начале ряда производят по общим правилам или как рекомендуют в инструкции к модели или по схеме).

Вязание филейного полотна требует особой тщательности и высокой плотности. Все ячейки должны быть одинаковой формы, петли не должны быть растянутыми, столбики болтающимися.

Схемы филейных узоров, условные обозначения и сокращения. Схемы филейных узоров выглядят, как обычные схемы для вязания крючком, но их можно упростить, выполнив как набор пустых и заполненных клеток. Пустые клетки обозначают квадратные ячейки фона, заполненные — провязанные столбиками.

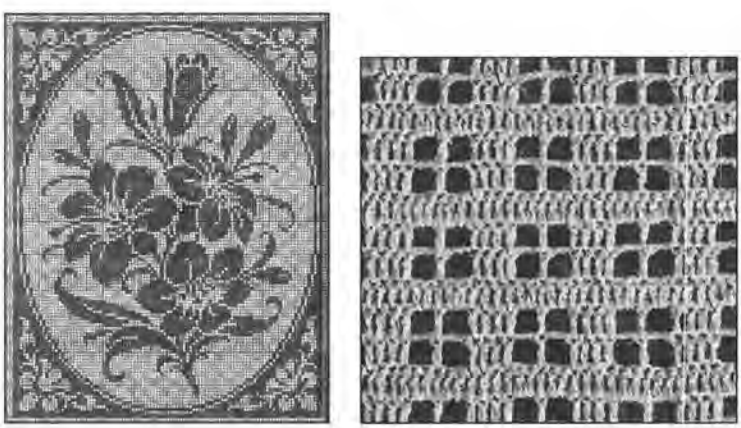
Выбор рисунка-узора. Филейная техника вязания привлекательна легкостью и простотой самостоятельной разработки узоров на основе готовых рисунков, характерных для разных художественных стилей. Для выполнения работы в технике филейного вязания в качестве рисунка можно применять схемы для одноцветного вышивания крестом или любой рисунок, который можно разбить на клетки.

Для начала работы подбирают несложный рисунок. Если выбранная картинка слишком мала или, наоборот, велика, то ее увеличивают или уменьшают. Лист для рисунка в натуральную величину делят на такое же количество пронумерованных квадратов.

После чего, переходя от квадрата к квадрату, последовательно переносят в них заданный узор. Ряды цифр помогают отыскать нужный квадрат (чем меньше квадраты, тем точнее можно сделать копию). Получив нужное изображение, его проверяют и исправляют недостатки, которые скрадывались масштабом.

Окончательно полученный рисунок разбивают на клеточки-ячейки — схематизируют для последующего вязания. Чем меньше картинка или мельче детали изображения, тем меньше размер ячейки. После того как рисунок схематизирован, можно приступать к вязанию.

Плотность вязания зависит от количества петель (или ячеек) по ширине, рядов (или ячеек) по высоте и рассчитывается разными способами.



а *б*

Рис. 36. Филейное вязание: *а* — схема; *б* — узор

ГЛАВА 7. ПЭЧВОРК

7.1. История лоскутного шитья

История ***пэчворка*** восходит к очень отдаленным временам. Сборка полотна из лоскутов, аппликация из ткани, стеганые изделия издавна существовали независимо друг от друга у многих народов мира. В музее «Булат» в Каире выставлен образец египетского орнамента, созданного из кусочков газельей кожи около 980 г. до н.э. В Токийском музее костюмов представлена одежда периода Майома Эдо (1569–1867), украшенная узорами из кусочков различной ткани, найденная археологом сэром Артуром Штейном. В 1920 г. в Пещере тысячи Будд был обнаружен ковер, собранный приблизительно в IX в. из множества кусочков одежд паломников. Необычайно красивый декоративный покров хранится в Петсамском монастыре (XX в.), выполненный в мягких тонах Востока и таинственной Византии.

В XVI в. в Англию начали поступать красочные, с разнообразными узорами ткани из индийского хлопка. Одеяло, декорированное вышивкой или набойкой, считалось модным украшением домашнего интерьера.

В 1712 г. из-за возникшего запрета продажи в Англии индийских тканей (таким образом правительство намеревалось сохранить отечественные мануфактуры, на которых производились шерстяные и шелковые ткани), в результате дефицита ситца, появилось шитье из лоскутов. Ситец попадал в Англию контрабандными путями, и его цена резко выросла. Обрезки, оставшиеся после кроя одежды из ситца, не выбрасывали, а использовали для создания других изделий. Крупными фрагментами декорировались шерстяные либо льняные ткани в технике аппликации. Самые мелкие остатки сшивались друг с другом, образуя единое полотно.

В XVIII в. в Европе вошли в моду набивные ткани (индийские ситцы), портнихи часто выполняли из них узоры и нашивали на однотонную ткань, чтобы сэкономить дорогую модную материю.

В XVIII в. в Северную Америку стали прибывать эмигранты из Англии, Голландии и Германии, которые оказались в весьма бедственном положении. Денег не хватало ни на покупку новой одежды, ни на ткани для нее. Хорошие куски от старой одежды складывались в мешки, а позже из них шили одежду, одеяла, покрывала, коврики и т.д. Дальнейший дефицит тканей закрепил традицию изготавливать стеганые изделия из лоскутов.

В Америке появилась новая техника лоскутного шитья — ***квилт***. Первоначально это слово обозначало одеяло, выполненное из лоскутков и простеганное с утепленной прокладкой. Затем словом «килт» стали называть все изделия, выполненные в этой технике.

Большинство ранних квилтов — это стеганые одеяла, которые изготавливались из одного или нескольких кусков ткани или из мелких лоскутков, сшиваемых либо беспорядочно, либо в виде узора и соединяемых со слоем прокладки и подкладочным материалом. Слои прошивались простым швом, получившим название *стежки*, изделие прокладывалась ими в виде различных узоров или узнаваемых рисунков. На многих чудесных квилтах середины XIX в. можно увидеть наивные, стилизованные очертания животных и растительных орнаментов (особенно цветов и листьев), которые легко были приспособлены для выполнения аппликацией. С течением времени рисунки усложнялись, каждая мастерица старалась создать квилт со своим особенным узором и комбинацией цветов. Иногда изделие состояло из нескольких частей: вокруг центрального блока располагались фрагменты с каймой — от стилизованных изображений постепенно переходили к наиболее реалистичным мотивам, которые с течением времени все более усложнялись. Свою самостоятельную ценность художественные квилты получили только с середины XIX в.

Практически все американские квилты, созданные до 1750 г., изготовлены в технике ***пэчворка*** (см. вкл., рис. 97–103). С течением времени сформировались традиционные блоки узоров лоскутного шитья. Названия многих из них связаны с реалиями повседневной жизни («Зуб пилы», «Медвежья лапа», «Корзинка для штопки»), местностью, в которой этот узор был придуман («Звезда Огайо и Техаса»), ассоциациями с историями из Библии («Лестница Якоба»).

Позднее стала популярна аппликация. Сохранилось очень мало старинных одеял в технике пэчворка, так как они были предметами повседневного обихода, в то время как квилты с аппликацией предназначались для особых случаев. Возникнув на основе простых мотивов аппликаций середины XIX в., в настоящее время квилты представляют собой уникальные произведения текстильного искусства.

На Всемирной выставке 1876 г. в Филадельфии экспонировались английские работы в новой технике — ***крейзи*** (англ. *crazy* — безумный, известна также под названиями «Спираль», «Карусель», «Роза») из шелковых тканей, дополненные вышивкой. Техника «крейзи» позволяет создавать композиции из лоскутков роскошных тканей (парчи, бархата, шелка) любой формы, расцветки и рисунков, собранных произвольно. Швы, соединяющие лоскуты, украшаются разнообразной вышивкой, сами изделия дополняются аппликациями и рисунками на ткани.

Новый вид рукоделия в 1879 г. описал иллюстрированный журнал «Петерсон» — это направление в пэчворке получило название ***расшитый квилт*** или ***японский шелк*** (из-за широкого использования восточных мотивов). Изделия предназначались лишь для украшения, так как лоскутки скреплялись небольшим количеством швов без простежки, края были декорированы бахромой, кистями, помпонами, кружевом, а прокладка давала усадку, что не позволяло стирать их. Более утилитарные вещи создавались в религиозных кружках рукоделия, где в полотно в стиле крейзи добавляли практичные материалы — шерстяные и хлопковые ткани.

Новая техника породила целое направление в американской торговле, предлагающее всем желающим готовые наборы, рисунки вышивок и расписанные вручную блоки шелка для изготовления пэчворка.

К 10-м гг. XX в. популярность крейзи пошла на убыль, уступая место обычным видам лоскутного шитья.

Депрессия 30-х гг. в США не способствовала занятию пэчворком-квилтингом. Во время Второй мировой войны не было ткани. После войны искусство пэчворка стало затухать.

В конце XX в. начали появляться *квилтинтовые клубы* (до этого творчество было на уровне семьи), которые стали особым центром творчества, где воспитывались добрые отношения братства.

В 1976 г., готовясь к празднованию 200-летия независимости, снова возник интерес к пэчворку. Были обнаружены старинные необыкновенно красивые квилты, хранившиеся в семьях. Новая волна интереса к технике пэчворка-квилтинга была также связана и с технологическим подъемом последних десятилетий и развитием культуры.

С 1970 г. пэчворк стал популярен в Британии и Европе. В 1971 г. Ив Сен-Лоран создал модель, декорированную лоскутным шитьем, предвосхитив новое направление в моде — увлечение фольклорным романтизмом.

На Руси издавна было распространено бережное отношение к ткани — как произведенной дома (до XVIII в. в основном использовалось домотканое полотно), так и покупной. Шитье из лоскутов получило широкое распространение во второй половине XIX в. с появлением в продаже заграничного ситца. В отличие от домотканых полотен, ширина которых была около 40 см, ткани фабричного производства имели ширину 75–80 см, и при раскрое из них одежды образовывалось большое количество обрезков.

Аппликация появилась позднее: так как английские ситцы в России были дороги, считалось неуместным закрывать одну ткань другой. Своего пика лоскутное шитье достигло в конце XIX в., когда было налажено производство дешевых хлопчатобумажных набивных тканей и появились швейные машины. Вещи, создаваемые в крестьянской среде, несли исключительно практическую функцию. В приемы сборки полотна, цветовое решение изделий всегда привносились художественные предпочтения местных жителей.

Были созданы оригинальные техники объемного лоскутного шитья:

- «ляпаками» (или «ляпачиха» — необработанные разноцветные полоски, нашитые на основу), «уголками» (ткань сворачивалась углом и настрачивалась на основу);
- «махрами»;

– «розанами» («кругляки» или за пределами России — «йо-йо» — квадратные либо круглые лоскуты стягивались по наметке, выполненной по окружности, полученные объемные детали нашивались на основу в один слой или накладывались друг на друга).

В начале XX в. лоскутное шитье вместе с коллажем привлекло внимание художников-авангардистов и футуристов. После революции этот вид шитья не вошел в перечень поддерживаемых государством видов декоративно-прикладного искусства. Позднее лоскутное шитье стало признаком нищеты, напоминанием о периодах войн и разрухи, пережитых страной. Интерес к этому виду декоративно-прикладного искусства возродился в 90-х гг. XX в., тогда же началось и его изучение. Оно стало не только распространенным хобби, но и самостоятельным жанром декоративного искусства.

Современные мастера выполняют в технике лоскутного шитья объемно-пространственные композиции. В России давно используется лоскутная техника, особенно для изготовления стеганых изделий (лоскутных одеял) и других изделий.

Пэчворк требует творческого подхода и вкуса. Его изготовление занимает немало времени. Это творчество, до того как превратилось в досуг, было наилучшим способом экономии — использование самых разнообразных кусочков ткани для создания изделий.

7.2. Виды лоскутного шитья

7.2.1. Пэчворк

Пэчворк — лоскутная техника аппликации — это шитье из лоскутков путем накладывания мелких деталей на более крупные (от англ. *patch* — заплатка или кусочек ткани, лоскут; *work* — работа). В отличие от моделирования одежды, при создании предметов интерьера, здесь возможно применение тканей любого вида, фактуры, расцветки.

Лоскутная техника — самый популярный вид рукоделия на сегодняшний день, так как не требует больших материальных затрат, предполагает возможность использования остатков ткани; предоставляет простор фантазии (фольк-стиль всегда в моде).

7.2.2. Квилтинг

Квилтинг — более широкое понятие, чем пэчворк (*quilting* — сшивание, простегивание), которое состоит из нескольких видов техник рукоделия, включая лоскутную технику пэчворк, аппликацию, вышивку, традиционные для квилтинга стежки и строчки. Готовые работы, выполненные в этой технике, принято называть *квилтами*, а людей, которые занимаются этим видом рукоделия, — *квилтерами*.

7.2.3. Альбомные квилты

Альбомные квилты — это самые красивые ранние художественные квилты, которые символизировали дружбу или «свободу» и дарились друзьям или родственникам на память, особенно при переезде — своим сюжетом они должны были напоминать о чем-то дорогом для человека, которому дарились, будь то здания или церкви, узнаваемые люди или исторические персонажи. Эти квилты иногда еще называют подарочными, или автографными. В них непременно присутствуют стилизованные цветы, листья и другие природные мотивы, а также знакомые предметы, животные и люди, занятые повседневными делами. Изделие может быть изготовлено либо одной мастерицей, либо составлено из блоков, исполненных разными людьми. Самые знаменитые альбомные квилты были созданы в штате Мэриленд в Балтиморе и его окрестностях в 1840–1860 гг. Обычно их можно узнать по белому или кремовому фону, щедрому использованию красной, зеленой и желтой тканей и блокам с очень живописными узорами.

7.3. Материалы и инструменты

Один из наиболее сложных моментов в технике лоскутного шитья — достижение гармоничного, взвешенного цветового решения произведения. Для преодоления этой трудности некоторые начинающие мастера используют цветовой круг. В настоящее время существуют специализированные компьютерные программы, позволяющие рассчитать гамму будущего изделия.

Ткани. Почти все ткани пригодны для шитья из лоскутков, но лучше других подходят хлопчатобумажные: они хорошо стираются и долговечны, дешевы, легки в крое, не скользят при шитье, держат заложенные вручную складки и являются идеальным материалом. Недостаток хлопчатобумажных тканей — линька и усадка при стирке.

Для лоскутного шитья подойдут тонкие, плотные и купонные ткани, а также хлопчатобумажный бархат, только соединять нужно ткани одинаковой плотности. Можно использовать сукно, полотно, шелк, атлас, люрекс, шерстяное или связанное полотно.

Лен — популярный материал для подкладок или фона, он легок в шитье, меньше садится, прочен, но льняные ткани сильно мнутся и трудно гладятся.

Шелк благодаря своей деликатной фактуре, естественному блеску, яркости красок смотрится в изделиях очень выигрышно. Однако он дает сильную усадку при стирке и воздействии высоких температур, сложен в раскрое и шитье, края срезов осыпаются.

Шерсть в сборке лоскутного полотна используется редко, тем не менее она обладает рядом достоинств — гигроскопичная, теплая ткань подходит для изготовления покрывал, подушек, одежды. Края толстых шерстяных тканей не осыпаются, изделия из шерсти отлично держат форму. Кусочки шерсти можно соединять встык при помощи машинного шва «зигзаг».

Искусственные и смесовые ткани выглядят нарядно, они не мнутся и отлично стираются, однако способны накапливать влагу.

Вискозные ткани сложны в шитье: из-за подвижной структуры полотно скользит, сильно мнется и дает усадку при стирке. Изделия из вискозы обязательно надо крахмалить.

Интересно смотрятся в изделиях сочетания тканей: хлопок, шелк, лен. На шелке, атласе, хлопчатобумажных тканях складки лучше заглаживать, так как от булавок остаются следы, или наметывать через бумагу.

При работе в лоскутной технике следует избегать тканей, которые быстро протираются или вытягиваются. Лучше отказаться от поношенной ткани, даже если она на первый взгляд хорошо сохранилась. Она может неожиданно разорваться гораздо раньше других составляющих, и весь труд пропадет даром.

Перед работой обязательно все ткани стирают, чтобы усадка готового изделия была равномерной. В это же время проверяется прочность окраски тканей. Кромки тканей обрезают, так как они могут морщить.

Если изделие предполагается использовать в быту, необходимо произвести *декатировку ткани* — намочить (выстирать без использования моющих средств), а затем высушить и отгладить. Если же шитье будет изготовлено только из новой ткани и его предполагается хранить в месте, защищенном от пыли (например под стеклом), декатировку можно не делать, сохранив фабричную пропитку и первоначальную яркость красок.

Допускается сшивать вместе ткани разного качества, но не рекомендуется для вещей, которые будут носиться, так как более толстые куски могут деформировать изделие.

Инструменты. Все, что нужно для шитья из лоскутов, стоит дешево и уже может быть в обиходе.

Иголки. Для работы необходимы хорошие иголки. При шитье вручную надо делать 6 стежков на 1 см, при шитье на машине устанавливают стежок средней величины.

Нитки при шитье в основном используются хлопчатобумажные, так как они ровнее синтетических. Синтетические ткани сшиваются нейлоновой нитью, а шелк — шелковой. Наметка делается хлопчатобумажными нитками. Цвет нити должен подходить к цвету лоскутов (для темных лоскутов подойдет черная нитка, для светлых — белая). При нашивании светлого материала на темный черная нитка не очень заметка.

Есть и *невидимые* нитки, но они из синтетических волокон и подходят для работы с синтетическими тканями.

Ножницы необходимы с заостренными концами, чтобы можно было кроить ткань и распарывать швы, также нужны ножницы для вырезания выкроек из бумаги.

Булавки — используются только тонкие булавки с круглыми головками, чтобы на ткани не оставалось следов наметки.

Карандаши необходимы для разметки по изнаночной стороне ткани. Карандаш должен быть мягким или специальным для кроя. На лицевой стороне разметка изделия делается ***мелом***.

Подкладка делает изделие прочнее. Ее рекомендуется делать для изделий, выполненных из шелка, так как они изнашиваются быстрее хлопчатобумажных и шерстяных тканей, а также если в изделии комбинируются разные ткани.

Бумага для подкладки должна быть плотной.

Шаблоны. Залогом успеха в сборке лоскутного полотна является высокая точность кроя. Раскрой ведется при помощи шаблонов, представляющих собой простейшие геометрические фигуры, из картона или прозрачного пластика (они позволяют видеть рисунок) с намеченными линиями обреза и шва. Также бывают металлические шаблоны для пэчворка с прорезями для разметки линии стачивания. На швы прибавляется от 5 мм (хлопчатобумажные ткани) до 1 см и более (легко осыпающиеся ткани). При раскладке шаблонов на ткани учитывается направление долевой нити. У четырехугольных деталей долевая должна совпадать с одной из сторон, у треугольников, шестиугольников — быть перпендикулярной основанию.

7.4. Сборка полотна

Сборка полотна в пэчворке проходит от мелких деталей к более крупным. При последовательном стачивании деталей создаются *блоки узоров*, из которых и сшивается изделие. Пэчворк можно шить вручную или на машине.

Для ручной сборки на изнаночной стороне ткани *с помощью шаблона* размечается деталь. Две детали, сложенные лицевыми сторонами с совмещением линий разметки, сметываются или скалываются булавками и сшиваются мелким наметочным швом. Нить аккуратно закрепляется в начале и конце линии шва.

Также при ручной сборке есть вид сборки с *использованием ткани, натянутой на картонный шаблон*. На заготовки из картона натягиваются и скрепляются несколькими стежками лоскуты, выкроенные с учетом припусков на швы. Заготовки с тканью складываются лицевыми сторонами внутрь и сшиваются вручную потайным швом.

При стачивании шва ***на швейной машине*** после того, как прошиты две детали, без обреза нити, переходят к соединению

последующих пар деталей (так называемое *шитье флажком, цепочкой*). Когда шитье закончено, нити полученной цепочки разрезаются.

Одним из простых и быстрых способов сборки полотна является *шитье полосами*. Полосы ткани выкраиваются по долевой нити с помощью шаблона и последовательно пристрачиваются на основе. В качестве основы используются хлопчатобумажная или льняная ткань, флизелин, бумага (удаляется после шитья). Чтобы избежать перекоса полотна, полосы сшивают, каждый раз меняя направление (например, первая и вторая — сверху вниз, вторая и третья — снизу вверх и так далее). Заутюживание припусков швов делают в одну сторону, по возможности, более темной ткани, что добавляет прочность изделию. На сборке полотна полосами основана техника ***bargello***: сшитые полосы разрезаются в поперечном направлении, а затем снова собираются в полотно со смещением. Такой прием при использовании гармонично подобранных тканей разных оттенков одного цвета, оттеняемых контрастными, создает эффект плавного перехода.

Для облегчения и ускорения процесса сборки выпускается *неклеевой флизелин* для пэчворка с размеченной сеткой геометрических фигур (квадратов или треугольников).

При сборке блоков с закругленными деталями на соединяемых частях кромки присобираются, определяются и скалываются средние точки, совмещаются их углы. Деталь с выемкой аккуратно припосаживается и соединяется булавками с деталью с выпуклым срезом. При стачивании на машине деталь с выпуклым срезом располагается сверху.

При сборке фрагменты лоскутного полотна также можно пришивать встык, швы маскируются тесьмой, лентой, узкими полосами ткани. В классическом варианте контуры фигур обрамляются материалом, контрастным по отношению к основному изображению.

Основной принцип декоративного изображения — достижение максимальной выразительности изображаемого. Декоративные произведения демонстрируют не только эстетический вкус и фантазию художника. В них отражаются материальные и духовные интересы людей.

Искусство лоскутного шитья можно сравнить с живописью. Только краски заменяет ткань, а кисть — иголка с ниткой. Своеобразные лоскутные вещи преображают дом, добавляя тепла и уюта. Вещи, сделанные своими руками, уникальны, и других таких нет во всем мире, так как в них вложена частичка души мастерицы.

Для развития любого творчества важны общение и обмен опытом между представителями разных школ и направлений. Продолжая и развивая традиции, современные мастера разрабатывают новые, удивительные узоры и находят необычные цветовые сочетания.

Включение в повседневную жизнь людей декоративного искусства наряду с дизайном и архитектурой эстетически ее обогащает, является источником эстетического воспитания.

ГЛАВА 8. МАКРАМЕ

Макраме — один из видов декоративно-прикладного искусства, основой которого является плетение (завязывание) узелков. Приемами узелкового плетения может овладеть каждый, возможности его безграничны.

Макраме разнообразно и нестандартно, его фольклорное начало проявляется в орнаменте и цветосочетаниях. Изделия макраме прекрасно сочетаются с бусинами, янтарем, деревом. Только хороший вкус и чувство меры гарантируют успех. Для украшения интерьера, и особенно для костюма, тщательно подбираются фактура и цвет фона и узора, типы узлов, их плотность и воздушность.

Макраме завоевывает все больше и больше поклонников. Увлекаются плетением взрослые и дети. Организуются кружки и студии макраме. Приемы узелкового плетения изучают на уроках школьники, которые с увлечением плетут красивые и нужные вещи.

Популярность макраме можно легко объяснить — изделия отличаются не только прочностью, но красотой и изяществом. Широки возможности макраме для творческого проявления личности.

8.1. История узелкового плетения

История узелкового плетения исчисляется тысячелетиями. Началась она с того времени, когда человеку понадобилось соединить два конца нити и он завязал первый узел. Позже первобытные охотники из шерсти животных и болотных трав плели сети. Технику макраме знали в Древней Греции, Древнем Египте, Ираке, Ассирии, Китае, Перу. Макраме периодически забывалось, а затем снова возрождалось.

Расцвет макраме относится к IX в. до н. э. Именно с этого времени просматриваются истоки создания изделий из узелкового плетения. Родоначальниками макраме считают моряков, которые в часы досуга плели цепочки, талисманы, кулоны и всякие декоративные вещицы.

Вначале человек делал примитивные, безузловые сети (рис. 37, *а*), когда нити начали скручивать между собой (рис. 37, *б*),

получилась более устойчивая форма полотна сети. В скандинавских музеях можно увидеть сохранившиеся до наших дней остатки таких древних крученых сетей, сделанных из липового лыка. Этот метод плетения применяют и в наши дни рыбаки Мальты и Канарских островов при изготовлении крышек к корзинам.

На смену безузловым пришли сети на основе *свайного* (рис. 37, *в*) и *перуанского* (рис. 38, *а*) узлов. Такие сети плели рыбаки Перу, жители Океании и древние африканские рыбаки из бассейна реки Конго.

По мере совершенствования материала для плетения всё труднее было сохранить постоянную форму ячей сети. Нужны были нескользящие узлы, к такими узлам относятся *рифовый* (рис. 38, *б*) и *ткацкий* (рис. 38, *в*). Изготовление сетей при помощи ткацкого узла практиковалось на северо-западе Европы.

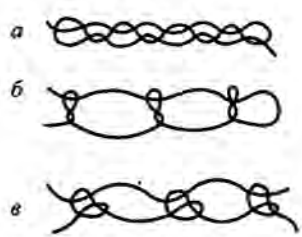


Рис. 37. Простые узлы:
а — безузловые сети; *б* — безузловые сети со скрученной нитью; *в* — сети на основе свайного узла

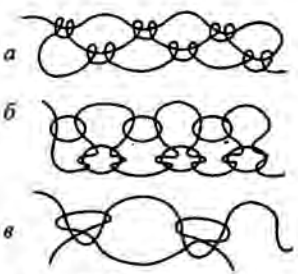


Рис. 38. Нескользящие узлы:
а — перуанский узел;
б — рифовый;
в — ткацкий

На протяжении своего пути развития человечество относилось к узлам по-разному. Были периоды, когда узлы просто запрещали (например, был запрет иметь на одежде римских сенаторов хотя бы один узел). Табу на узлы существовало в Лапландии, Ост-Индии, у приморских даяков и у жителей северной части острова Целебес (Индонезия).

На Руси вязать узлы — «наузить» — означало колдовать, знахарить, ворожить — так пишет об этом В.И. Даль. Христианством на Руси осуждалось ношение узлов-амулетов.

Но такое отношение к узлу было недолгим и неповсеместным. Некоторые народы, наоборот, считали, что узлы приносят известную пользу. Люди применяли их для лечения переломов.

На востоке в древности существовала узелковая грамота, благодаря которой люди собирали и сохраняли нужную информацию.

На греческих вазах часто встречается изображение Геркулеса, облаченного в шкуру льва. Передние лапы зверя завязаны на груди узлом, который люди так и назвали — геркулесов.

Геркулесов узел — это первый и основной узел макраме (см. вкл., рис. 104). Этим узлом завязаны концы одежд на плечах персонажей египетских фресок и стебли лотосов на золотых нагрудных украшениях фараонов.

Древние греки были уверены в магической силе геркулесова узла. Воины с его помощью перевязывали себе раны. Моряки плели цепочки и привязывали их на вершины мачт, веря, что они уберегут их от бед.

В Древней Греции во времена народных гуляний предлагалось развязать и завязать такой сложный узел, как *турецкий*, — это служило своеобразным соревнованием в ловкости.

Турецкий узел (см. вкл., рис. 105), возможно, и является тем легендарным гордиевым узлом, распутывание которого, по древним легендам, сулило власть над Азией.

А легенда такова.

Сын фригийского бедняка Гордия Мидас, когда в стране начались смуты, на повозке отца прибыл в Народное собрание и был провозглашен царем. Эту простую повозку с хитроумным узлом из лыка дикой вишни на дышле Мидас преподнес в дар Зевсу, и с тех пор она находилась во дворце.

Александр Македонский знал легенду об удачливом царе из народа, и ему очень хотелось увидеть знаменитую повозку и хитроумно сплетенный узел, распутывание которого, согласно древнему пророчеству, обещало власть над Азией. По одним источникам, дошедшим до нас, Александр не мог распутать гордиев узел и, выхватив меч, разрубил его; по другим — царь вытащил колышек, распутал узел и снял ярмо, чем и подтвердил свое право быть властелином Азии.

В XIV в. с искусством плетения познакомились жители Испании, Индии, Китая. В кафедральном соборе в Мадриде найдены рисунки узоров и узлов макраме того времени. Тогда же макраме стало известно и популярно в Италии. Плетеным кружевом украшали покрывала, занавеси, одежду.

Были открыты первые школы макраме. В Турине, например, Валентина Кавандоли обучала плетению детей в возрасте 5–6 лет. Она ввела новый прием плетения, который теперь носит название *«Кавандоли»*. Этот прием построен на использовании нитей двух цветов в плетении репсового узла.

В XVII в. макраме из Италии распространилось в Северную Европу и Северную Америку, тогда же оно стало очень популярным в Англии.

Искусством плетения во все времена владели очень немногие мастера. Они создавали прекрасные образцы плетеных изделий: шторы, покрывала, чехлы для музыкальных инструментов. Кружево, которое плели из золотых нитей, украшало одежды лиц духовного и королевского сана.

Искусство плетения периодически возрождалось с новой силой и приобретало новые черты и даже свое название — в разные времена искусство плетения называлось *квадратное плетение*, *узелковое кружево*, *узелковая бахрома*.

Только в XIX в. этот вид рукоделия, ремесла и искусства стали называть ***макраме***. В переводе с турецкого *макрама* — это шарф или салфетка с бахромой, в переводе с арабского *миграмах* — это бахрома или шарф, украшенный плетеным кружевом.

Образцы плетеных изделий XIX в. хранятся в различных музеях мира, выполнены, в основном, на основе горизонтального узла (репсового или двойного) во всех вариациях: ромбы, цепочки, уголки, клеточки. Для плетения применялись разнообразные материалы: шелковые и хлопчатобумажные нити, шелковый шнурок, золотая канитель, шерсть.

С 20-х гг. XX в. макраме вновь возрождается и входит в моду. Плетеными изделиями — коврами, салфетками, абажурами, ширмами, а позже и шторами, кашпо — украшают интерьеры жилых помещений и общественных зданий. Плетеные панно начали комбинировать с ткачеством. Макраме нашло широкое применение и

при создании таких предметов, как качалка, гамак, беседка. Сейчас возможности макраме еще более расширились.

В последние годы на выставках декоративно-прикладного искусства в нашей стране всегда бывают представлены работы макраме, выполненные и профессионалами, и художниками-любителями.

В работах прибалтийских мастеров широко представлены настенные панно, в которых главным образом присутствуют элементы геометрического орнамента. При создании своих композиций художники Прибалтики опираются на традиции народного искусства. При этом в плетении они предпочитают натуральный цвет пеньки, а если и подкрашивают материал, то только в глухие и пастельные тона. Используя макраме для выполнения нагрудных украшений, прибалтийские мастера часто применяют янтарь.

8.2. Материалы и инструменты

Выбор нитей и веревок для плетения — самый разнообразный: льняные, пеньковые, хлопчатобумажные, сизалевые. Мелкие вещи плетут из суровых нитей — кордовой рыболовной лески, мулине, «Ириса», сутажа. Для крупных изделий используют бельевую веревку, бумажный шпагат, шторный шнур.

Чем сильнее скручены нити, тем больше они подходят для плетения: узлы получаются четкими, рельефными, изделия из них не деформируются. Слабо скрученные ворсистые нити в процессе работы могут разлохматиться, и узлы из них бывают с невыразительной фактурой — ворс «размоет» ее.

Нити. Плести из жестких, грубых веревок трудно и неприятно. Слишком жесткие нити из натуральных волокон перед плетением кипятят, после чего они становятся более мягкими и эластичными.

Дополнительную жесткость мягким нитям можно придать с помощью специального раствора: в 0,5 л холодной воды замачивают 25 г желатина, когда желатин разбухнет, посуду помещают в кастрюлю с горячей водой и нагревают, пока не растворится весь желатин. Затем прекращают нагревание, добавляют в раствор $^1/_2$ ч.л. глицерина, 1 л горячей воды и тщательно размешивают. В раствор на несколько минут погружают сухие нити, вынимают их и просу-

шивают. Узлы из таких нитей намного красивее, чем из мягких. Работать намного легче в тонких трикотажных перчатках.

Сложно работать с нитями, имеющими скользкую поверхность, — это синтетическая соломка, шелковые шнуры, капроновая леска, полипропилен. Узлы из них развязываются, поэтому затягивать их следует как можно туже.

Плести бумажный шпагат или шелковую нить будет легче, если время от времени увлажнять руки водой.

Плести из шерстяной пряжи можно, если она прочная и туго скручена.

Концы шелковистых нитей расплетаются во время работы, поэтому их перед плетением смазывают клеем или завязывают на них узелки, а у синтетических нитей концы оплавляют над огнем.

Бахрому для салфеток, скатертей и полотенец иногда плетут из нитей этого же изделия, предварительно выдернув уток или основу.

Самые красивые узлы, с выразительной фактурой получаются из нитей с круглым сечением, из плоской тесьмы те же узлы выглядят иначе и менее интересно.

При работе с неровными грубыми нитями дефекты нитей станут менее заметными после утюжки готового изделия.

Плетеные изделия можно осторожно стирать, но нельзя выкручивать. После стирки вещь заворачивают в полотенце или ткань, чтобы удалить избыток влаги, затем немного просушивают, расправив, и после этого отпаривают.

Инструмент прост: подушка для плетения, булавки с большими головками, ножницы, сантиметровая лента, тонкий и толстый вязальные крючки для протягивания нитей в сложных узорах и спица или шило, необходимые при развязывании неправильно затянутых узлов. Иногда требуются небольшие струбцины — приспособление типа тисков. Кроме того, необходимы грузики для вытягивания и выравнивания плетеных изделий.

Рабочее основание для плетения — устойчивая, в меру жесткая подушка — это ваш первый помощник. Чем удобнее этот инструмент, тем быстрее и легче выполняется работа.

Разновидностей подушек так же много, как и ее заменителей. Вместо старинной традиционной подушки со струбцинами, наби-

той опилками или песком (их еще утяжеляли куском свинца), теперь пользуются доской из пенопласта или мягкого дерева. Годится и кусок фанеры или толстого картона размером 25×40, 30×45, 35×50 см. На них кладут слой поролона, войлока или ваты толщиной 4–6 см и обтягивают темным сукном, однотонным сатином или неяркой клетчатой тканью. Если ткань тонкая, подкладывают клеенку.

Наиболее удобна подушка с небольшим наклоном. Чтобы подушка была устойчивой, ее можно закрепить к столу струбцинами. Некоторые любят работать с подушкой в форме цилиндра (диаметр 12–15 см, длина 30–40 см). Ее можно заменить валиком от мягкой мебели, зафиксировав такое основание в коробке или на специальных козлах.

Булавки во время плетения всегда держат под рукой, вколов их в края подушки. Ими фиксируют отдельные узлы и фрагменты изделия и придают нужную форму плетеному полотну. Булавки должны быть длинными, чтобы не затерялись в полотне, и достаточно прочными, чтобы не согнулись. Обычные короткие портновские булавки с маленькими головками не подходят для плетения, нужны декоративные с пластмассовыми головками.

8.3. Основные узоры и узлы

Первый плоский узел (см. вкл., рис. 106). На основе укрепляют две нити неровным креплением, так, чтобы получилось четыре конца нити. Затем распределяют нити (считая их слева направо, как это сделано на рисунке): нити 1 и 4 *рабочие*, а 2 и 3 — *основа*.

При плетении используются два вида основ:

- основа для крепления нитей (горизонтальная нить);
- основа для затягивания узлов (нити 2 и 3).

На основе этого узла можно сплести ***левостороннюю витую цепочку*** (см. вкл., рис. 107). При выполнении цепочки необходимо следить, чтобы в ней не было видно основы, тогда она будет иметь красивый вид. При каждом повороте образец закрепляется булавками.

Второй плоский узел. На основе укрепляют две нити. Правой рукой берут правую рабочую нить и заводят ее под основу на левую рабочую нить. Левой рукой берут левую рабочую нить и укладывают ее на основу, вводя сверху в петлю, образовавшуюся между основой и правой рабочей нитью. На основе этого узла также плетется правосторонняя витая цепочка.

Квадратный узел (плоский). На основе укрепляют две нити. Завязывают первый плоский узел и сразу же под ним — второй плоский узел.

Сочетание первого и второго плоских узлов дает новый узел — квадратный, признаком законченности квадратного узла является замочек справа. Однако замочек может получаться и слева, если завязать сначала второй плоский узел, а затем — первый.

На основе квадратного узла может быть выполнено несколько других узлов и узоров.

Цепочка из квадратных узлов (см. вкл., рис. 108). На основе укрепляют две нити, применив способ неровного крепления. Затем завязывают первый плоский узел, под ним — второй, так, чтобы получился квадратный узел с замочком справа. Так, чередуя плоские узлы в определенной последовательности, сплетают цепочку из квадратных узлов. Количество квадратных узлов в цепочке можно посчитать по замочкам.

Пико в цепочке из квадратных узлов (см. вкл., рис. 109). Между квадратными узлами в цепочке можно сделать большие красивые петли — пико, которые придают изделию воздушность.

На основе укрепляют две нити, применив способ неровного крепления. Затем завязывают один квадратный узел. После чего берут картонку шириной 2 см и прикладывают ее к нитям под квадратным узлом, затем завязывают еще один квадратный узел. Убирают картонку. Нити между узлами остаются непровязанными. Далее, придерживая основу, узелки подтягивают вверх. Свободные нити образуют петли — это и есть пико.

Размер пико можно сделать различным. Выбирают его по желанию, учитывая толщину нити и рисунок цепочки.

Общий квадратный узел. В обычном квадратном узле две нити — в основе и две (по одной с каждой стороны) — рабочие. Условно это записывают так: 1×2×1.

В общем квадратном узле соотношение числа нитей основы и рабочих нитей может быть иным и зависит оно от характера рисунка, например 2×2×2, 1×1×1, 2×3×2 (средний множитель показывает число нитей основы, крайние — число рабочих нитей с каждой стороны).

Узел «лакомка» (см. вкл., рис. 110). На основе укрепляют две нити. Затем завязывают плоские узлы в определенной последовательности: второй — первый — второй или первый — второй — первый.

Узор «ягодка». На основе укрепляют две нити, используя прием неровного крепления. Сплетают цепочку из трех квадратных узлов. Затем нити основы поднимают вверх и протягивают через основание первого квадратного узла на изнаночную сторону. Нити основы опускают вниз и, уложив их на место, подтягивают так, чтобы третий квадратный узел лег на первый. «Ягодку» закрепляют квадратным узлом.

Узор «хамелеон». На основе укрепляют две нити и завязывают один квадратный узел. Далее меняют местами основу и рабочие нити: уложив нити 1 и 4 на место основы, нитями 2 и 3 выполняют квадратный узел. Узором «хамелеон» можно сплести двухцветную цепочку. Этот прием используют, когда кончается рабочая нить, а работа еще не закончена: поменяв местами рабочие нити и основу, продолжают плетение.

Узор «листочек». На основе укрепляют две нити, используя прием неровного крепления. Затем нить 1 и заводят под нити 2, 3 и на нить 4. Затем нить 4 ведут на нить 3, под нить 1, на нить 2 и далее вниз в петлю, образовавшуюся между нитями 1 и 2. После этого работу повторяют.

Форма листочка получается за счет увеличения расстояния между нитями основы: чем дальше друг от друга укладывают нити 2 и 3, тем шире получится листочек.

Плетение узора «листочек» можно начать с пико. Для этого нить складывают пополам и укладывают на подушке петлей вверх. Затем берут вторую нить и также укладывают ее петлей вверх над нитью 1. На четырех получившихся концах завязывают узор «листочек».

Узор «паутинка». На основе укрепляют 6 нитей — получается 12 концов (нитей) (считайте их слева направо). Затем завязывают квадратный узел на нитях 5 и 8, оставляя в основе нити 6 и 7, следующий квадратный узел выполняют нитями 4 и 9. Далее завязывают квадратные узлы нитями 3 и 10, 2 и 11, 1 и 12. Отработанные нити оставляют позади образца.

Квадратные узлы в шахматном порядке. Квадратные узлы, завязанные в шахматном порядке, коротко называют ***шахматкой***.

На основе укрепляют 6 нитей. В первом ряду завязывают 3 квадратных узла. Во втором ряду первые 2 нити оставляют непровязанными, а на следующих четырех нитях (2 от первого квадратного узла и 2 от второго) завязывают квадратный узел. Рядом завязывают еще один квадратный узел на следующих четырех нитях. Последние 2 нити остаются непровязанными. В третьем ряду работают, как в первом. В четвертом ряду — как во втором.

Шахматка на уголок. Чтобы при плетении шахматки получился уголок, в каждом следующем ряду недовязывают по 2 нити с каждой стороны. Тогда число квадратных узлов от ряда к ряду будет уменьшаться, и в последнем ряду останется один квадратный узел.

Шахматка от уголка. Этот прием используют для заполнения пространства в ромбе, между ромбами и зигзагами. Его можно применить и в начале плетения пояса.

Для выполнения нарезают 8 нитей по 1 м. Условно их нумеруют от 1 до 8. Нить 8 укладывают на подушке уголком вверх, который закрепляют в середине нити. Нить складывают пополам и укрепляют на вершине уголка замочком налицо, таким образом получаются 2 конца.

Справа и слева от нити 1 закрепляют нити 2 и 3. Получается 6 (2 + 4) концов, на 4 средних из них завязывают квадратный узел. Затем на основу укрепляют нити 4 и 5, после чего образуется уже 10 (6 + 4) концов.

Во втором ряду делают 2 квадратных узла: для этого берут 2 нити от квадратного узла в первом ряду и 2 новые нити слева, затем, взяв 2 нити от квадратного узла в первом ряду и 2 новые нити справа, завязывают второй квадратный узел. На основе закрепляют нити 6 и 7, в работе получается 14 концов.

В третьем ряду завязывают 3 квадратных узла: сначала выполняют средний квадратный узел, а потом 2 по бокам (один справа, другой слева).

В четвертом ряду в работу включают концы нити 8. В работе будет 16 нитей, которые завязывают в 4 квадратных узла.

Уголок готов. Далее можно плести по выбранному рисунку.

Узор «решетка». На основе укрепляют 8 нитей, используя прием расширенного крепления.

В первом ряду завязывают 4 квадратных узла.

Во втором и следующих рядах основы остаются те же, а рабочие нити соседних квадратных узлов меняют между собой. Завязывают 4 квадратных узла и таким образом сплетают 4 цепочки из квадратных узлов, соединенных между собой перекрещенными рабочими нитями.

Репсовый узел (еще его называют «двойной» или «бисерный») имеет разные названия в зависимости от направления нити основы: если основа направлена по горизонтали, он носит название горизонтального, при вертикальной основе его называют вертикальным, и, наконец, если узел завязан на диагональной основе, он называется диагональным.

Горизонтальный узел. На основе укрепляют 2 нити. Из образовавшихся 4 концов первую нить слева используют как основу, остальные 3 нити — рабочие. Нить 1 укладывают на рабочие нити слева направо, а место поворота этой нити закалывают булавкой. Основу держат правой рукой, горизонтально, слегка натягивая.

Нить 2 берут левой рукой и перекидывают ее через основу влево. Аккуратно укладывают нить, натянув основу. Затем выводят нить 2 вперед, вверх на основу и вниз в петлю. Потягивают нить, аккуратно уложив 2 петельки рядом, таким образом завязывается горизонтальный узел.

Так же провязывают нити 3 и 4, получая один ряд горизонтальных узлов, идущих слева направо.

Тройной горизонтальный узел. На основе укрепляют 2 нити, применяя метод расширенного крепления. За основу берут нить 1 и провязывают на ней один горизонтальный узел нитью 2. Теперь берут отработанную нить, укладывают ее второй раз на основу и вводят вниз.

ГЛАВА 9. НАБОЙКА

9.1. История

Набойка (набивка) — вид декоративно-прикладного искусства; получение узора, монохромных и цветных рисунков на ткани ручным способом при помощи форм с рельефным узором, а также ткань с рисунком (набивная ткань), полученная этим способом.

Изготовление набойки — один из древних видов народного декоративно-прикладного искусства, встречающийся у многих народов: Передней и Средней Азии, Индии, Ирана, Европы и других. Изобретена набойка была, по-видимому, в Индии.

Сведения о набойке на Руси встречаются уже в источниках, относящихся к X в., она появилась через посредство купцов, торговавших с восточными странами. Сначала набивным делом на Руси занимались иконописцы-травщики, потом оно было освоено народными умельцами и получило широкое распространение в крестьянской среде. Одежду из нее носили и деревенские жители, и небогатые горожане, так как из всех видов узорных тканей набойка — самая дешевая.

Русская набойка украшала крестьянскую одежду, скатерти, сарафаны и рубахи. В Историческом музее и Музее народного искусства (Москва), в Эрмитаже и Русском музее, в музеях Иванова, Нижнего Новгорода, Ярославля, Загорска, Костромы и других городов хранится множество прекрасных образцов этого вида народного искусства, датированных XVII–XIX вв.

9.2. Технология (типы набоек)

Набивка малопроизводительна и почти полностью вытеснена печатанием рисунка на ткани на печатных машинах. Она применяется лишь в некоторых кустарных промыслах, а также для выполнения крупных рисунков, повторяющаяся часть которых не может уместиться на валах печатных машин, и для расцветки штучных

изделий (занавеси, скатерти). Характерные рисунки народной набивки используются при создании современных декоративных тканей.

Формы для набойки (см. вкл., рис. 111) изготовляют резные деревянные или наборные (наборные медные пластины с гвоздиками), в которых узор набирается из медных пластин или проволоки. При набивке на ткань накладывают покрытую краской форму и ударяют по ней специальным молотком (отсюда название «набойка», «набивка»). Для многоцветных рисунков число печатных форм должно соответствовать числу цветов.

Существовали два основных типа набивных тканей: ***белоземельные*** — с рисунком по белому фону и ***кубовые*** — с рисунком по фону синему.

Среди способов украшения тканей набойка — самый простой.

Для набивки тканей применялась деревянная доска с резным узором или выложенными и врезанными в толщу доски металлическими пластинками и шпеньками. Квадратные доски — *манеры* размером примерно 20×20 см — делали из твердых пород дерева. На такую доску наносили специальный состав — *вапу*, отпечатывали его на гладком холсте, затем ткань опускали в чан, где она окрашивалась в густой синий цвет.

Этим промыслом занимались красильщики или синильщики, владевшие небольшими мастерскими и обслуживавшие население окрестных деревень. В каждой мастерской существовал узорник, или «заказник», — многометровый холст с отпечатками всех имевшихся досок. Такой узорник раскидывали на местном базаре или ярмарке и по нему принимали заказы на изготовление набойки с соответствующим орнаментом. Заказчик прилагал к номеру узора рулон гладкого домотканого полотна и через некоторое время получал его в виде готовой кубовой набойки.

Поставленный на сторону или углом, с отростками или мелкими ромбиками по углам, крупный или миниатюрный, целиком или поделенный на части, в сложноузорных композициях или главенствующий на конце полотенца, ромб входит в бесчисленное множество орнаментов, но никогда не бывает одинаковым.

Синяя, полосатая, клетчатая и набойчатая ткань синего цвета часто использовалась в убранстве жилища.

С начала XIX в. Тверская губерния была крупным центром набивного дела в России, славившимся своими образцами кубовой набойки. Набойку делали в Торжке, Зубцове, в других уездах. Но самый крупный центр находился к востоку от Твери, в Горицкой волости Корчевского уезда. Здесь не только складывались и развивались местные традиции, но благодаря торговле они имели широкую сферу влияния в других частях страны.

В композиционном построении тверской набойки XIX в. преобладает традиционное шахматное расположение узора. Орнамент имеет спокойный и однородный ритм. Композиции присущи уравновешенность, большая декоративная цельность.

Синильным делом здесь занимались примерно в пятидесяти деревнях, а в других еще и производством набойных досок. Льняные набивные ткани широко использовались для крестьянской мужской (рубахи, кафтаны) и женской (сарафаны, юбки, фартуки, платки) одежды, как подкладочный материал и для различных предметов домашнего обихода (скатерти, занавеси, матрасники). Набойка использовалась в облачениях священников и в церковной утвари. Ею обтягивали переплеты книг. В технике набойки изготовляли даже полотнища знамен.

9.2.1. Кубовая набойка

Кубовая набойка (см. вкл., рис. 112–114) получила название от куба — чана с красителем индиго, в котором окрашивалась ткань с нанесенным набивным способом узором.

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 *квачей* (тампонов), *штампиков* или *резных досок*. После застывания резерва ткань опускали в чан, как правило, с синей краской — ***индиго*** (*природный кубовый краситель*). Искусные мастера — синильщики, красильщики — могли придать ткани любой оттенок от глубокого синего до светло-голубого. Из «синюхи» шили праздничную и будничную одежду, головные уборы, ее могли использовать и при изготовлении обуви. По окончании процесса крашения ткань просушивали, удаляли резерв, после чего на синем фоне оставался белый узор.

Иногда масляной краской наносили ярко-красный горох.

Для нанесения на ткань многоцветного рисунка пользовались несколькими досками. Для каждой краски готовилась отдельная доска, на которой вырезался не весь узор, а лишь его фрагменты, соответствующие данному цвету. Затем они накладывались на холст одна за другой — сколько красок в узоре, столько и досок. Так получалась ткань с рисунком, окрашенным в несколько цветов. Такие яркие узоры распространены у бежецких, осташковских, весьегонских и ржевских набойщиков. В отдельных калязинских кубовых набойках орнамент наносился только красной краской.

Эти ткани использовались, главным образом, для шитья сарафанов, а нередко и мужской одежды. На территории Вологодской губернии производство набойки было особенно развито в бывших Никольском и Грязовецком уездах. Из кубовой набойки делали занавески, скатерти, украшенные в середине крупными розетками и широкой каймой по краям; шили передники, мужские порты и рубахи, женские сарафаны. Сарафан был обязательной принадлежностью одежды вологодских женщин.

В орнаменте кубовой набойки преобладают растительные формы. Композиции узоров кубовой набойки несложны: отдельные мотивы чередуются в шахматном порядке или повторяются рядами и косыми полосами. Ритмично и равномерно располагаются они по всему полю холста. Орнамент набойки всегда графически четкий, линейный, это своего рода гравюра на холсте. Кубовая набойка бытовала вплоть до 1930-х гг. Ее богатое орнаментальное наследие и технические принципы успешно используются ситценабивной промышленностью.

9.2.2. Белоземельная набойка

Позднее, в конце XVII в., научились выполнять так называемую ***белоземельную набойку***. Рисунок печатался резными досками по неокрашенной ткани. Количество досок также 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 этим способом, применялись не только в костюме, но и в интерьере.

9.2.3. Вытравка

Еще одним способом производства набойки была ***вытравка*** — на окрашенную ткань наносили с набойных досок вещество, окисляющее и разрушающее синюю краску. Результатом был белый узор по синему полю. Вытравку чаще всего использовали тогда, когда узор состоял из мелких деталей и его воспроизведение требовало четкости линий.

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

Мастера-рисовальщики и граверы на протяжении многовекового пути развития набойки отбирали и отшлифовывали узоры, главным украшающим мотивом которых становился растительный орнамент (цветы и листья). Также в декоративных набойках были изображения сцен деревенской и городской жизни, птиц и зверей.

9.2.4. Узорное ткачество

По сравнению с набойкой, ***узорное ткачество*** — технически самый сложный вид украшения тканей. Создание орнамента и узорной структуры осуществляется в самом процессе тканья. Для этого использовали специальное приспособление — ткацкий стан с натянутыми продольными нитями основы, которую поперек переплетали нитями утка. Простейший способ полотняного переплетения мастера дополняли различными приемами и усовершенствованиями.

Среди видов тканья на Севере были особенно распространены пестрядь, ремизное и браное ткачество.

Пестрядь — простое переплетение цветных нитей, образующих небольшие клетки и полосы. Из пестряди шили рубахи, сарафаны, делали передники, скатерти, покрывала.

Ремизная техника применялась в тканье скатертей и полотенец. Ремизные ткани позволяли сочетать гладкую и рельефную фактуру, усложнять структуру орнамента. Но более сложные и оригинальные орнаменты выполнялись ***браной техникой***, дающей негативный узор с лицевой и изнаночной сторон ткани. Бранину применяли для украшения многих предметов одежды и домашнего обихода. Сама техника обусловила геометрический характер тканых орнаментов, но господствует среди них мотив ромба.

9.3. Узоры набойки

Узоры набойки в основном были геометрическими и состояли из точек, кругов, квадратов, звездочек. С помощью этих простых фигур разрабатывались растительные мотивы (листики, ягодки, веточки, лепестковые цветы и т. д.). Но на набойных тканях встречаются и более сложные изображения: всадник, птица Сирин, грифон, древо жизни. Искусные мастера могли составить целую сюжетную композицию, в которой были представлены несколько персонажей.

Появление новых технических приемов изготовления набойки дало мастерам возможность усложнить рисунок и ввести в него мелкие детали. Контуры рисунка выкладывались шляпками вбитых в дерево гвоздиков, проволокой или медными пластинками, врезанными в поверхность доски.

Орнамент набойки всегда графически четкий, линейный. В нем не используются оттенки и полутона. Это своеобразная гравюра на холсте — мастера-набивщики часто заимствовали элементы узора из гравированных книжных иллюстраций и лубочных картинок.

Набивные ткани всегда были яркими и декоративными. Они заменяли крестьянам шелк, бархат, атлас — дорогие привозные материи, которыми могли пользоваться лишь люди состоятельные.

В конце XIX в. в России общий упадок набивного дела вызвал резкое сокращение ремесленного производства, который был связан с развитием мануфактурной промышленности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Акунова Л.Ф. Материаловедение и технология производства художественных керамических изделий: учебник для художественно-промышленных училищ / Л.Ф. Акунова, С.З. Прибалуда. — М.: Высшая школа, 1979.

Акунова Л.Ф. Технология производства художественных керамических изделий: учебник для художественно-промышленных училищ и училищ прикладного искусства / Л.Ф. Акунова, В.А. Крапивин. — М.: Высшая школа, 1984.

Браницкий Г.А. Живые картины. — Ростов н/Д: Баро-Пресс, 2003.

Браницкий Г.А. Наука и жизнь. — 2004. — № 12, 116.

Вышивка в умелых руках. — М.: АСТ; Астрель, 2003.

Вышивка лентами. — Минск: Харвест; В95, 2010.

Гильман Р.А. Иголка и нитка в умелых руках. — М.: Легпромбытиздат, 1993.

Горячева Е. Волшебная Изонить. Раздел «Рукоделие» // Фаворит. — 2000. — № 12.

Грин М.Э. Шитье из лоскутков: кн. для учащихся / пер. с англ. Л.Н. Белой; предисл. И.С. Сороко. — М.: Просвещение, 1981.

Дворкина И. Гобелен за десять вечеров. — М.,1998; 2006.

Калинина Е. Натура и фантазия в декоративной композиции // Юный художник. — 1994.

Качалов Н. Стекло. — М., 1959.

Ланцетти А.Г. Изготовление художественного стекла. — М.: Высшая школа, 1987.

Леви С. Вышивка бисером и блестками. Новые техники и узоры / пер. с англ. В.Ф. Дибиной. — М.: Мир книги, 2005.

Левина М.И. 365 веселых уроков труда. — М.: Рольф, 1999.

Максимова М.В. Азбука вязания. — М.: Эксмо, 2003.

Максимова М.В. Незабытые ремесла / М.В. Максимова, М.А. Кузьмина. — Минск, 1987.

Нагибина М.И. Чудеса из ткани своими руками: популярное пособие для родителей и педагогов. — Ярославль: Академия развития, 1997.

Негневицкая О. Основные приемы ручного ткачества. Превращения шпалеры. — М.: Галарт, 1995.

Полная энциклопедия женских рукоделий. — М., 1911.

Прекрасное своими руками /сост. С.С. Газарян — М.: Детская литература, 1980.

Рондели Л.Д. Народное декоративно-прикладное искусство. — М.: Просвещение, 1984.

Русское и советское художественное стекло XI–XX вв. — Л.: Внешторгиздат, 1989.

Савицкая В.И. Превращения шпалеры. — М.: Галарт, 1995.

Савицкая В.И. Современный советский гобелен. — М.: Советский художник, 1979.

Стриженова Т. Мастера советского искусства. Рудольф Хеймрат. — М.: Советский художник, 1984.

Скворцов К.А. Художественная обработка металла, стекла, пластмассы. — М.: Профиздат, 2004.

Скрягин Л.Н. Морские узлы. — М., 1984.

Соколовская М.М. Макраме. — М., 1983.

Соснина Т.М. Макраме. Художественное плетение. —Л., 1985.

Технология изготовления и художественной обработки стекла. — Новочеркасск: Юж.-Рос. гос. техн. ун-т, 2004.

Хворостов А.С. Декоративно-прикладное искусство в школе. — М.: Просвещение, 1988.

Художественное стекло и хрусталь. — Москва–Донецк: АСТ; Сталкер, 2006.

Шелковников Б. Русское художественное стекло. — Л., 1969.

Ashley C.W. The Ashley Book of Knots.L, 1975.

Grover R. and L. Contemporary art glass. New York, 1975.

Lacordaire. Notice historique sur les manifactures imperiales de tapisserie des Gobelins et de tapis de la Savonnerie. (Париж, 1868);

Macrame. Techniques and Projects. Menlo Pack, California, 1975.

Muntz E. La Tapisserie (один из томов «Bibliotheque de l'enseignement des beauxarts»).

http://artstyles.vstudia.com/history.html

http://kablychki.ru

http://lubimoe-delo.ru/index.php/archives/331

http://myknitting.narod.ru/ornaments/device.htm

http://rukodelie.dljavseh.ru/Vjazanie_krjuchkom/Uslovnye_oboznachenija.html
http://tehnologia.59442s003.edusite.ru/p54aa1.html
http://tehnologia.59442s003.edusite.ru/p58aa1.html
http://vishivka-st.ru/publ/5-1-0-9
http://www.artprojekt.ru/library/rus18/st021.html
http://www.coolreferat.com
http://www.how-to-do.ru/page.php?id=504
http://www.genon.ru/GetAnswer.aspx?qid=e210993c-a658-4f10-bf79-ecf93ec316e2
http://www.megabook.ru/Article.asp?AID=685252
http://nhkt.narod.ru/makrame.htm
http://werwer4432.blogspot.ru/2012/02/blog-post_13.html
http://www.narodko.ru/article/bati/naboika.htm
http://www.natadom.ru/index.php?option=com_content&view=arti
http://www.neva-mozaika.ru/embroider_stitch.html
http://www.kefa.ru
http://www.profguide.ru/professions/stekloduv.html
http://www.stitch.su/articles/istoriya-vyshivki
http://www.stroitelstvo-new.ru/steklo/steklomassa.shtml

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Глава 1. РОСПИСЬ, МИНИАТЮРА 5
1.1. История развития 5
1.2. Городецкая роспись 6
1.3. Миниатюрная живопись 11
1.4. Северные русские росписи 26
1.5. Урало-сибирская роспись 45
1.6. Декоративная расписная игрушка 67

Глава 2. БАТИК 75
2.1. Яванский способ росписи тканей 75
2.2. Материалы и инструменты, необходимые в работе 78
2.3. Способы перевода рисунка на ткань 80
2.4. Основные способы росписи тканей 80
2.5. Свободная роспись 84
2.6. Акварельная техника 88
2.7. Трафаретная роспись 88
2.8. Аэрография 89
2.9. Узелковая техника 92
2.10. Солевая техника 92
2.11. Способы закрепления готовой работы 93
2.12. Понятие композиции 94

Глава 3. КОВРОТКАЧЕСТВО И ГОБЕЛЕН 96
3.1. Ручное ковроткачество (ковроделие) 96
3.2. Виды ковров 97
3.3. Основные материалы 97
3.4. Ткацкий станок 103
3.5. Главные составные части ковра 106
3.7. Гобелен 111

Глава 4. НИТЯНАЯ ГРАФИКА (ИЗОНИТЬ) 127
4.1. История развития 127
4.2. Материалы, инструменты 128
4.3. Техника изонити 129

4.4. Основные приемы 129
4.5. Понятие цвета 134

Глава 5. ВЫШИВКА 136
5.1. История развития 136
5.2. Виды вышивок 138
5.3. Основные стежки и их группы 145
5.4. Орнаменты 156
5.5. Колорит (сочетание цветов) 157
5.6. Материалы и инвентарь 158

Глава 6. ВЯЗАНИЕ 163
6.1. История вязания 163
6.2. Материалы и инструменты 166
6.3. Виды вязания 169

Глава 7. ПЭЧВОРК 187
7.1. История лоскутного шитья 187
7.2. Виды лоскутного шитья 191
7.3. Материалы и инструменты 192
7.4. Сборка полотна 195

Глава 8. МАКРАМЕ 198
8.1. История узелкового плетения 198
8.2. Материалы и инструменты 202
8.3. Основные узоры и узлы 204

Глава 9. НАБОЙКА 210
9.1. История 210
9.2. Технология (типы набоек) 210
9.3. Узоры набойки 215

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ 216

Справочное издание

СПРАВОЧНИК ДИЗАЙНЕРА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Ответственные редакторы *Оксана Морозова, Наталья Калиничева*
Технический редактор *Галина Логвинова*
Макет обложки *Маргарита Сафиуллина*

Сдано в набор 01.07.2013.
Подписано в печать 02.08.2013.
Формат 84×108/32. Бумага тип. № 2.
Гарнитура Таймс. Тираж 2500 экз. Зак. № 580.

ООО «Феникс»
344082, г. Ростов-на-Дону, пер. Халтуринский, 80
Тел./факс: (863) 261-89-50, 261-89-76
Сайт издательства: www.phoenixrostov.ru
Интернет-магазин: www.phoenixbooks.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ЗАО «Книга».
344019, г. Ростов-на-Дону, ул. Советская, 57
Качество печати соответствует предоставленным диапозитивам.

ISBN 978-5-222-21519-7



