Затерянный мир майя. Батик

**СОДЕРЖАНИЕ**

**Введение**

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

1.1 Развитие набойки

1.2 Искусство батика

**Глава II** Технология выполнения батика

2.1 Оборудование, инструменты, материалы

2.2 Основные способы росписи тканей

2.2.1 Холодный батик

2.2.2 Горячий батик

2.2.3 Свободная роспись

**Глава III** Композиция

3.1 Колорирование

3.2 Спектр. Цветовой круг

3.3 Дополнительные цвета

3.4 Колорит

**Глава IV** Описание творческой части

4.1 Краткий экскурс в мир майя

4.1.1 Историческая панорама

4.1.2 Боги, символы и мифы

4.1.3 Искусство майя

4.1.4 Научные знания

4.2 Содержание композиции

4.3 Последовательность работы под композицией

Заключение

Литература

**ВВЕДЕНИЕ**

Тема моей дипломной работы “Затерянный мир майя. Батик” . В выборе темы я руководствовалась двумя мотивами.

Во – первых, знакомясь с древними цивилизациями, я открывала для себя удивительную культуру майя, представляющую собой огромный сплав природных, этнических, культовых и эстетических начал. Дошедшие до нас памятники древнего искусства (о смысловом значении некоторых мы можем лишь догадываться) привлекают оригинального общего решения, необычностью типажей, яркой декоративностью, выразительной пластикой. В современном искусстве мы наблюдаем стремление художников использовать такие же принципы в создании декоративных композиций. Условный язык знаковых систем, символов часто встречается в различных видах декоративного искусства: монументальном, прикладном. Достаточно вспомнить композиции Бальчикониса, выполненные в стиле батика на тему “Солнца” . Мне показалось интересным попытаться выразить свое восприятие культуры майя в творческой работе через систему культовых знаков и атрибутов.

Во – вторых, техника батика, очаровавшая меня графическими и живописными эффектами, была выбрана как способ, позволяющий наиболее выразительно воплотить собственный замысел.

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

**Основные задачи:**

* + собрать текстовый и иллюстративный материал “Мир мяйя” и “Батик” ;
	+ освоить основные приемы росписи ткани;
	+ выполнить творческую композицию.

Исходные данные: В. А. Барадулин “Основы художественного ремесла” .

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

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

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

Во второй главе дается описание техники выполнения ручной художественной росписи.

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

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

В четвертой главе я основываю практическую часть своей работы: прилагаю перечень приложений, содержание творческой композиции со ссылкой на сведения о культуре майя, на которые я опиралась, выполняя панно. “Затерянный мир майя” .

Новизна работы заключается в представлении собственного варианта творческой композиции, выполненной по мотивам книги. “Затерянный мир майя” в технике батика.

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

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

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

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

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

* 1. **Развитие набойки**

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

Оба описанных способа украшения тканей существуют до сих пор.

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

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

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

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

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

Мастера-рисовальщики и граверы на протяжении многовекового пути развития набойки отбирали и отшлифовывали узоры, главным украшающим мотивом которых становились цветы и листья. В каждом растении эти мастера умели найти главную декоративную характеристику, прорисовать и сколорировать узор таким образом, что он сливался воедино с тканью, не разрушая ее плоскости.

В декоративных набойках нередки были изображения сцен деревенской и городской жизни, птиц и зверей. Поражает мастерство рисовальщиков и граверов, создававших декоративные композиции, необычайно слаженные, ритмичные, где даже фон между элементами орнамента воспринимался как узор. Поэтому так настоятельно мы рекомендуем изучать старинные образцы набойки, без постижения декоративных закономерностей которых, по существу, невозможно овладеть искусством украшения тканей.

* 1. **Искусство батика**

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

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

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

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

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

**Глава II. ТЕХНОЛОГИЯ ВЫПОЛНЕНИЯ БАТИКА**

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

Для занятий художественной росписью тканей необходимо светлое, хорошо проветриваемое помещение. Каждое рабочее место представляет собой стол-тумбочку с двумя или большим количеством отделений. Здесь хранятся ткань и необходимые для росписи приспособления. Размер верхней крышки стола— 1 кв. м. На этот стол укладывается деревянная раздвижная рама — пяльцы, состоящие из четырех брусков с утопленными в пазах крючками. Крючки на раме служат для накалывания ткани, а потому должны быть с острыми кончиками и не выступать над брусками рамы. Крючки и бруски рамы покрываются химически стойким лаком для предотвращения ржавления и загрязнения. После накалывания и натяжения ткани на раму ее положение фиксируется винтами-барашками, делающими раму устойчивой.

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

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

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

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

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

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

Для приготовления краски используются различные химические и вспомогательные вещества:

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

2) лимонная кислота—бесцветные кристаллы без запаха; в отдельных случаях может заменить уксусную кислоту;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Загустки и их приготовление.

1. Крахмал—картофельный или рисовый — применяется для приготовления загусток (10—20% -ные) . Нужно взять: Сухого крахмала 125—150 г Воды 875—850 мл Сухой крахмал размешивают с небольшим количеством воды, добавляют остальную воду, затем в течение часа разваривают при помешивании на водяной кипящей бане до получения прозрачной массы. Готовую загустку процеживают через частое сито. Крахмальная загустка плохо растворяется в воде.

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

3. Можно приготовить и декстриново-крахмальную загустку. Для этого надо взять: Декстрина 450 г Крахмала 50 г Воды 500 мл Крахмал и декстрин размешивают с небольшим количеством воды, добавляют остальную воду и смесь нагревают до 80—85 °С в течение полутора часов, после чего охлаждают и протирают через сито.

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

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

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

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

Для приготовления краски нужно: Красителя 10—20 г Аммиака 25% -ного 25 мл Хромпика 40—50% от веса красителя Воды 945 мл Краситель растворяют в горячей воде с добавлением аммиака и кипятят 5—8 минут. После охлаждения красителя до 40—45 °С в него вводят предварительно растворенный в небольшом количестве воды хромпик, перемешивают и фильтруют через ткань или вату.

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

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

Для приготовления краски нужно: Красителя 8—10 г Аммиака 25% -ного 20 г Мочевины 20 г ОП-7 или ОП-10 0,5 г Воды 947—945 мл Краситель заливают горячей водой, хорошо размешивают, вводят аммиак и кипятят 5—8 минут. После охлаждения краски до 40—50° С в нее вводят раствор мочевины, хорошо перемешивают и фильтруют через вату или ткань.

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

*Основные красители* применяются для росписи тканей из шелковых и шерстяных волокон. Красители хорошо растворяются в водно-спиртовых растворах, особенно при добавлении уксусной кислоты. Дают яркие и сочные окраски, хорошо растекаются по ткани и смешиваются между собой.

Для приготовления краски нужно: Красителя 4—15 г Уксусной кислоты 80% -ной 40 мл Спирта 96—97% -ного 425 мл Мочевины Юг Воды 510 мл Краситель заливают теплым раствором разбавленной уксусной кислоты, хорошо перемешивают, добавляют горячую воду, вновь тщательно перемешивают и кипятят 5—8 минут до полного растворения красителя. По охлаждении раствора в него вводят спирт и раствор мочевины. Готовую краску фильтруют через ткань или вату.

При данном рецепте приготовления краски закрепление расписанной ткани производят в водном растворе закрепителя БС, который готовится по следующему рецепту: Фенола кристаллического 420 г Формалина 37—70% -ного 300 мл Бисульфита натрия 30 г Едкого натра (уд. вес—1,4) 165 мл Воды 150 мл Фенол растворяют в формалине, хорошо перемешивают и добавляют раствор бисульфита натрия. В приготовленную смесь осторожно при помешивании доливают раствор едкого натра. Раствор нагревают до кипения и на слабом огне держат в течение 40—50 минут. Правильно сваренный закрепитель представляет собой слегка загустевшую липкую жидкость красно-коричневого цвета. При растворении в воде закрепитель должен давать прозрачный раствор без мути. Мутный раствор закрепителя свидетельствует о недостаточности времени варки; варку нужно продолжить.

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

После закрепления изделие прополаскивают до исчезновения пены.

Существует и другой способ закрепления красителя путем запаривания в режиме, указанном для хромовых красителей, но в этом случае в краску добавляют: Резорцина технического 10 г Уротропина” 10—15 г Соответственно количество воды уменьшается до 490— 480 мл.

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

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

Для приготовления краски нужно: Красителя 15—20 г Аммиака 25% -ного 20 мл Воды 960 мл Краситель заливают горячей водой с аммиаком или уксусной кислотой, хорошо размешивают и кипятят 5—8 минут. Затем фильтруют через ткань или вату.

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

*Резервирующие составы*. Резервирующий состав для холодного батика: Парафин 100 г Канифоль 4 г Резиновый клей 400—500 г Бензин 500—400 г Измельченный парафин заливают резиновым клеем, затем добавляют бензин и хорошо перемешивают. Приготовленную смесь расплавляют на водяной бане при температуре 95—97 °С до получения однородной массы. Подцветку резервирующего состава делают масляной краской, предварительно обезжиренной на пористой бумаге. Резервирующий состав необходимо хранить в плотно закрывающейся стеклянной или фарфоровой посуде. Для получения более жидкои консистенции резервирующий состав следует разводить бензином за 18—20 часов до начала работы.

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

Резервирующие составы для горячего батика: Рецепт №1

Парафин 660 г

Вазелин технический 340 г

Рецепт №2

Парафин 500 г

Вазелин технический 250 г

Воск пчелиный 250 г

Рецепт №3

Петролатум 210 г

Парафин 790 г

**2.2. Основные способы росписи тканей**

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

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

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

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

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

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

**2.2.1 Холодный батик**

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

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

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

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

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

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

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

Трубочку надо хранить отдельно от других инструментов, на специальной деревянной подставке с продольными делениями, один конец которой слегка приподнят (на 1,5—2 см) . В перерывах между работой трубочку укладывают нерабочим концом в сторону приподнятой части подставки. Так поступают для того, чтобы резервирующий состав не выливался.

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

**2.2.2. Горячий батик**

В горячем батике различают следующие основные способы работы:

1. Простой батик (в одно перекрытие) .

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

3. Работу от пятна.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**2.2.3. Свободная роспись**

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

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

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

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

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

Солевой раствор (для пропитки ткани или для введения в краску) приготовляется в различных концентрациях в зависимости от материала, на котором будет производиться роспись: Для крепдешина 20% -ный Для креп-жоржета 10—15% -ный Предлагаемый способ росписи с введением солевого раствора в краску рекомендуется только для группы основных красителей. Другими видами красителей для свободной росписи этим способом можно пользоваться, только предварительно пропитав материал солевым раствором.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Глава III. КОМПОЗИЦИЯ**

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

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

“Формальные приемы композиции во всех художественно полноценных произведениях стоят в тесной связи с основным идейным замыслом художника, со всем его художественным языком, эмоциональным складом его натуры. Работа над композицией заключается в сознательном нахождении композиционных решений в каждом отдельном случае в зависимости от поставленных себе художником задач, от всего его творческого отношения к миру” 1.

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

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

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

Ритмическое построение в текстильном рисунке достигается различными приемами: а) раппортным повторением узора, при котором элементы композиции равномерно чередуются на плоскости изделия на основе различного типа сеток. Сетка может быть построена из квадратов, треугольников, ромбов или прямоугольников, расположенных в определенном порядке. Такое расположение чаще всего встречается в метровых декоративных и плательных тканях. В штучных изделиях этот прием применяют тогда, когда по принципу раппортного построения решается середина, заканчивающаяся гладкой каймой. В отличие от метровых тканей здесь размер и расположение раппорта должны быть рассчитаны таким образом, чтобы по краям изделия он укладывался целиком. Даже при очень четкой и простой сетке отказываются от многократного повторения одних и тех же элементов на всем поле декорируемого изделия, часто разряжают или, наоборот, нагружают центр; б) расположением элементов рисунка по убывающему или нарастающему ритму. Этот прием можно проследить в старинных образцах народного искусства: в тканых и вышитых фартуках, полотенцах, рукавах, подолах женских и мужских рубах—с характерным для них необычайным богатством ритмических сочетаний орнаментальных полос. В простейших композициях из полос создается впечатление постепенного вытеснения одного цвета другим; в) симметричным построением рисунка. Симметрию следует понимать не только как зеркальное повторение рисунка относительно вертикальной или горизонтальной оси. Она может иметь и диагональное направление или произвольный наклон. Зачастую ритмическую организацию рисунка упрощенно понимают только как симметричное двух- или четырехкратное повторение какого-либо мотива. Как правило, при таком композиционном построении получаются механические стыки в местах соединения повторяющихся орнаментальных групп. Из всех возможных симметричных построений наиболее интересна обратная симметрия, когда орнаментальная группа повторяется относительно оси симметрии в перевернутом на 180° изображении. Рисунок должен логически развиваться в соответствии с задуманным решением; г) свободным распределением орнамента по всей плоскости украшаемой вещи. В этом случае элементы, расположенные на противоположных краях изделия, уравновешены — они сходны по величине и общему силуэту. Это не исключает и таких решений, при которых рисунком может быть заполнен только один угол или одна сторона расписного платка, тканой скатерти, вышитой салфетки. Равновесие композиции в этом случае достигается цветовым решением, Ритмически организованный рисунок легко превращается в орнамент — основу композиции. Не следует думать, что орнамент только многократное повторение сходных элементов рисунка. На головном платке или в небольшом ковре, например, может быть изображена одна ветка, свободно вписанная в квадрат или прямоугольник. В ней не повторяется ни один цветок, ни один лист, но отдельные группы, просветы фона между ними, сам характер изображения воспринимаются как орнамент, так как они образуют ритмический повтор сходных между собою форм. Очень важное значение приобретают красивая и четкая прорисовка деталей, общего силуэта и применение живописных или графических разработок, обогащающих рисунок.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Важнейшим художественным мерилом произведения декоративно-прикладного искусства может быть хорошо продуманный общий колорит. Цельное решение всей вещи, возможно, только при обобщенности орнаментальных форм; раздробленный орнамент влечет за собой и пестрое цветовое решение. Кроме того, для современного стиля в декоративно-прикладном искусстве характерно бережное отношение к красоте обрабатываемого материала, а обобщенность форм позволяет ярче выявить естественные его качества.

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

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

Художник-живописец вправе пользоваться живописными средствами для передачи ощущения пространства, объема, так как станковое живописное произведение, заключенное в раму и повешенное на гладкую стену, — не только красочное пятно, украшающее ее, оно несет в себе сложные задачи рассказа о реальной природе, о людях, об их живых делах, Другое дело, когда создается декоративное произведение; пространство и объем, переданные живописными приемами и средствами перспективы, нарушают плоскость декорируемого изделия. Так как в декоративном искусстве важна не информация, а образные ассоциации, то изобразительные элементы могут трактоваться с разной степенью условности, но всегда декоративно, а не иллюзорно.

**3.1. Колорирование**

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

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

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

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

Ахроматические цвета различают между собой только по светлоте.

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

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

**3.1.1. Спектр. Цветовой круг**

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

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

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

**3.1.2. Дополнительные цвета**

Расположенные на противоположных концах спектрального круга тона называются дополнительными. Вот основные пары дополнительных цветов: желтый и фиолетовый, оранжевый и синий, красный и зелено-голубой, пурпурный и желто-зеленый.

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

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

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

Это свойство дополнительных цветов важно учитывать в тех случаях, когда необходимо получить какой-либо приглушенный или так называемый мягкий цвет. И в самом деле, все цвета, расположенные на таблице во внутренних концентрических кругах, полученные от смеси дополнительных цветов в различных пропорциях, дают серию привлекательных по тону малонасыщенных цветов. Этот прием существенно обогащает палитру художника, Существуют три способа смешения цветов: механический, при котором новый цвет, получается, от перемешивания двух или более цветов, оптический способ (лессировка) , при котором цвета, будучи наложены прозрачным слоем один на другой, дают новый цвет, и пространственный, когда цвета, располагаясь на поверхности в виде мелких точек, орнаментальных форм или полосок, создают при восприятии на расстоянии ощущение нового цвета. Эти способы применяются при колорировании текстильных изделий: первый и второй — в росписи тканей, третий — в ткачестве и ковроделии, Пользуясь этими способами смешения цветов, можно практически беспредельно расширить палитру- Часто, добиваясь того или иного цветового тона, мы получаем нежелательный оттенок, например красного или зеленого (чаще всего при получении золотистого или серого тона) . В этом случае, используя свойства дополнительных цветов, можно избавиться от красного оттенка добавлением небольшого количества зеленого, и наоборот.

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

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

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

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

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

**3.1.3. Колорит**

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

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

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

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

**Глава IV**. **ОПИСАНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЧАСТИ**

**4.1. Краткий экскурс в мир майя**

Около 10000 лет назад, когда закончился последний ледниковый период, люди с севера двинулись осваивать южные земли, известные теперь под названием Латинская Америка. Они расселились на территории, составившей потом область майя, с горами и долинами, густыми лесами и безводными равнинами. В область майя входят современные Гватемала, Белиз, часть Мексики, Гондураса и Сальвадора В течение последующих 6000 лет местное население перешло от полукочевого существования охотников-собирателей к более оседлому земледельческому образу жизни.

Примерно в 1500 году до Н. Э. началось повсеместное строительство посёлков, послужившие началом так называемого “до классического” периода, с которого начинается отсчёт столетий славной цивилизации майя.

**4.1.1. Историческая панорама**.

“Доклассический период” 1500 году до Н. Э. – 250г. Н. Э.

Люди приобрели некоторые сельскохозяйственные навыки, научились повышать урожайность полей, по всей области майя возникают густонаселённые посёлки сельского типа. Около 1000 года до Н. Э. сельские жители Куэльо (на территории Белиза) изготовляли глиняную посуду и хоронили умерших, соблюдая положенный церемониал: в могилу клали кусочки зелёного камня и другие ценные предметы. В искусстве майя этого периода заметно влияние ольмекской цивилизации, возникшей в Мексике на берегу залива и установившей торговые связи со всей Мезоамерикой.

С 300года до Н. Э. по 250 года Н. Э. возникают такие крупные центры, как Накбе, Эль-Мирадор и Тикаль. Используются ритуальный, солнечный и лунный календари, развевается иероглифическая письменность, возводятся храмы, украшенные скульптурными изображениями богов, а затем и правителей майя. В гробницах правители майя этого периода находят богатые приношения.

Ранний “классический” период.

250-600года Н. Э.

к 250 году Н. Э. Тикаль и соседний с ним город Вашактун становятся главными городами в центральной низменной зоне на территории майя. Общество разделилось на правящую элиту и подчиненный ей трудящийся класс земледельцев, ремесленников, торговцев. Начиная, с III века правители, облечённые высшей властью, воздвигают храмы-пирамиды и стелы с изображениями и надписями, призванными увековечить их правление; обряд посвящения состоит из ритуала кровопускания и человеческих жертвоприношений. Самая ранняя из известных стел (датированная 292 годом) найдена в Тикале, она поставлена в честь одного из наследников правителя Янг-Мок-Шока, основавшего в начале века династию, которой суждено было править городом 600 лет. В 378году, при девятом правителе из этой династии – Лапе Великого Ягуара, Тикаль покорил Вашактун. К тому времени Тикаль находился под влиянием племени воинов и торговцев из мексиканского центра Теотиукана, переняв у иноземцев некоторые методы ведения войны.

Развитие ремёсел и успехи архитектуры говорят о том, что искусство в этот период находилось на подъёме. В VI веке Тикали наступает непонятная полоса затишья: в период с 534 по 593 год памятников почти не ставили.

Поздний "классический" период.

600-900 годы Н. Э.

Классическая культура майя, для которой характерно бурное строительство дворцов и храмов, в VII-VIII веках вышла на новый уровень развития. Тикаль возвращает себе былую славу, но появляются и другие, не менее влиятельные центры. На западе области майя процветает Паленке, которым правит Пакаль, пришедший к власти в 615 г. и похороненный с наивысшими почестями в 683 году. В VII веке во время 67- летнего правления Дыма- Ягуара, снискал себе славу и юга- восточный город Конан. Хотя правители таких городов приходились друг другу родственниками вследствие меж династических браков, да и в культуре, искусстве и религии этих городов было много общего, они оставались соперниками. Воины между городами были обычным явлением.

Продолжает развиваться искусство, ремесленники снабжали знать различными изысканными поделками. Продолжается строительство церемониальных зданий и многочисленных стел, превозносящих личные заслуги правителей. Однако, начиная с VIII века, и особенно в IX века, города центральных низменностей приходят в упадок. В 822 году политический кризис потряс Конан; последняя датированная надпись в Тикале относится к 869 году.

“Постклассический” период.

900 – 1500 годы Н. Э.

истощение природных ресурсов, упадок сельского хозяйства, перенаселенность городов, эпидемии, вторжение извне, социальные и непрекращающиеся войны – все это могло послужить причиной заката цивилизации майя в южных равнинных областях. К 900 г. строительство на этой территории прекращается, некогда многолюдные города, покинутые жителями, превращаются в руины. Но культура майя все еще живет в северной части полуострова Юкатан. Такие прекрасные города, как Ушмаль, Кабах, Сайиль иЛабна в холмистой местности Пуук, существует вплоть до 1000 г.

примерно в это же время для города Чичен–Ица наступает пара процветания, продолжающаяся 200 лет. Новые скульптурные мотивы, как колонна из дворца ягуаров, и некоторые другие архитектурные детали отражают возросшие влияния мексиканских культур, преимущественно тольтекской, развивавшееся в Центральной Мексике прежде ацтекской. После внезапного и загадочного падения Чичен – Ицы главным городом на Юкатане становится обнесенный стеной Майяпан. После 250-летнего успешного правления династии Кокомов, в 1441 году Майапан был разрушен во время восстания, поднятого вождями с соседних городов. После этого цивилизация майя в прежнем виде перестает существовать, вырождается в кучку племен, занятых только войной, и готовится принять последний сокрушительный удар - вторжение испанских конквистадоров, начавшееся в XVI веке.

**4.1.2. Боги, символы и мифы**

Религиозные представления пронизывали все стороны жизни древнемайяского общества. Как и во всех раннеклассовых обществах, религия у древних майя была преобладающей формой идеологии, посредством которой находили свое выражение другие ее виды, в частности искусство и наука. Среди основных источников для изучения религии майя можно назвать многочисленные иероглифические тексты, изображения мифологических персонажей и религиозных обрядов в монументальной скульптуре и памятниках живописи, наконец, тексты мифологического и культового содержания, сохранившиеся в записи латиницей.

Простые охотничьи и земледельческие культы животных, земли, влаги, солнца, кукурузы и духов — покровителей животного и растительного плодородия составили основной и наиболее архаический слой верований, на который напластовались созданные позже религиозные представления. Социальное расслоение вызвало к жизни существование особой общественной группы— жречества, полностью оторвавшейся от материального производства и занимавшейся исключительно религиозными делами. Тщательное ведение календаря, детальное изучение астрономических и метеорологических явлений позволило жречеству держать под строгим контролем всю деятельность рядовых земледельцев. Разработка жрецами мифологических и хронолого-исторических систем и распространение их среди трудящегося населения укрепляли политические и идеологические позиции высшего класса общества. Основной идеей таких систем было утверждение необходимости неукоснительно поддерживать существующий порядок в мироздании и обществе. Отклонение от него, несоблюдение обрядов должно было привести к мировой катастрофе.

Развитие представлений о загробной жизни, с одной стороны, *и* обожествление в классический период особы правителя, в котором видели представителя неба — с другой, привело к созданию особых форм заупокойного культа, близких по содержанию к некоторым обрядам древнего Египта. Центрами культа были многочисленные храмы и различные святилища — от величественных пирамид до скромных рыбачьих молелен на берегах моря.

В дошедших до нас мифологических сказаниях народов Месоамерики отражено несколько мифологических систем, возникших в разное время и па разных территориях.

Первая и вторая засвидетельствованы у них лишь во фрагментарных формах: женские статуэтки в древнейших слоях показывают существование культа “богини с косами” ; то же самое можно сказать и о “толстом боге” , представления о котором доживают до классического периода. Вторая система довольно полно сохранилась у горных майя, в частности в наиболее древней части “Пополь-Вух” (сказания о Хун-Ахпу и Шбаланке) . Из этой же системы идет и культовый образ ягуара, занимающий такое значительное место в религиозной идеологии позднейшего времени.

“Этот рассказ о том, как все было в состоянии неизвестности, все холодное, все в молчании, все бездвижное и тихое, и пространство неба было пусто” . Так начинается “Пополь-Вух” – история сотворения мира, записанная древними майя.

“Пополь-Вух” традиционно делится на четыре части; две первые и значительная часть третьей занимает рассказ о создании мира и о подвигах двух божественных близнецов.

Тогда на совет были призваны отец и мать богов, старцы Шпинакок и Шмукане. Было решено изготовить на этот раз людей из дерева. Это было сделано, но деревянные люди оказались непочтительными и непослушными. Снова было принято решение об уничтожении. Был вызван потоп, разразилась страшная буря, и страшный черный дождь полил на головы деревянных людей. Каждый вид животных выступил против них; даже домашняя утварь, обиженная жестоким обращением, присоединилась к преследованию. В результате катастрофы деревянные люди почти все были уничтожены, спасшиеся (а их осталось немного) превратились в маленьких обезьян.

На этом месте история сотворения мира прерывается рассказом о приключениях божественных близнецов Хун-Ахпу и Шба-ланке.

После потопа па земле жило страшное существо по имени Ву-куб-Какиш; тело его в основном состояло из золота, серебра и драгоценных камней. Вукуб-Какиш был очень надменным, хвастливым и непочтительным. Этим он раздражал и сердил богов, которые послали на землю Хун-Ахпу и Шбаланке, чтобы они расправились с Вукуб-Какишем и его семьей.

Вукуб-Какиш был обладателем прекрасного плодового дерева тапаль, фрукты которого и являлись его главной пищей. Однажды молодые герои набрели на Вукуб-Какиша, когда он карабкался на это дерево, чтобы собрать плоды. Хун-Ахпу мгновенно поднес ко рту свою выдувную трубку и выстрелил в него. Раненый в рот Вукуб-Какиш упал с дерева, и Хун-Ахпу набросился на него. В последовавшей схватке Вукуб-Какиш оторвал у своего противника руку и, прекратив борьбу, побежал домой. Там он, поместив руку над огнем, начал сушить ее, а жена Вукуб-Какиша, Чималь-мат, произносила магические заклинания.

Чтобы вернуть руку Хун-Ахпу, близнецы присоединились к двум старцам-колдунам, бродившим по дорогам. Те изменили облик юношей, и вчетвером они пришли к дому Вукуб-Какиша, назвав себя целителями зубной боли. Когда они предложили раненому гиганту вылечить его поврежденный рот, тот обрадовался и охотно согласился на их предложение. “Единственная возможность избавить тебя от мучающих болей, — сказали они, — это удалить все зубы” . Во время операции волшебники заменили Вукуб-Ка-кишу зубы кукурузными зернами и содрали, так, что он не заметил, драгоценную оболочку с его глаз. После этого Вукуб-Какиш умер, Хун-Ахпу был исцелен, и братья занялись двумя сыновьями Вукуб-Какиша — Сипакной и Кабраканом, которые были богами землетрясений.

Четыреста юношей по предложению Хун-Ахпу и Шбаланке начали строить себе дом. Когда они волочили огромный ствол дерева, чтобы сделать из него центральную балку, к ним подошел Сипакна и предложил свою помощь. Они вырыли очень глубокую яму и попросили великана спуститься туда, чтобы продолжить работу. Сипакна спустился, и юноши сделали попытку убить его, сбросив в яму огромное бревно. Но великан избежал смерти, вырыв в стене ямы убежище. Горя мщением, Сипакна обрушил на их головы выстроенный дом, после чего убитые юноши превратились в созвездие Плеяды.

Тогда Хун-Ахпу и Шбаланке удалось заманить Сипакну в долину около горы Меаван, и там они обрушили на него своды пещеры. Так погиб Сипакна.

После этого близнецы победили и второго сына Вукуб-Какиша. Они угостили его жареной птицей, спинка которой была натерта мелом. Поев ее, Кабракан лишился силы и был похоронен юношами. Этим эпизодом заканчивается первая часть “Пополь-Вух” .

Начало второй части повествует о жизни и смерти отца и дяди близнецов—Хун-Хун-Ахпу и Вукуб-Хун-Ахпу. Родителями их были Шпийакок и Шмукане.

Хун-Хун-Ахпу и Вукуб-Хун-Ахпу очень любили игру в мяч и занимались ею целые дни. Своим шумом братья обратили на себя внимание владык Шибальбы—царства мертвых. Правители этой страны вызвали братьев на соревнование в игре. Герои приняли вызов, но еще до начала игры им пришлось подвергнуться целому ряду испытаний. Когда они пересекли реку крови и вошли во дворец правителей Шибальбы, то увидели две сидящие фигуры. Братья почтительно приветствовали их, принимая за хозяев дворца, но не получили ответа, так как это были лишь деревянные куклы. Спрятавшиеся рядом повелители мертвых раз-разилсь хохотом и стали издеваться над ошибшимися братьями. Затем Хун-Хун-Ахпу и Вукуб-Хун-Ахпу было предложено сесть; каменная скамья, на которую опустились было несчастные, оказалась раскаленной докрасна. После этого братьев отвели в Дом мрака, где они не выдержали приготовленного им испытания и были принесены в жертву. Голова Хун-Хун-Ахпу была повешена на бесплодном тыквенном дереве, И тогда неожиданно оно все покрылось плодами, среди которых голову казненного увидеть было невозможно.

Услышав о чуде, дочь повелителя мертвых Шкик решила посмотреть дерево с удивительными тыквами. Когда она приблизилась к нему, то голова Хун-Хун-Ахпу плюнула в ее ладонь, и девушка забеременела. Правители Шибальбы приговорили ее за это к смерти, но Шкик спаслась и бежала в страну живых, к матери Хун-Хун-Ахпу и Вукуб-Хун-Ахпу. Здесь она родила тех близнецов, о делах которых рассказывалось в первой части, Хун-Ахпу и Шбаланке в юности много охотились на птиц. Их сводные братья, Хун-Бац и Хун-Чоуэн, совсем не работали, а только занимались игрой на флейте и пением. Близнецы, раздосадованные ленью и грубым отношением своих братьев, превратили их в обезьян. В дальнейшем они помогали матери и бабушке обрабатывать землю и много играли в мяч.

Случайно Хун-Ахпу и Шбаланке узнали о путешествии отца и дяди в Шибальбу и об их страшном конце и поэтому, когда владыки преисподней пригласили их на игру в мяч, приготовились к самому худшему. Попрощавшись с матерью и бабкой, они отправились в далекий путь.

Хун-Ахлу и Шбаланке пересекли реку крови на своих выдувных трубках и приблизились к перекрестку четырех дорог. Здесь они послали на разведку москита, вооружив его волоском с ноги Хун-Ахпу. Он должен был выведать, где помещены деревянные куклы и как зовут владык Шибальбы. Когда москит жалил кого-нибудь из них, то остальные называли пострадавшего по имени и спрашивали: что случилось. Так москит Шан узнал все, что ему требовалось, и сообщил об этом близнецам. Благодаря полученным сведениям братья сумели избежать и поклонов деревянным куклам, и раскаленной каменной скамьи, к большому огорчению повелителей царства мертвых. Когда их послали принести цветы, тщательно охранявшиеся, близнецы заручились поддержкой муравьев, которые незаметно для стражи срезали цветы и доставили их Хун-Ахпу и Шбаланке. Так же успешно они прошли и через другие места испытаний, куда помещали их владыки Шибальбы: Дом холода, Дом ягуаров и Дом пламени, где в каждом их поджидала в случае ошибки смерть.

В Доме летучих мышей неудача все-таки настигла героев. Им было предложено провести ночь там стоя и не двигаясь. Братья залезли внутрь своих выдувных трубок и заснули. Почти вся ночь прошла благополучно; уже начала заниматься заря, когда Хун-Ахпу, желая узнать время, высунул голову наружу. И тогда гигантская летучая мышь слетела сверху и одним ударом своего крыла срезала голову героя.

При помощи богов на плечи Хун-Ахпу была помещена черепаха вместо головы, повешенной владыками Шибальбы в здании для игры в мяч. Заранее торжествуя победу, правители мертвых вызвали братьев на новую игру в мяч. Играть мог только один Шбаланке. В самый горячий момент противники близнецов ошибочно приняли выпрыгнувшего из потайного места кролика за мяч и погнались за ним. Пока они отсутствовали, Шбаланке заменил черепаху, помещавшуюся на плечах брата, его настоящей головой, и Хун-Ахпу был возвращен к жизни. Теперь братья были снова вдвоем.

Потерпев новую неудачу, правители Шибальбы решили уничтожить близнецов огнем. Была построена огромная подземная печь, и в ней разожжен костер. Владыки мертвых предложили юношам полетать над огнем. Но братья не поддались на обман. Сказав своим противникам, что им известно о предстоящей смерти, Хун-Ахпу и Шбаланке обнялись и смело прыгнули на раскаленные угли. Так погибли герои.

Все обитатели Шибальбы были исполнены радости. Чтобы юноши не возродились каким-либо образом, по совету двух провидцев, Шулу и Пакама, кости их были размолоты между камнями, как мелют кукурузные зерна, и брошены в речную стремнину. Но победители не знали, что Шулу и Пакам сказали то, что им было приказано юношами.

На пятый день Хун-Ахпу и Шбаланке появились снова, сперва в виде людей-рыб, а затем как два старика-фокусника. После того как ими были показаны различные чудеса, братья по очереди убили и оживили друг друга. Это представление возбудило любопытство у правителей Шибальбы, которые также пожелали испытать ощущения смерти и возрождения. Близнецы согласились удовлетворить их желание и принесли в жертву двух главных владык Шибальбы, но, конечно, не вернули к жизни ни того, ни другого. Тогда Хун-Ахпу и Шбаланке объявили свои имена и происхождение. Это и было концом схватки между братьями и повелителями мертвых. Обитатели Шибальбы, полностью усмиренные, подчинились своим победителям. Им было запрещено играть в их любимую игру в мяч; единственным занятием побежденных должно было отныне стать изготовление глиняной посуды.

Братья навестили место погребения своего отца и сообщили ему о происшедшем. После этого они удалились из Шибальбы и вознеслись на небо, где стали солнцем и луной; убитые Сипакной четыреста юношей, превратившись в созвездие Плеяды, стали их товарищами. Этим событием заканчивается вторая часть “Пополь-Вух” .

Начало третьей части возвращает нас к прерванной истории сотворения мира. Боги-творцы, неудовлетворенные своими прежними попытками создать человека, решили на этот раз использовать в качестве материала кукурузу. Вначале они не знали, где достать ее, но лисица, койот, попугай и ворона помогли им, указав местность Пашиль. Из зерен размолотой кукурузы и были созданы четыре первых человека, но они оказались слишком разумными и проницательными. Это не понравилось богам, и Хуракан навеял на их глаза туман, после чего многое в мире стало для них тайным и непонятным. Во время их глубокого сна боги создали четырех женщин, ставших подругами первых людей. Эти четыре пары и были предками киче и других народов.

Богатый мифологический материал, легший в основу эпоса киче, явственно делится на несколько циклов. Один из них повествует о сотворении мира и человечества, другой, очень сложный, — о происхождении божественных близнецов и их борьбе с повелителями царства мертвых (к вопросу о соединении этих двух циклов в последней, дошедшей до нас редакции эпоса мы еще вернемся) . Отдельные части второй мифологемы имеют глубокую древность и, возможно, восходят к какому-то очень широкому субстрату, имевшему распространение не только на будущей территории майя 2 или в Месоамерике в целом, но и в определенных районах Южной Америки. Имя одного из близнецов—Шбаланке— указывает на связь его с ягуаром (букв. “маленький ягуар” или “самка ягуара” ) .

Согласно мифу, творцами мира были богиня Тепев и боги К'у-к'умац и Хуракан. Они собрались на совет среди бесконечных вод и решили сотворить мир. “Земля” , — вскричали они, и появилась земля. Затем боги создали горы, долины, растения и животных. Однако животные не могли говорить и прославлять своих создателей, поэтому Тепев, К'ук'умац и Хуракан изготовили человека из глины. Но создание оказалось неудачным: оно расплывалось, не могло двигаться; в первый момент, оно, правда, могло говорить, но разума у него не было. Поэтому раздраженные боги уничтожили свое неудавшееся творение.

К числу обрядов принадлежали воскурения ароматными смолами, прежде всего копалом, молитвы, культовые танцы и песнопения, посты и бдения в храмах, жертвоприношения самого различного вида. В жертву приносились цветы и ветви кустарников, плоды и другие продукты питания, кушанья (изготовлявшиеся без соли и перца) , бальче, ткани, изделия и статуэтки из глины, нефрита, кости и раковин, перья ценных птиц и др. Обычно жертвенные предметы вымазывались синей или голубой краской.

Очень распространенным обрядом было принесение в жертву животных и птиц: собак, оленей, кабанов, белок, игуан, ягуаров, индюков, перепелок, черепах и др. Сердца жертв или сжигались, или помещались между двумя чашами и в таком виде подносились изображению божества. При раскопках Вашактуна и Сан-Хосе в Британском Гондурасе археологами были найдены человеческие черепа, помещенные между двумя блюдами.

У древних майя существовали обряды. Таинственная связь между живыми людьми, богами и предками достигалась во время разнообразных ритуальных актов, которые должны были дать возможность выхода из мира людей в мир духов. Участники ритуальных действий специально доводили себя до такого состояния, когда в помутившемся сознании возникают видения, что означало для них выход в иной мир. Майя употребляли настой из сока некоторых растений, в том числе ядовитых и содержащих галюциногенные вещества, чтобы вызвать ведения, но главным образом для того, чтобы достичь состояния, предшествующего главному сакральному действу: кровопускания.

Поводом к этому действу у майя было достаточно. Каждая сколько-нибудь значительное событие – рождение или смерть, сев кукурузы или восшествие на престол – требовало непременного подношения богам. Кровопускание было не просто символическим актом: люди показывали богам, что приносят в жертву самое дорогое, что у них есть. Они прокалывали язык, мочки ушей или гениталии, кровью смачивали кусок древесной бумаги, потом бумагу сжигали, и облачка дыма, поднимаясь к небу, становились пищей богов.

Человеческие жертвоприношения в религии майя занимали не последнее место. Раньше исследователи, опираясь на слова Ланды, Эрреры и “Сообщения из Кинакама” о том, что этот вид жертвоприношений был введен мексиканцами, полагали, что в классический период он отсутствовал. Впоследствии на ряде памятников искусства классического периода были обнаружены сцены человеческих жертвоприношений.

**4.1.3. Искусство майя**

Не для того, чтобы радовать глаз, но ради высших целей – служение богам и высоким правителям, художники майя создавали свои бесчисленные сокровище. Ритуальные предметы должны были понравиться богам – тогда можно было рассчитывать на их защиту и помощь. Глиняные, каменные, резные, шлифованные или покрашенные в яркие цвета, эти предметы могли быть любой формы, в том числе могли изображать богов, людей и животных. Все художественные элементы имели какое-то символическое значение. Например, считалось, что нефрит в мозаичной маске, положенной на лицо умершего правителя, обеспечивает его душе вечную жизнь. Дырочка в расписном полихромном блюде показывает, что блюдо “убито” и что его освободившаяся душа может сопровождать умершего в загробных странствиях.

Майя не знали ни металлических инструментов, ни гончарного круга, и, тем не менее, создавали из глины прекрасные и практичные вещи, используя формовку, аппликацию и свободную лепку. Каменные инструменты и шлифовальные порошки применялись не только для работ с твердыми поделочными камнями вроде нефрита, ими обрабатывали и камень и раковины. Предметы, создаваемые мастерами должны были иметь форму и орнамент, как предписывала традиция; и, тем не менее, у мастера оставалась возможность проявить творческий подход в мельчайших деталях. В искусстве майя изображение часто передает действия или эмоции. Мастера выработали стиль одновременно и натуралистически, и информативный, вкладывая в свои произведения заряд жестокости, юмора или нежности. Предметы, созданные руками безымянных мастеров, до сих пор поражают людей своей красотой, помогая нашим современникам оживить в своем воображении этот давно исчезнувший мир.

**4.1.4. Научные знания**

Древние майя уделяли большое внимание изучению календаря и летосчисления, математики, астрономии, медицины и истории. Кроме того, у них имелись некоторые практические сведения по географии, геодезии, метеорологии, климатологии, сейсмологии и минералогии. Однако, -как уже указывалось, все эти отрасли положительных знаний были тесно переплетены с религиозными учениями о демонах, божествах, знамениях и предсказаниях. Сведения о них часто излагались весьма запутанным и перегруженным мифологическими намеками языком, и поэтому современному исследователю порой трудно сделать из таких текстов полезный и определенный по своей точности вывод.

В числе наиболее развитых областей науки у майя несомненно надо назвать математику или, точнее, арифметику. Еще Ланда отмечал способность майя легко оперировать громадными числами: “Их счет ведется по 5 до 20, по 20 до 100, по 100 до 400 и по 400 до 8000. Этим счетом они широко пользовались для торговли какао. У них есть другой счет, более длинный, который они продолжают до бесконечности, считая 8 тысяч 20 раз, что составляет 160 тысяч, затем, возвращаясь к 20, они умножают 160 тысяч на это число и так продолжают умножать на 20, пока не получат громадной цифры. Они считают на земле или на чем-либо гладком” . В другом месте, говоря о календарном счете, Ланда пишет: “При этих возвращениях и запутанном счете удивительно видеть свободу, с которой те, кто знают [их], считают и разбираются” .

В основе майяской арифметики лежала двадцатиричная система счисления, возникшая, очевидно, из осмысления и закрепления суммы числа пальцев на руках и ногах одного человека (неслучайно число 20 в некоторых языках майя носит название hun *uinic,* winak—букв. “один человек) . Аналогично нашим единицам, десяткам, сотням, тысячам, миллионам и т.д. майя имели девять ступеней счета, из которых каждая последующая равнялась двадцати предыдущим, так что наивысшая из них составляла 25 600 000 000, если считать по десятичной системе.

Календарная система майя представляет собой своеобразную и значительную главу в истории мировой науки.

Во всех майяских системах календаря основной единицей является день, безразлично определялся ли он как отрезок времени или как числовой промежуток, выраженный интервалом между двумя датами. О делениях дня на какие-то части (часы, минуты) у майя мы ничего не знаем; сообщение Ланды о частях дня говорит только о его времени (подобно нашим утру, полдню, вечеру) . Вероятно, один день начинался, а другой кончался во всех системах в одно и то же время: предположительно в момент солнечного восхода или заката. Наименования дней и месяцев в различных календарях несколько отличаются друг от друга, а в надписях классического периода расшифрованы пока достаточно предположительно. Наиболее принятая система их обозначения по юкатанскому календарю доиспанского времени, конечно, абсолютно условна. В записи позиции или даты в определенном цикле обозначение дня или более долгого периода было фиксированием повторяющейся последовательности или цикла из чисел, названий либо комбинаций того и другого. Простейший пример — обозначение в нашем календаре: суббота, 13 июля, которое предусматривает сочетание двух циклов — недельного, из семи названий, и 12-месячного. Каждый “круглый” цикл покрывает период, после которого начинает повторяться снова та же самая комбинация дат.

Весь календарь майя представлял собой сложный механизм из циклов различных размеров. Основой его был период в 260 дней, состоявший из комбинации “недельного” цикла (13 дней) и “месячного” (20 дней) . Дни первого обозначались цифрами от 1 до 13, а дни второго имели 20 названий. В комбинациях с другими циклами дни месяца также обозначались числами от 0 до 19 (первый день месяца считался нулевым) . 260-дневный период имел распространение во всей Месоамерике и, очевидно, был тем зерном, из которого выросли все остальные календарные системы. Происхождение его неясно; некоторые исследователи связывали его с нормальным периодом беременности, но более правильно, конечно, искать его истоки в сельскохозяйственной деятельности древних обитателей Месоамерики, т.е. считать его простым сельскохозяйственным календарем.

Последовательность восемнадцати 20-дневных месяцев составляла 360-дневный год, к которому в конце добавлялись 5 дней, носивших название “дней без имени” — *xma kaba kin*; они считались несчастливыми. В сумме все это давало 365-дневный неопределенный год. Комбинация “священного периода” с годом, у которого отсутствовали вставные дни, составляет цикл календарного круга из 52 неопределенных лет, или 18 980 дней. Таким образом, дата майя состояла из числа 13-дневной недели, названия дня, числа месяца и названия месяца. Такой способ обозначения фиксировал не только определенный день в году, но и определенный день в 52-летнем цикле, так как однозначное сочетание двух чисел и двух названий могло повториться только через 52 неопределенных года.

Датировка по календарному кругу была распространена у многих народов Месоамерики. Несовершенство такой хронологии ясно: через некоторое время уже трудно определить, к какому календарному кругу относится имеющаяся дата.

Кроме этих основных циклов майя использовали и ряд других, самого разнообразного характера. Среди них можно назвать 9-дневную неделю (очевидно, связанную с эннеадой богов ночи, как у нахуа) , цикл в 819 дней, 17-дневную неделю богов земли, цикл планеты Венера со средней продолжительностью 583.48 дней, лунный цикл. Объединяя такие циклы в одну систему с календарным кругом, можно получить значительно большие временные периоды. Так, включение 9-дневной недели образует цикл в 468 лет, а добавив еще обозначение дня в 7-дневном цикле, мы получим круг в 3276 лет.

Весьма значительными были успехи майя в астрономии, тесно связанной у них с календарем. На основании многовековых наблюдений их астрономы вычислили продолжительность солнечного года с точностью, превосходящей григорианский календарь, которым пользуемся в настоящее время мы. По их вычислениям длина этого года равнялась 365.2420 дням; по григорианскому календарю она составляет 365.2425 дней, а по современным астрономическим данным — 365.2422 дня. Они умели рассчитывать наступление солнечных затме ний. близко подошли к понима нию 19-летнего метонова цикла. В 682 г. жрецы-астрономы Копана ввели в употребление формулу, по которой 149 лунных месяцев = 4400 дням. Вскоре эта формула была принята почти во всех городах классического периода. По ней длина лунного месяца равнялась в среднем 29.53020 дням — цифра, очень близкая к данным наших астрономов (29.53059 дней) . О календаре, основанном на наблюдениях над Венерой, уже говорилось выше. Здесь, может быть, следует только добавить, что на листах 24—29 Дрезденской рукописи изложен замечательный календарь Венеры, верный в общей сложности на 384 года. Майя были известны и Другие планеты: Марс, Сатурн, Меркурий, Юпитер. Однако здесь, как и в других астрономических вопросах, мнения исследователей так сильно отличаются друг от друга, что становится ясным только одно: работа лишь начата.

Спинден предполагает, что майя был известен зодиак, состоящий, однако, не из двенадцати, а из тринадцати. На листах 23 и 24 Парижской рукописи, по его мнению, изображены знаки зодиака. А в таком случае первыми домами его должны были быть: Скорпион, Черепаха и Гремучая Змея.

Астрономические наблюдения производились майя с вершин их пирамидальных храмов невооруженным глазом; единственным инструментом, возможно, служили две перекрещенные палки, чтобы фиксировать точку наблюдения. По крайней мере подобные орудия изображены в рукописях Наттол, Сельдена и Бодли около жрецов, наблюдающих звезды. Кроме того, имелись специальные архитектурные комплексы, предназначенные для определения переломных точек времен года.

**4.2. Содержание композиции**

Панно “Затерянный мир майя” выполнено по впечатлению, которое произвела на меня древняя цивилизация майя.

Композиция прямоугольного формата 60x40 выполнена в технике холодного батика. Материал – батист, красители – анилиновые, резервирующий состав – бесцветный. Композиция подчинена традиционной схеме заполнение плоскости с акцентированием вертикального движения с низу вверх. В центре расположена пирамида, известная под названием Храм I из города Поленке.

В верхней части я располагаю диск, означавший у древних карту пути к концу света. Диск состоит из поясов, каждый из которых олицетворяет определенный этап этого пути. Он как будто стоит на стыке Старого и нового Света одновременно соединяя и разрывая их. Но каждый конец есть и начало, поэтому в его цветовом решении нет тяжести, тонкая графика легкой паутиной лет ложиться на ткань.

Я считаю, что выбор такого расположения этих символов вполне обоснован, так как в сравнении с другими, они являют собой наиболее яркий образ философских представлений древних майя о жизни и смерти.

Исследователи выделяют 4 перевода этой цивилизации, о которой сказано в IV главе. Периодизация условно выражена цветовым фоном. Все поле, помимо того, разделено радиальными лучами. Это членение позволяет обогатить графически и живописно фактуру плоскости.

В композицию включены также древние символы и иероглифы, которые используются мной формально для завершения композиции в виде орнаментальной каймы и не несут определенной смысловой нагрузки.

Язык батика предполагает условность изображения форм, которых выражается в плоскости, в условности использования цвета, обобщения характера формы. Этими принципами я воспользовалась при разработке композиции. Мной предварительно было сделано несколько эскизов на основе собранного материала, который я представляю в приложениях I и II. Мной были предварительно рассмотрены возможные варианты холодной и темной гаммы, различие масштабности, разница композиционных схем, количественный набор мотивов, характер линейных очертаний. В итоге я остановилась на данном варианте, считая, что он более выразительно представляет мои личные впечатления об этом удивительном и загадочном мире, может быть по этому в своей работе я отказываюсь от строгой исторической хронологии, документальности, конкретности и обращаюсь к языку символов, оставляя за зрителями право на собственное восприятие моей работы.

**4.3. Последовательность работы над композицией**

В своей работе я руководствовалась рекомендациями изложенными в учебном пособии “Художественное проектирование” для студентов художественно – графического факультета пед. института под редакцией Б. В. Нишумова. Мною было проведено предпроектное исследование и собственно работа над проектом. Результатом предпроектного исследования явилась пояснительная записка, представляющая сведения (главаIV) и иллюстрированный материал о культуре майя, а так же описание и иллюстративный материал по технологии росписи. Прототипом моей творческой композиции явилась надгробная плита с гробницы правителя Пакаля из города Паленке. Из данной композиции я беру периметровый характер колеграфических знаков и символов. Исходным материалом для изображения диска и пирамиды послужили фотопродукции из разных книг по цивилизации майя.

Работу над авторской композицией я начала с отбора наиболее существенных мотивов, которые могли представлять, образ майя, а так же поиски возможных цветовых решений. Из всего многообразия цветовых сочетаний я выбрала теплую гамму, построенную на желтом, оранжевом, коричневом. Синий используется для оживления в качестве контрастного цветового тона. Остальные цвета включены, как дополнительные, поддерживающие контрасты теплого и холодного.

Следующий этап заключался в подборе материала и красителей. Затем был выполнен рисунок в масштабе 1 :  1. После утверждённого эскиза я приступила к выполнению работы в материале.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Работа над темой расширила мои представления о мировой художественной культуре, обогатила мое понимание настоящего через прошлое. Мне представилась возможность выполнить творческую работу в технике, которая вдохновила меня в дальнейшей творческой работе. Те знания, умения и навыки, которые мной приобретены в процессе работы над проектом помогут мне в дальнейшей работе. Осознавая, что существует много других не менее интересных приемов росписи, я полагаю, что их изучение позволит мою дальнейшую работу сделать более содержательной.

**ЛИТЕРАТУРА**

Арманд Т. Орнаментация ткани. Руководство по росписи ткани. Под ред. Н. Н. Соболева. М. —Л., 1931.

Г у р ь е в а Т. С, Опыты Л. В. Маяковской в оформлении тканей. — Сборник трудов НИИХП, Вып. б. М., 1972.

Рогинская ф. Советский текстиль. М., 1930.

Соболев Н. II. ПаПойка в России и способ работы. М., 1012.

Т а н к у с О. В., Гороховская Л. М- и др. Технология росписи тканей. М., 1969.

Темсрин С. М. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерки. М., 1960.

Ш у м я ц к а я Н. Как создаются рисунки для тканей. — "Декоративное искусство СССР” . 19,58, №8.

Брита Хансен. Роспись по шелку. 1997 г.

Энциклопедия “Исчезнувшие цивилизации” книга “Затерянный мир майя” . М., 1997 г.

Башилов В. А. древние цивилизации Перу и Боливии. М., 1972 г.

Гуляев В. И. Города – государства майя. М., 1979 г.

Зубрицкий Ю. А. Инки – Кечуа. М., 1975 г.

Исторические судьбы американских индейцев. М., 1985 г.

Самаркина И. К. Община в Перу. М., 1974 г.

Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983 г.

Этнические процессы в Южной Америке. М., 1981 г.

Кинжалов Р. В. Культура древних майя 1971 г.

Кинжалов Р. В. мифологические системы Месоамерики 1970 г.

Кнорозов Ю. В. Писменность индейцев майя. 1963 г.

Кнорозов Ю. В. Религиозные представления индейцев майя. М., 1966 г.

**Использованные материалы INTERNET выбраны из следующих WEB – сайтов:**

1. Были использованы поисковые системы:

http: //www. altavista. com http: //www. yahoo. com http: //www. rambler. ru http: //www. usa. com http: //www. aol. com http: //zdnet. com http: //www. ru http: //www. aport. com

1. С помощью поисковых систем интернета найдены следующие специализированные по теме батика WEB – узлы:

http: //www. biosystematica. com/gallery/rp1. htm **-** Albion Gallery

http: //www. gaialogic. org/indokain/

http: //www. friends-partners. org/oldfriends/asebrant/life/katya1. html**-**Katya Gandurina http: //www. jolaf. com/cline/ http: //www. uganda. co. ug/Batik. htm

http: //www. kohphangan. com/batik/gallery/index. html

http: //www. e-park. com/html/batik. html http: //www. artsednet. getty. edu/ArtsEdNet/hm/May98/0270. html http: //www. cornwall-online. co. uk/northcornwall-artists/page1. htm http: //www. sepali. com/whois. html.