

Т. АРМАНД

О Р Н А М Е Н Т А Ц И Я Т К А Н И

Р У К О В О Д С Т В О
ПО РОСПИСИ ТКАНИ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
Н. И. СОВОЛЕВА

«А С А Д Е М И А»
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД
1 9 3 1





ЛЕНИНГРАДСКИЙ
Главлит № А 65216.
Тир. 3070 экз. 13 л.
Заказ № 754.

И РЕДИСЛОВИЕ

Последнее время наблюдается сильное повышение интереса к украшению ткани, к рисунку на ткани. Уже то, что за истекшие четыре года было устроено две выставки, посвященные ткани, — одна в 26 году в Историческом музее, другая в январе 29 года в залах Вхутемаса, — подтверждает это наблюдение. Каждая выставка подошла к ткани по-своему. Выставка Исторического музея знакомила с тканями VII — XIX вв. В залах Высшего Художественно-Технического Института был дан бытовой советский текстиль. Одна показала ткани прошлого, бытовавшие на Руси, другая — ткани сегодняшнего дня. Но вчерашний день рождает сегодняшний и, что важнее, завтрашний.

Вероятно, скоро придет время и для третьей выставки, на которой будут показаны работы на тканях художников кустарей и целых коллективов, возникших при Изо Рабиса и других организациях. Работы эти одной Москвой сотнями выбрасываются на рынок ежедневно и поглощаются им, поэтому могут быть рассматриваемы, как массовое производство, народившееся только за последние несколько лет. Работу таких мастерских можно рассматривать, как коллективное творчество, коллективное потому, что составляющие артель художники, имея постоянное общение, невольно оказывают влияние на творчество друг друга. Заведующие художественными мастерскими-коллективами могли бы рассказать много интересного о том, меняется ли и как меняется вкус потребителя, насколько удается воздействовать на него и т. п. Наша книга, посвященная орнаментации ткани, в своих беглых очерках по орнаменту, по ткани, по костюму и стилю, по технике и композиции рисунка, стремится по мере сил помочь кустарю-художнику, работающему над украшением ткани, лучше почувствовать ткань и задачи ее орнаментации. Книг по орнаменту на русском языке очень мало, а то, что есть, мало доступно по цене. Этот краткий, беглый и поверхностный обзор орнаментов, имевших наибольшее влияние на художественное творчество народов, снабженный соответствующими иллюстрациями, дает некоторый, правда, не претендующий на полноту, материал, причем последняя глава знакомит со способами работы на тканях, служа до известной степени руководством к их

росписи. Вся же книга ставит себе задачей быть пособием для желающих работать по ткани. Потребность в этом насущная, а книги, удовлетворяющей такой потребности, пока еще нет. План настоящей книги создан глубоким убеждением автора, что некоторые сведения о стиле, об орнаменте, о материале, с которым приходится работать, должны предшествовать ознакомлению с техникой и с мыслями по поводу композиции рисунка.

Автор считает своим долгом принести свою благодарность А. Н. Лебедеву и Н. В. Воронкову за ряд указаний, которыми воспользовался автор при написании главы о «Красителях и методах их применения».

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ОРНАМЕНТ

Египетский орнамент. — Ассирио-авилонский орнамент. — Греческий орнамент. — Греко-римский орнамент. — Китайский орнамент. — Японский орнамент. — Индусский орнамент. — Персидский орнамент. — Арабский орнамент. — Мавританский орнамент. — Византийский орнамент. — Кельтический и готический орнамент. — Орнамент стиля ренессанс. — Орнамент стиля барокко. — Орнамент стиля рококо. — Орнамент стиля ампир. —

Русский орнамент и русское орнаментальное искусство.

Египетский орнамент.

Египетский орнамент имел большое влияние на орнаменты всех народов древности. Египетское искусство более совершенное, чем дальше в глубь времен, точно не имеет младенческого возраста. Трудно установить иноземное влияние на постройки древнего царства, которые и в техническом и в художественном отношении стоят на необычайной высоте.

Кучи камней на могилах знатных, на могилах царей, становятся памятниками, которые дали начало пирамидам. Пирамида строилась для защиты останков царя, которые хранились в потайной комнате внутри этой каменной массы. Стены храмов и дворцов внутри и снаружи были покрыты орнаментами.

В своем орнаментальном творчестве египтяне обращались только к природе. Но и в орнаменте, как и во всем искусстве египтян, сказалась их склонность к символизму. Их письмена не только условные знаки, но и способ орнаментации.

Это совершенно не имеет места в Греции, но нашло широкое применение у персов, арабов и мавров. Египтяне, тонкие рисовальщики, в своей орнаментации достигают высокого

совершенства. Стилизация животных и растений, символическое изображение всего реального мира дает им формы для орнамента. Но,—как и у большинства народов, творчество орнамента никогда не исходит у них из одной только красивой формы. Это есть запись мира или познание мира, и прекрасная форма рождается как следствие переполненного восприятия. Стилизованный лотос—это обожествленное растение, которое являлось символом воздействия воды и солнца на спящую землю, в бесконечных вариациях украшает ткани, утварь, мебель и архитектуру египтян.

Изображение папируса также широко применяется в архитектуре. Самые колонны в Луксоре и Карнаке изображают цветы лотоса или папируса, где основанием служит корень, стволом колонны—стебель, а капителью—распустившийся цветок, окруженный целым букетом меленьких бутонов. Само солнце, которое обожествлялось египтянами, нашло свое орнаментальное выражение в форме диска. Этот диск, с двумя змеями по бокам, украшал постоянно храмы, монументы на могилах умерших и одежды жрецов и царей. Наконец, одним из любимых мотивов украшения был скарабей, небольшое насекомое (вид жука), которое свои яички кладет в помет животных, закатывая его в шар. Оно обожествлялось египтянами и символизировало творца, заложившего в земной шар семена произрастания.

Египтяне любили полихромию. Самый их архитектурный орнамент всегда был расцвечен. Барельефы и фризы, тянущиеся вдоль стен иногда по черте, как бы этажами, обычно раскрашены. Этими этажами передавалась условно неизвестная египтянам перспектива. В древнем Египте наиболее употребительные цвета—красный, синий и желтый, с добавлением белого и черного. Потом вводится зеленый, которым окрашивают листья лотоса, тогда как в древнем царстве для окраски листьев употребляли голубой цвет, постепенно принимавший зеленоватый оттенок. В более поздние времена пользовались коричневыми и обоими пурпуровыми цветами. Но преобладающими в египетском искусстве, как и во всех древних искусствах, были, повторяем, три основные цвета—красный, желтый и синий, с которыми египтяне умели достигать гармоничных эффектов и только в более поздние времена к ним прибавились дополнительные цвета и оттенки.

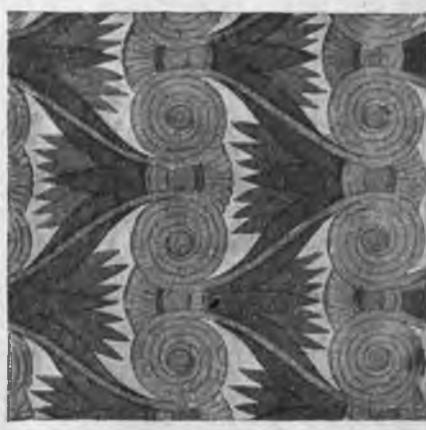
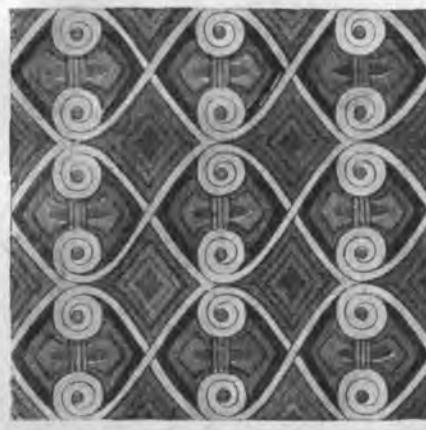
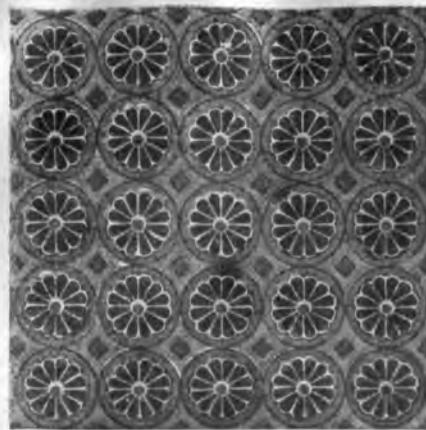


Рис. 1. Египетский орнамент.

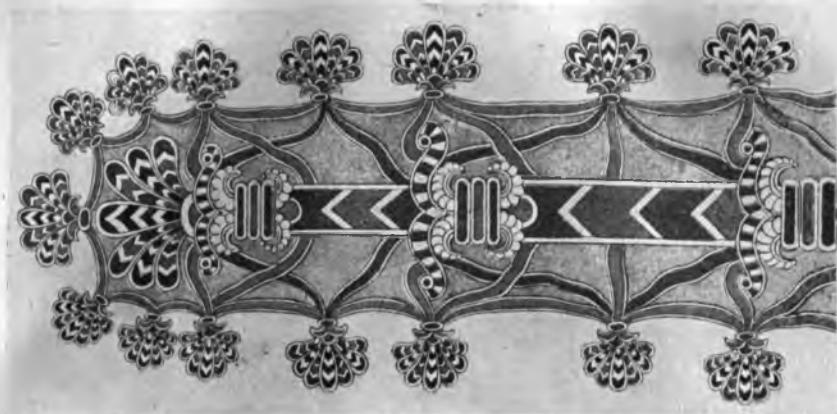


Рис. 2. Ассирио-ававлонский орнамент.

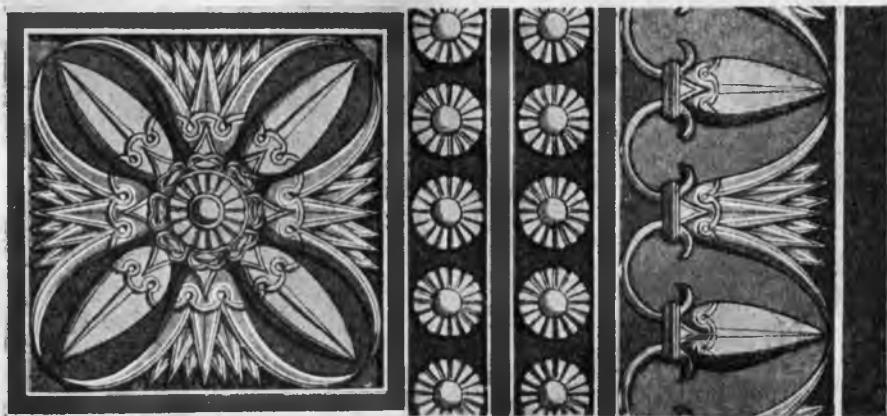


Рис. 3. Ассирио-ававлонский орнамент.

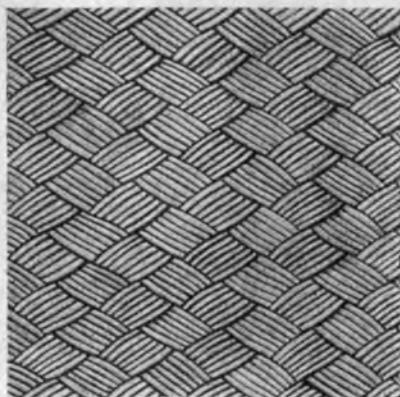
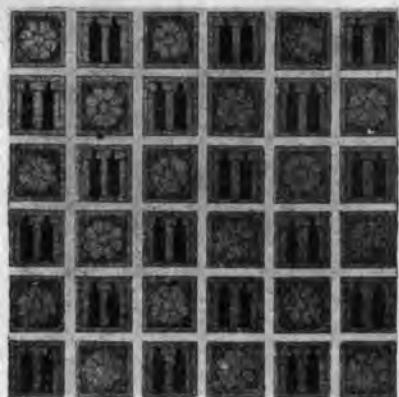
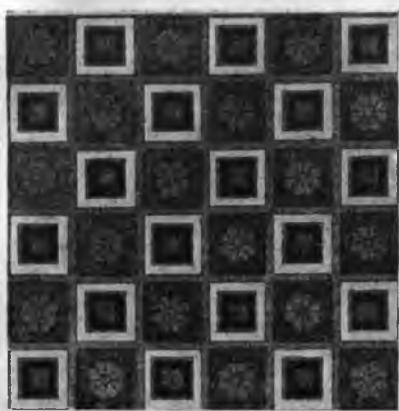
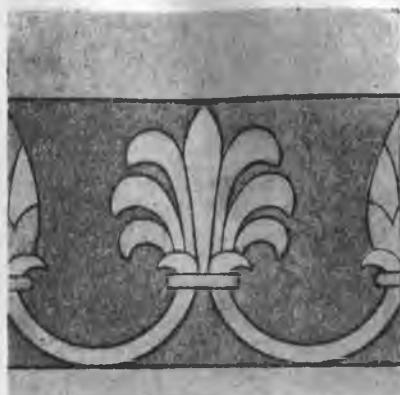
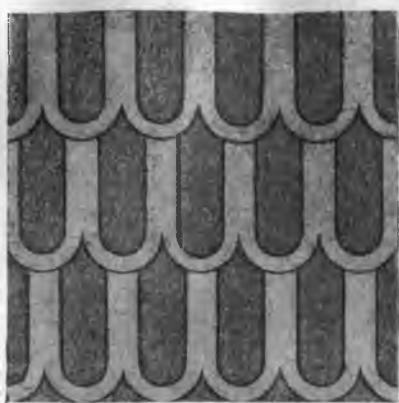


Рис. 4. Ассиро-авилюнский орнамент.

Ассиро-аввилонский орнамент.

Только раскопки немцев перед войной и американцев за последние годы открыли нам в Вавилоне остатки древнего Ассиро-аввилонского творчества. Раньше лишь развалины Ниневии и примыкающего к Ассиро-аввилонской культуре персидского Персеполиса сохраняли для нас следы Ассиро-аввилонского орнамента.

Ассиро-аввилонское искусство находилось под сильным влиянием Египта, но на ряду с египетским орнаментом, на ряду с цветами лотоса, крылатым диском и другими формами, в Ассиро-аввилонии были и свои собственные, как растительные, так и эмблематические формы. Из растительных самыми излюбленными мотивами являются плод ананаса, священное дерево, а из эмблематических фигур, фигура крылатого быка с человеческой головой (керубин). Многие из дошедших до нас орнаментов сохранились на изразцах, при чем цвета на них светло-желтый, оранжевый, черный и белый. В скульптуре чаще всего встречаются цвета синий, красный и золотой, на живописном орнаменте — синий, красный, белый и черный.

Многие формы Ассиро-аввилонского геометрического орнамента были заимствованы греками и переработаны ими. Ромб и другие геометрические фигуры перешли также в арабский и мавританский орнамент и в украшениях мечетей Каира и дворца Альгамбры ясно виден их первоисточник.

Греческий орнамент.

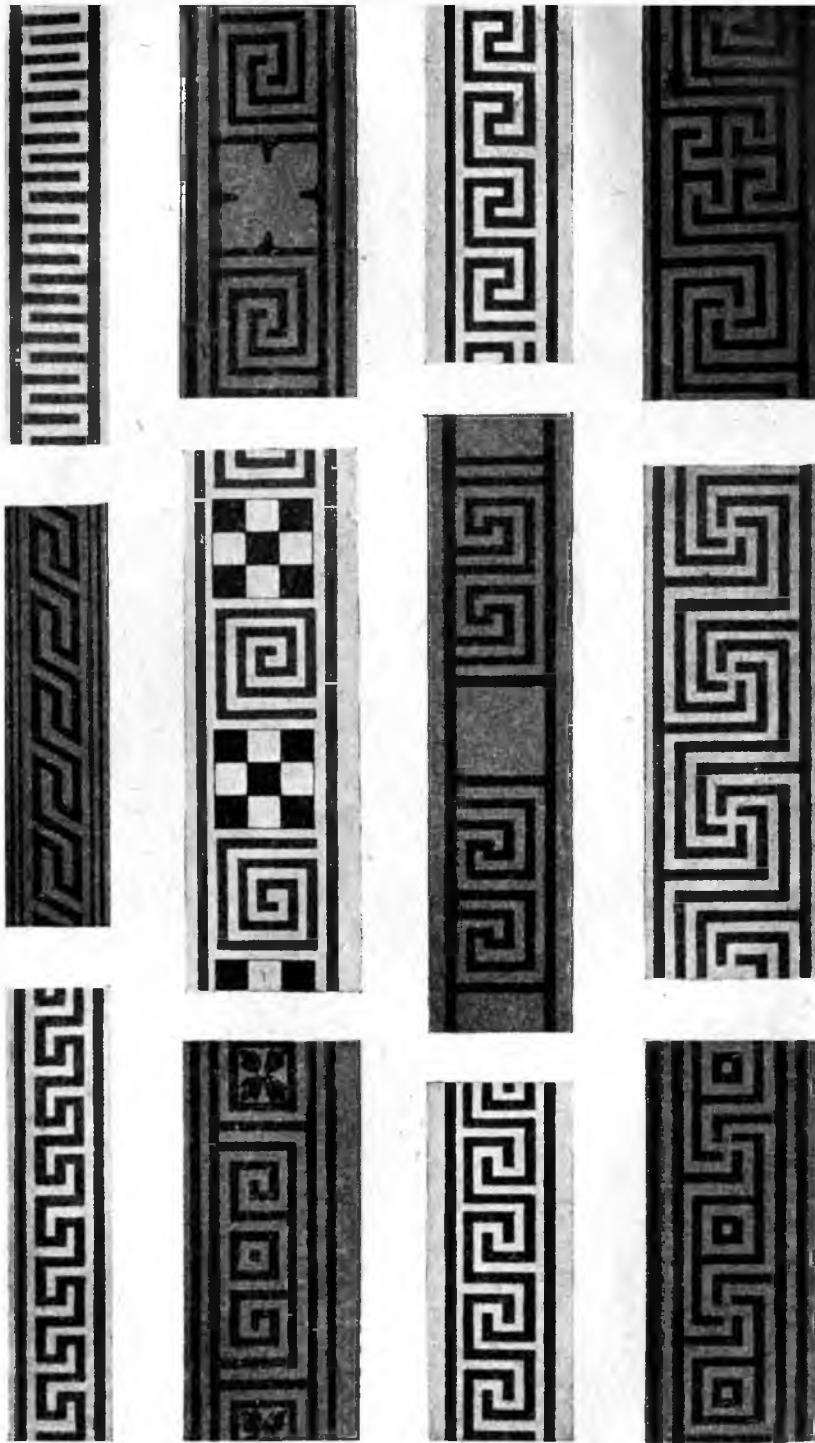
В египетском орнаментальном искусстве, как уже было сказано, вдохновителем его была одна природа. Греческое же искусство многое восприняло от египетского и частью от финикийского и ассирийского, но все воспринятое переработало по-своему и создало, как в пластике, так и в архитектуре, свой совершенно не похожий на другие, стиль, и греческий орнамент не строго символический, а более легкий и гармоничный. Строгая симметрия геометрического орнамента, состоящего иногда из самой простой комбинации вертикальных и горизонтальных линий и прямых углов, передается греками как совершенная гармония. Та же самая комбинация, тот же меандр

встречается часто, как будто независимо от греческого, и на китайском и на мексиканском орнаментах, но отсутствие той строгой правильности в чередовании горизонтальных и вертикальных линий лишает китайский меандр той спокойной красоты, какая есть в греческом. Наблюдение природы, изучение форм растений и цветов играло большую роль в греческом искусстве. Помимо геометрического орнамента,—растения, животные и человеческая фигура, вот что давало грекам мотивы для украшений как в архитектуре, так и на ткани. В отличие от египетского архитектурного орнамента, который почти всегда конструктивен, у греков архитектурный орнамент играет лишь декоративную роль. На коринфской колонне, самой декоративной из греческих колонн, орнамент лишь украшает ее, а не строит. У греков, так же как и у египтян, основных форм орнамента не так много, но они варьируются и комбинируются до бесконечности. Всюду и во всем правильность и симметрия составляют постоянное правило греческого орнамента. Самыми излюбленными его мотивами являются прежде всего листья аканта и пальметты, которыми украшаются колонны. Затем идут листья алоэ и всевозможных водяных растений, винограда, цветы жимолости, меандр, лучистый орнамент, кольцеобразный, витой, комбинации из всевозможных кривых, плетеный орнамент, четки из бус, яйцеобразный орнамент (овы). Впоследствии все эти формы были использованы как мотивы многими народами. Из зоологических форм орнамента самой распространенной у греков была голова быка.

Римский и греко-римский орнамент.

Римская эстетическая культура сложилась под влиянием этрусской и греческой, но влияние греческое было преобладающим в Риме. От этрусков остались вазы и прекрасно орнаментированные ювелирные вещи. Но римляне заимствовали из Греции главные мотивы своих орнаментаций. А много времени спустя европейцы, вдохновляемые античностью, черпали свои мотивы орнаментации именно из Рима, а не из Греции, которая была еще недоступна для изучения. Пренебрежение к более простым формам, которые так гармонично умели использовать в своем искусстве греки, и любовь к пышности, ярко отразились на римской орнаментации. Листья аканта, дуба,

Рис. 5. Греческий орнамент.



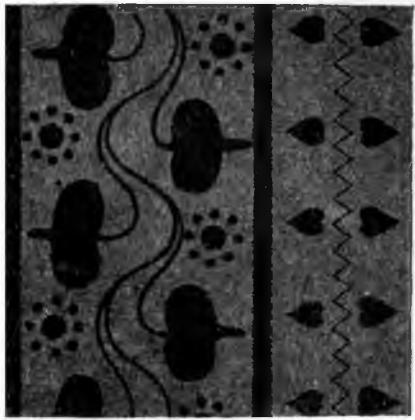
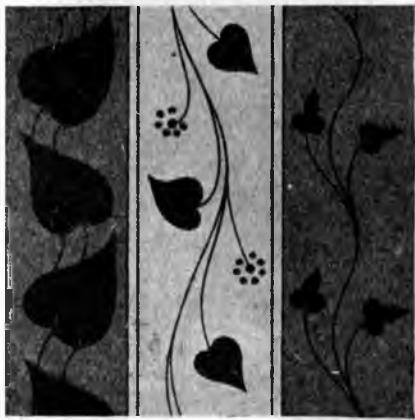


Рис. 6. Греческий орнамент.

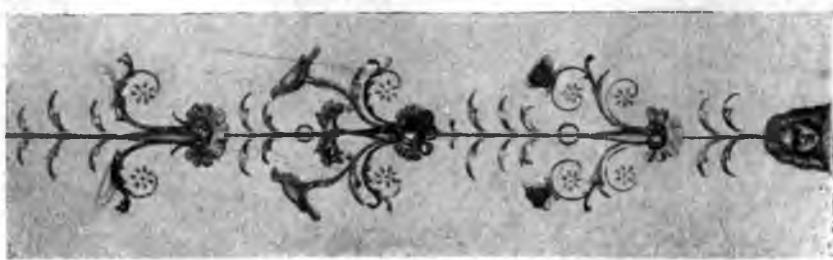
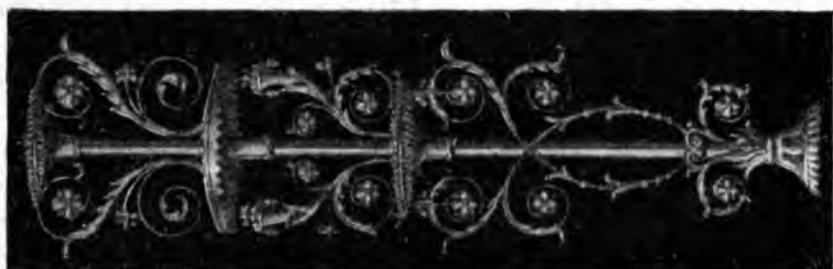
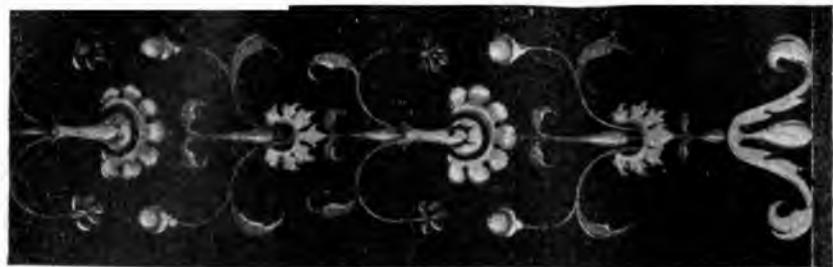


Рис. 7. Греко-римский орнамент.

кедровые шишки, виноград, пальма, плющ, алоэ, вьюн, колос, мак — вот любимые растительные мотивы римского искусства. Пышные гирлянды из цветов и плодов, человеческие фигуры, головы животных, пылающие и потухшие жертвенники, все это встречается в римской орнаментации. Украшения нагромождены в большом, иногда просто чрезмерном изобилии. Та же любовь к пышности заставляет римлян вводить в свои мозаики самоцветные камни. Мозаикой римляне выкладывают часто не только полы, но и стены и своды построек.

Раскопки Помпеи открыли европейцам прекрасные фрески, которые оказались в отличной сохранности. Этот памятник греко-римского декоративного искусства особенно ярко подчеркивает влияние Греции на Рим. Его палевые, голубые и красные орнаменты на черном фоне, палевые и голубые на красном вызывают и формой и цветом в памяти греческие орнаменты. Кроме строго геометрических мотивов, в Помпее были найдены и радостные многоцветные композиции с человеческими фигурами, птицами и цветами. Все это выполнено на сильных, яких фонах, чаще всего на черном или терракотовом.

Китайский орнамент.

Китайское орнаментальное и декоративное искусство оказало большое влияние на искусство многих эпох и народов. Уже за четырех лишним тысячи лет до наших дней в Китае были канонизированы основные цвета. Тогда же была установлена их символика. Таких цветов было пять. Каждая страна света обозначалась своим цветом. Восток — голубой, юг — красный, запад — белый, север — черный. Комбинации цветов были тоже строго установлены: белый сочетался с голубым, красный с черным и т. д. Геометрический орнамент вообще был мало развит в китайском искусстве. Вся природа трактовалась китайцами орнаментально. Облака и волны, небо и вода, все принимало у них формы орнаментальных завитков, все было используемо ими, — как декоративный мотив. Огромное количество сказочных животных и птиц, которыми изобилует китайское декоративное искусство, оказало влияние на искусство многих стран Востока и Запада. Драконы, священные лошади,

священная собака Го, фантастические птицы, приносящие счастье, — все это мотивы для орнаментального творчества китайцев, которые, сочетая их с почти реалистическими изображениями цветов и с завитками волн и облаков, покрывают ими свои роскошные ткани. Из форм линейного орнамента, меандр встречается чаще других. На фарфоровых вазах он образует ленту, которой окаймляются верхние и нижние их выступы. Те же орнаментальные формы применяются китайцами и на перегородчатой эмали.

Японский орнамент.

Японское декоративное искусство сложилось под сильным, почти исключительным, влиянием Китая, и отчасти Индии. Последнее не так канонично, как китайское, но связь с ним японского искусства совершенно очевидна. Трудно говорить о японском орнаменте, потому что орнамента, в строгом смысле этого слова, у японцев, почти нет, но птицы, драконы, сказочные чудовища и животные, змеи, насекомые и цветы, как-то орнаментально взятая природа — все это дает бесконечные мотивы для японского декоративного творчества. Японская резьба по металлу, японский лак, японские ткани, с их ткаными и особенно шитыми и набивными узорами, черпают свои композиции отсюда. Особенное свойство искусства японцев состоит в том, что они в своих картинах и в украшении тканей, фарфора, предметов обихода всегда остаются одинаковыми художниками — пейзажистами. Поэтому многие японские ковры XVII — XVIII вв. композиционно построены совершенно так же, как строятся их картины, и на ветках цветущих деревьев, изображенных на этих коврах, тот же трепет восхищенного природой художника, как и на картинах японцев.

Но японские ткани, предназначавшиеся для одежды, украшались и отдельными мотивами, введенными в рапорт, т. е. повторяющимися на всем протяжении ткани. Такими мотивами являлись и орнаментально взятые птицы, заключенные иногда в геометрические фигуры, и цветы, часто в сочетании с бабочками или с другими какими-либо зоологическими формами. Наибольшего расцвета японское искусство достигло в XV — XVII вв.



Рис. 8. Греко-римский орнамент.



Рис. 9. Китайский орнамент



Рис. 10. Японский орнамент.

Индусский орнамент.

Индия оказала большое влияние на орнаментальное творчество народов Востока и сама, в свою очередь, одно время находилась под большим влиянием Персии.

Особенностью индусского орнаментального творчества является любовь к почти натуралистическим композициям и перегруженность деталями; изображения животных, птиц, цветов очень близки к природе и обнаруживают большое знание их форм. Геометрический орнамент не занимает в Индии такого места, как у других народов Востока. Индузы стараются все поле орнаментируемой площади тесно заполнить мотивами цветов, птиц, зверей, иногда целыми охотничими и другими сценами. Цветы на их тканях трактованы подобно персидским, только краски определенное и резче. Стилизованная пальма и кипарис — наиболее употребительные орнаментальные мотивы. Этими мотивами, в чередовании с другими орнаментами, украшаются знаменитые кашемирские шали и другие ткани. Лотосы, окруженные листьями, цветы граната, гвоздика, тюльпаны и ряд других цветов даются в ярких радостных и гармоничных тонах. Индия строит свои композиции на контрастах — светлый рисунок выступает на очень темном фоне и наоборот. Один из их излюбленных приемов — это окружение рисунка на темном фоне светлой каймой, как бы широким светлым контуром. На светлом фоне такая кайма делается темной.

Персидский орнамент.

То, что теперь называется персидским орнаментом, это — орнамент, возникший уже в магометанской Персии и достигший своего расцвета к XV — XVI вв. Этот орнамент сильно отличается от древне-персидского, примыкавшего к ассирио-авиловскому. Современный персидский орнамент возник под сильным влиянием целого ряда художественных культур Востока, и все эти влияния он впитал в себя и творчески переработал в чудесный и своеобразный стиль, в котором только угадываются элементы и арабского, и индусского, и византийского искусства. Но, вместе с тем, видно внимательное и любовное отношение к формам природы, к ее растительному и животному царству. Арабское и мавританское искусства не имели права изображать

живые существа. Это запрещалось кораном. Персия не была под таким запретом и потому достигла большого совершенства в изображении животных. Знание форм растительного мира, необыкновенно тонкое совмещение в одной и той же композиции сплетений геометрических линий, стилизованных цветов и животных в движении, создало славящиеся на весь мир персидские ковры, персидские ткани, набойку и керамику. Трудно перечислить все те цвета и тона, которые употребляют персы. В отличие от арабов и мавров, в искусстве которых основные цвета — красный, синий и желтый (золото), с добавлением белого, были преобладающими, — персы строят свои композиции на мягких полутонах. Излюбленные персидские цвета — голубой с аквамариновым оттенком, бледные розоватые тона, притушенный красный с терракотовым оттенком, блеклые синеватые, зеленоватые охровые и т. п. В этих тонах даются очень распространенные у персов стилизованные гвоздики, розы, анемоны, шиповник, ирисы, нарциссы и др. формы полевых цветов. Из животных чаще всего изображаются львы, леопарды, серны, газели, верблюды, слоны и всевозможные виды птиц. В архитектурном орнаменте преобладает лазоревый фон с белыми цветами и зелеными листьями на нем.

Арабский орнамент.

Арабский орнамент многое заимствовал из древне-персидского, византийского и отчасти греко-римского искусства. Завоевание византийских провинций с их богато развитой культурой и римскими руинами на завоеванной территории, познакомило арабов с трактовкой растительного орнамента в римском искусстве. Но формы растений и цветов вообще не характерны для арабов. Их привлекает своеобразно нарисованный, далекий от природы узор. Только у мавров, искусство которых так родственно арабскому, стилизованные цветы и листья плотно вплелись в общую узорную ткань и создали этот удивительный по изяществу и тонкости кружевной мавританский орнамент. Магометанский закон, как сказано, запрещал арабам изображение живых существ, поэтому самым характерным для арабского орнамента является сложнейший переплет из геометрических фигур, в который изредка врастают листья аканта, пальметты, плоды и листья винограда, стилизованная гвоздика,

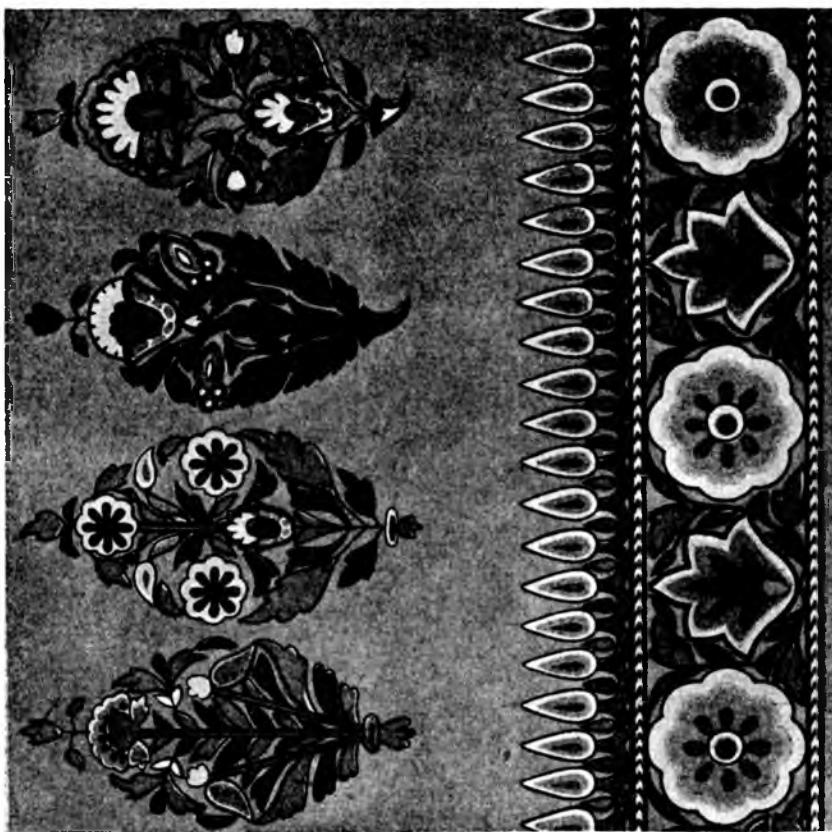
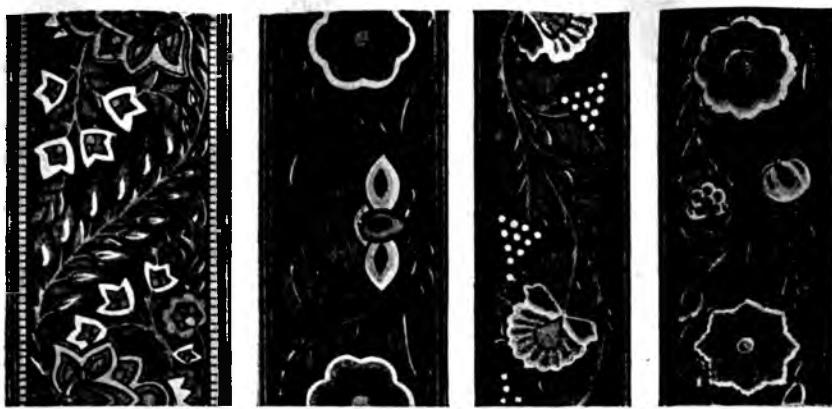
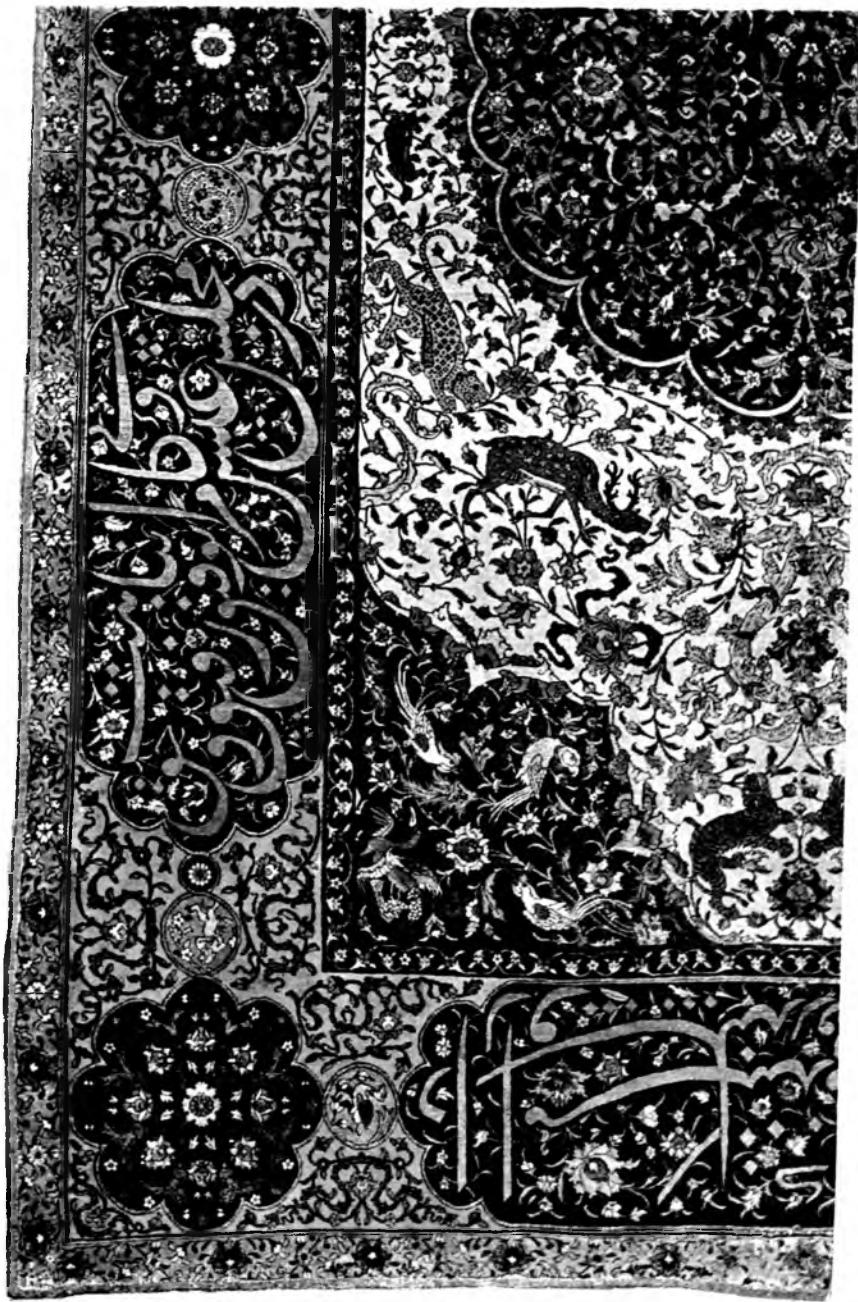


Рис. 11. Инаусский орнамент.



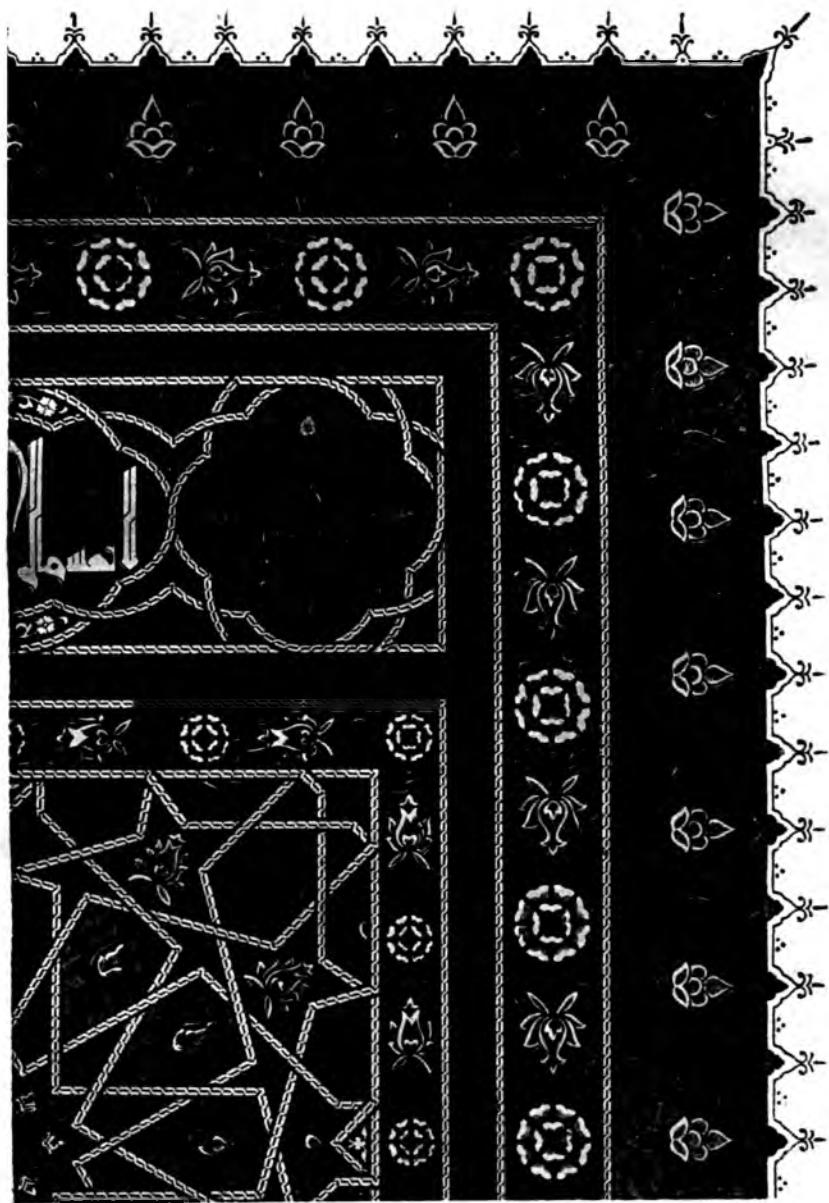


Рис. 13. Арабский орнамент.

но все это настолько переработано, что лишь очень отдаленно напоминает элементы растений. Суровое арабское искусство создало великолепные мечети в Каире и других городах; в них грандиозность и простота форм архитектуры сочетались с утонченнейшей орнаментацией. Это сочетание архитектурной простоты и утонченного, изысканного орнамента было характерно и для мавританских и арабских костюмов, вызывавших удивление современных им европейцев. Простые плащи с капюшонами или без капюшонов украшались богатейшим и тончайшим орнаментом, или покрывавшим только какую-нибудь часть платья, или окаймлявшим его по краю. Одной из любимых суровых форм арабского орнамента был орнамент, получавшийся от многократного наложения многоугольников друг на друга, многоугольников на круг и т. п.

Цвета арабов — основные цвета спектра: красный, синий и желтый и в большом количестве белый. Желтый почти всегда заменялся золотом, которое также употреблялось в изобилии.

Мавританский орнамент.

Мавританское искусство, создавшее знаменитый дворец Альгамбру в Гренаде, мечеть в Кордове и ряд других замечательных построек, родственно арабскому искусству. Взявшись, как и арабы, из Персии основные мотивы своего орнамента, мавры еще больше облегчили и утончили их, вплетая растительные формы. Придя в Испанию с Африканского материка в начале VIII века, арабы и мавры принесли сюда и свое искусство которое уже в Испании, постепенно развиваясь, достигло тонкой грации и благородства.

Мавританские дворцы и мечети в нижней части своих стен выкладывались, обычно, цветными изразцами, геометрические узоры которых напоминают ковры арабов, украшавшие стены их палаток. Над такими панелями поднимались белые лепные орнаменты, где листья, тонкие стебли, цветы и плоды ананасов переплетались причудливыми изгибами геометрических линий и чередовались с куфическими надписями. И все это на ярких, радостных фонах тех же цветов, что и у арабов: красном, синем, желтом, и с тем же обилием золота, которое придавало особый блеск и богатство всей композиции. Кроме лепных орнаментов, покрывавших стены дворцов и мечетей, в Испании

достиг высокого развития шитый и тканый орнамент, который через Сицилию проник в Италию и оказал сильное влияние на художественное оформление европейских тканей.

Византийский орнамент.

Византийское декоративное искусство, так глубоко проникшее в русское искусство, само сложилось под влиянием двух сил: с одной стороны, это была эллинская традиция, с другой, мощное воздействие Востока. Сила эллинского влияния сказалась главным образом на чистом искусстве; тут византийские художники широко пользовались античными образцами. В декоративном же и прикладном искусстве они изменили своим эллинским увлечениям и восприняли от народов Востока ту безудержность фантазии, которая создавала сложные сплетения из звериного, растительного и геометрического орнаментов. Яшмой, порфиром и многоцветным мрамором украшают они свои постройки. Узорными мозаиками, точно коврами, одевают стены и своды храмов святой Софии и монастыря Хора в Константинополе, Виталия в Равенне, Дмитрия в Салониках и др.

В ткацком искусстве Византия достигает исключительного мастерства — тут сильнее всего проявилось влияние Востока. Персия, Индия и Китай точно бросили на византийские ткани свои фантастические образы, переработанные здесь по-своему. Безмерность восточной фантастики и ее сильные контрастные краски, настолько пленили воображение византийских художников, что они пожертвовали для нее мягкими полутонаами эллинских тканей. Любимыми цветами их стали яркий зеленый, яркий красный и фиолетовый пурпур. И на этих сильных тонах выступают изображения львов, орлов, леопардов, попугаев, слонов и других животных и птиц и целые сцены охоты. Только изредка в орнаментациях Византии встречаются отзвуки эллинского искусства, или искусства первых веков христианства и христианских базилик. Самой же характерной для ее орнаментального творчества остается та причудливая роскошная узорность, которая была заимствована у персов. Изображения животных форм на тканях Византии по большей части заключены в геометрические фигуры — круги или многоугольники. Иногда они как бы обрамлены длинным изогнутым акантовым листом. Вообще же геометрический и зоологический орнамент,

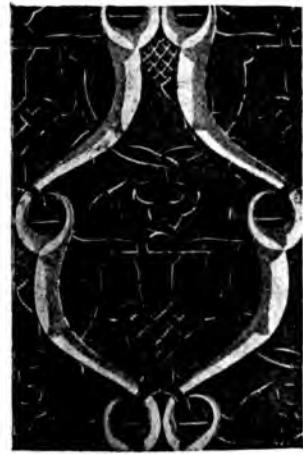


Рис. 14. Мавританский орнамент.

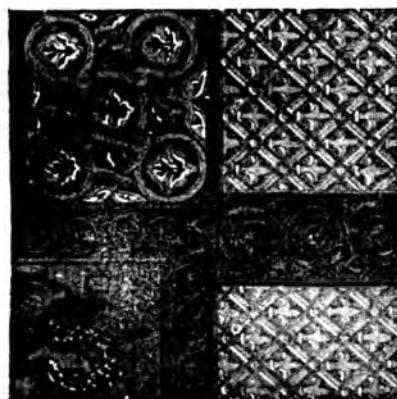


Рис. 13. Византійський орнамент.

часто в сочетании с человеческой фигурой, более характерен для византийских тканей, чем растительный. Этот последний встречается чаще всего как обрамление медальонов, с изображениями животных, птиц или человека. Растительные формы византийского орнамента сильно стилизованы. Более реалистические изображения цветов встречаются в украшениях книг. На ряду с мозаикой и узорами тканей, орнаментация византийских книг также оказала большое влияние на все искусство Запада и Востока, и особенно на русское искусство.

Кельтический и готический орнамент.

Кельтический орнамент рассматривается, как возникший из переработки византийских и греко-римских образцов. Он предшествовал готическому и вошел в него, как главная его составная часть. Характер его, особенно в первый период, строго геометрический. Эта его геометричность до некоторой степени роднит его с орнаментом восточных народов, арабским и мавританским. Однако в IX—X вв. такой строго геометрический характер его несколько изменяется. Под влиянием Византии в плетеный и веревочный кельтический орнамент начинают входить животные и растительные формы. Но плетеный орнамент все-таки остается в силе. Он только теперь более разнообразен и менее геометричен. Теперь уже, кроме плетения, в кельтическом орнаменте встречаются головы птиц, туловища которых переходит в плетеный геометрический орнамент, очень условные изображения львов, растительные формы, которые часто заканчивают собой плетенку. Надо только отметить, что животные и растения, по сравнению с Византией и с Востоком, взяты еще более условно. Плетеный кельтический орнамент встречается и как архитектурный мотив, и на оружии и утвари, и на заставках средневековых книг. Уже в VIII—IX вв., при Карловингах, большое влияние на украшение рукописных книг оказывают ввозимые из Византии манускрипты.

Родиной собственно готического орнамента является северо-западная и центральная Европа. До сих пор не установлено точно, где впервые готический орнамент приобрел те характерные признаки, которые позволяют рассматривать его, как самостоятельную величину. Одни считают такой страной Скандинавию, другие северо-западную Францию, но связь готического

орнамента с германской расой как будто установлена. Как и у всех примитивных народов, у германцев, на заре их культуры, был только геометрический орнамент. Но потом, под влиянием искусства кельтов и романских народов, создается готический орнамент. Линейный орнамент постепенно переходит в плетеный. Плетенка характерна для готического орнамента, так же, как и для кельтического. Основные элементы ее сначала только прямая линия и плетения из этой линии, затем сюда присоединяются еще круг, спираль, зигзаг и дуга; из этих простых форм образуется бесконечное множество самых разнообразных комбинаций, в которых они то идут параллельно, то особым образом скреплены друг с другом, то связаны как бы в узлы и образуют фантастически спутанные фигуры, в которых очень трудно разобраться. В готическом орнаменте, в противоположность классическому и орнаменту многих народов Востока, отсутствует непосредственное подражание природе. Ни зверь, ни человек не останавливают так внимания народов, создавших раннюю готику, как это сплетение линий.

Характерной для готического искусства была живопись по стеклу, которая в XIV в. достигла своего расцвета. Сначала окна были составлены из ряда цветных стекол, представлявших как бы прозрачную мозаику, с преобладающим геометрическим орнаментом. Позже из этих многоцветных стекол составлялись целые картины. Так, на стеклах Шартрского собора во Франции изображены целые сцены из жизни средневековья.

Основным мотивом для орнаментации стекол является трилистник и другие формы растительного орнамента. Рама готического окна состоит из целого ряда переплетающихся геометрических фигур (круг, ромб, многоугольник и т. п.), в которые и вставлены цветные и расписные стекла. Цвета тут яркие, радостные—красные, зеленые, желтые, синие, чередующиеся с потушенными фиолетовыми и серо-зелеными тонами. На ряду с растительным орнаментом на стекле встречаются и стилизованные животные. Священные книги Византии, украшенные миниатюрами и заставками, ввозившиеся в большом количестве из Византии в северную и среднюю Европу, не могли не оказать влияния и на готическую орнаментацию книг. И действительно, на ряду с готическими переплетениями и украшением в виде буквы *S*, встречаются роскошные формы зоологического и



Рис. 16. Готический орнамент.

растительного орнамента. Позднее в заставках начинают изображать натуралистически написанных птиц, бабочек и жуков, которые и украшают страницы средневековых книг.

Орнамент стиля ренессанс.

Родина стиля ренессанс (возрождение) — Италия. В то время, как на севере Европы надолго водворяется готика, в Италии в XIV в. создается стиль, который имеет такое же **огромное влияние** на европейское искусство, как и готика. Итальянское возрождение характеризуется тем, что оно **жадно изучает природу**, из нее черпает свои линии и формы и, находясь под **властным влиянием** римской античности, корректирует ее с помощью приобретенных знаний. Акантовый лист, многие растительные формы античного орнамента, виноградная лоза, дубовый лист, животный орнамент, крылатые львы, тритоны, лошади и т. п., обнаженное человеческое тело — вот излюбленные мотивы стиля ренессанс. На ряду с этим, встречаются мотивы и эллинского геометрического орнамента, но это уже не так характерно для стиля возрождения.

Потом, позднее появляются картины, орнаментированные овалы, с загнутыми в разные стороны бортами, на которых изображаются сцены из античной жизни, всевозможные маски и маскароны.

Пышные гирлянды из плодов и цветов, которые так любили римляне, часто встречаются также в орнаментах эпохи возрождения. Ткань, всегда отражающая характерное в орнаментации данного времени, и тут дала массу пышных римских мотивов античной эпохи.

Орнамент стиля барокко.

Стиль барокко, возникший в Италии и пришедший на смену стилю ренессанс, продержался в Европе почти два столетия и **оказал большое влияние** на все виды ее искусства. Художника Микель-Анджело считают отцом этого стиля. То спокойствие и уравновешенность, которые были идеалом эпохи ренессанс, сменились большой возбужденностью, большим стремлением дать движение и живописность. Пышность и великолепие орнамента ренессанса более не удовлетворяет своей линейностью и

графичностью. Его стремятся теперь дать живописно, или даже объемно. Все формы и в архитектуре и в орнаменте даются так, чтобы глаз не мог охватить общей мысли композиции сразу, а запутался бы в этом потоке форм.

Орнамент продолжает использовать многие мотивы, которые были в ходу в эпоху ренессанса, но осложняет их нагромождением новых форм. Во Франции, где со временем Людовика XIV стиль этот делается придворным, он расцветает пышным цветом. Формы, употреблявшиеся в барочном орнаменте, сводятся к следующим: получеловеччи, полузвериные маски-грифоны, человеческое обнаженное тело, амуры, фигуры животных и птиц, сказочных и реальных, акантовые листья, гирлянды из цветов и плодов, лавровые и дубовые ветви, урны, виноградные листья и плоды и отдельные цветочные формы.

Все это обычно вплеталось в одну композицию, и глаз терялся в слишком сложных и перегруженных мотивах, которые, в полной мере отразились на тканях барокко. Гирлянды из плодов и цветов перевиты ленточным и змеевидным орнаментом.

Характерным для ткани этой эпохи является перегруженное богатство форм.

Орнамент стиля рококо.

Французский стиль рококо является прямым наследником стиля барокко. Он достигает полного расцвета к концу XVII — началу XVIII столетия, во время царствования Людовика XV. То стремление к декоративности и живописности, которое свойственно стилю барокко, в стиле рококо было доведено до крайних пределов. В нем все мягко, все грациозно, все струится. Орнамент рококо сплошной завиток. Главным мотивом он берет раковину и ее извилины, тонко изогнутые веточки, с бесчисленными завитками и разветвлениями. Каждый мотив соединяется и сплетается с другим; рога изобилия, из которых сыплются цветы и гирлянды, причудливо изогнуты, звери и растения переплетены между собой и эта бесконечная прихотливость движения составляет главное очарование орнамента рококо. Даже вазы в этом стиле имеют изогнутые формы, как растения. Все это создает впечатление необыкновенной тонкости и изящества, особенно в сочетании с излюбленной тогда нежной полутонной окраской.

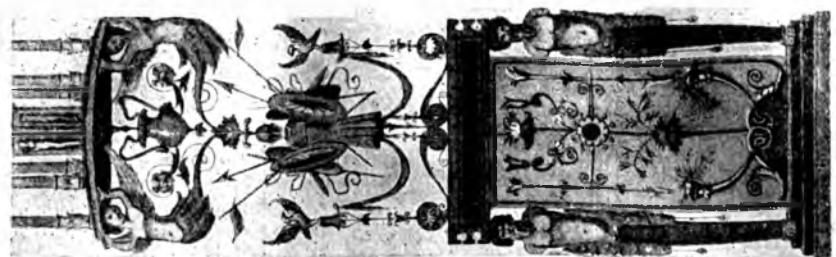


Рис. 17. Орнамент стиля барокко.

Орнамент стиля ампир.

Стиль ампир возник во Франции с конца XVIII столетия и достиг особенного развития в начале XIX века. Уже при Людовике XVI началось движение в пользу большей простоты линий и форм и обращение к антическим мотивам. В эпоху директории, предшествующей ампиру, это стремление к античности принимает более определенные формы. Ампир, как раньше ренессанс, обращается к Греции и Риму, но ренессанс брал греческие формы в римской переработке, ампир же черпает из греческих первоисточников. Раскопки Геркуланума и Помпеи, открытия памятников в великой Греции, Пестум (древне-греческий город близ Неаполя) — все это вдохновляет художников времен ампира. Дорическая колонна делается излюбленной в архитектуре.

Древне-греческие и римские орнаменты целиком используются в стиле ампир. Гирлянды из цветов и плодов, гирлянды из лавровых и дубовых листьев, формы ромбов, пальметты, пылающий и курящийся жертвенник, треножники, тирсы, женские и детские фигуры, античные боги, музы, победы, вазы с цветами, изображениями сфинксов и т. п. мотивы украшают ткани, вышивки, набойку, части мебели и утварь этого времени. Стиль ампир имел особенно сильное влияние на русское искусство в первую половину XIX столетия.

Русский орнамент и русское орнаментальное искусство.

Любовь к красоте, любовь к красивому быту издревле была свойственна русскому человеку. И в языческие времена, и после принятия христианства, русский окружает себя красивыми вещами. Он расшивает свои полотенца, покрывает резьбой утварь, резьбой же украшает избы. И в крестьянском быту резьба по дереву и шитье занимали большое место, поэтому, не только у богатых и знатных, но и у бедных поселян вещи носили на себе печать такого стремления внести красоту в свой быт, дать радость глазу красивыми, яркими цветами вышивок, красивым орнаментом резьбы.

В средней и северной России, на юге, на Украине, в восточных и западных областях, все по своему претворяли разные

иноzemные влияния, которым подвергалась каждая из этих частей Руси. Повсюду было это уменье и стремление создать красивый, более или менее сложный рисунок и ввести его в свою повседневную жизнь. В летописях, в былинах и в описаниях иностранных путешественников сохранялись указания на это стремление русского народа к красоте и нарядности бытовой обстановки. Литература о русском орнаменте мало разработана, но орнаментальное творчество в виде украшений книг, народных вышивок, эмали, ювелирных вещей, резьбы по дереву и других видов русского народного искусства необычайно велико. Русское искусство находилось под сильным влиянием и Востока и Запада. Персия, Индия, Китай, Турция влияют с востока. Вместе с тканями, вместе с посудой, проникают и восточные узоры. Влияние Византии еще сильнее, еще ярче. Те драгоценные византийские ткани, которые удавалось получить киевской Руси и путем набегов, и путем торговых договоров, те «паволоки», как они тогда назывались, не могли не оказать влияния на русский орнамент, на русскую вышивку. Из Византии же в московскую Русь ввозится также большое количество рукописных книг, украшенных многочисленными заставками, миниатюрами и т. п., и под сильным влиянием этих книг создаются прекрасные орнаменты в русских книгах. Здесь нет слепого заимствования, слепого подражания, все это иноzemное узорочье преображается и перерабатывается на свой вкус и лад. Там, где вводят растительный орнамент, он создается как плод наблюдения над своей родной флорой, вводятся свои стилизованные деревья и цветы. В огромном количестве геометрических фигур, входящих в русский орнамент, есть свои излюбленные русские формы. В зверином орнаменте чаще других встречаются: лев, единорог, лошадь, олень и др., а из птиц: петух и павлин.

Русское орнаментальное творчество нашло свое выражение в целом ряде производств и художественных ремесел. Еще в древней Руси была известна работа фианитью или эмалью. В большом употреблении была и перегородчатая эмаль. Эмалью делаются не одни только узоры, но и целые сцены. С Востока пришла скань или филигрань, которая получила у нас очень большое распространение. Из зернистых металлических нитей создавалось тончайшее металлическое кружево. С Востока же были заимствованы работы насечкой золотом или серебром по раскаленному металлу.

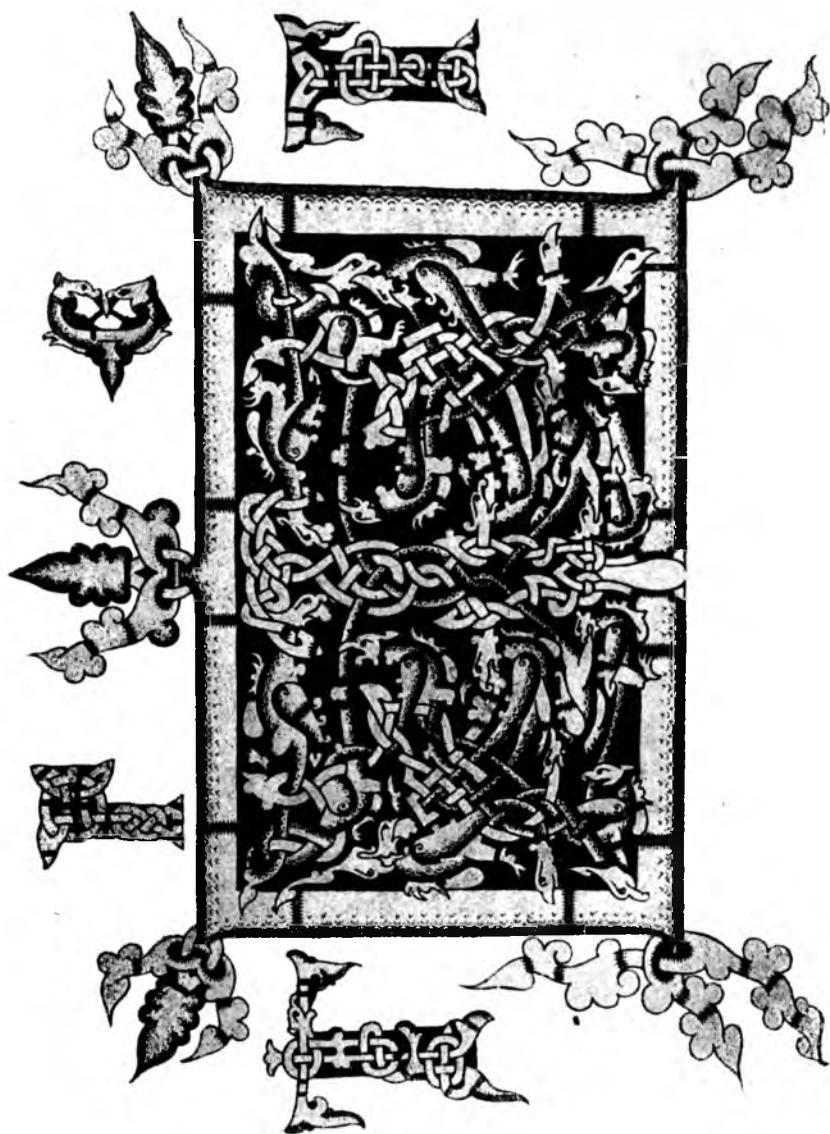


Рис. 18. Русский орнамент.



Рис. 19. Український орнамент.



Рис. 20. Русский орнамент (карельские вышивки).



Рис. 21. Русский орнамент.

Но больше всего развернулось русское орнаментальное творчество в вышивках и в резьбе по дереву. В XVI и XVII вв. в московской Руси, в домах бояр и в царских дворцах, рядом с теремами, отводилось помещение, где, под руководством боярынь и цариц, сотни женщин заняты были созданием прекрасных вышивок и кружев.

Русское шитье, находясь под сильным влиянием Византии, сумело, однако, выработать и свои технические приемы и свои собственные узоры, характерные для отдельных местностей. Узоры севера России отличались от узоров средней области, а на юге, на Украине, они носили совершенно особый характер.

В более поздние времена иностранные рисунки через барские усадьбы проникали в крестьянское искусство и вносили новые мотивы.

Народная вышивка нашла свое применение главным образом на женских костюмах и полотенцах, которые играли большую роль в быту русских крестьян. Полотенцами, как картинами, украшаются углы в избах, а в языческие времена их вешают на священные деревья. На них встречаются почти все виды швов, начиная от строчки или мережки, которая делалась или одноцветной, или лишь слегка пробиралась цветной ниткой, и кончая шитьем крестом в один или несколько тонов и многоцветными вышивками шелками и золотом, гладью или другим швом.

Видное место в русском народном творчестве занимает также набойка. Насколько шитье и создание узоров для него было в руках женщин, настолько набойками и резьбой по дереву занимались исключительно мужчины.

В резьбе по дереву, в керамике и кафелях, в деревянных резных игрушках, всюду широко проявилось художественное творчество русского народа. Даже на русских пряниках сказались любовь к рисунку и орнаменту.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТКАНЬ

Орнаментация тканей в древнейшие времена. — Литературные указания в Библии и у Гомера. — Орнаментация тканей в Греции и в Риме. — Техника расцветки. — Зависимость употребления той или иной ткани от состояния производства. — Шелк в Китае и хлопчатая бумага в Индии. — Орнаментация тканей в Византии. — Появление шелка в Европе. — Влияние крестовых походов на развитие тканей в средние века. — Производство тканей во Фландрии, Франции, Италии и Испании. — Влияние мавров на развитие производства тканей в Испании. — Венецианское производство тканей. — Ткани в новое время. Франция, Лион, Авиньон и Париж. — Новые краски. Кошениль. — Ввоз индийских тканей прямым путем. — Первая фабрика ковров во Франции. — Начало печатания тканей в Англии. — Оберкампф и машина для печатания. — Стапок Жаккара. — Ткани на русской территории. — Влияние Востока и Запада. — Ввоз тканей из Китая, Персии, Турции, Индии и из западных стран. — Ткани, наиболее распространенные в России. — Излюбленные рисунки на тканях. — Первые ткацкие фабрики в России. — Петр Великий и фабрики в Москве. — Влияние французских рисунков на русские ткани. — Фабрики конца XVIII в. — Хлопчагобумажные ткани. — Набойка. Рисунок набоек. — Первые ситценабивные фабрики в России.

Орнаментация тканей в древности и в средние века.

С какого времени начинают украшать ткани? Кажется, с тех пор, как вошла в употребление ткань, начали изобретать и способы ее орнаментирования. Даже больше того. Там, где не носили одежды, не носили тканей, орнаментировали собственную кожу. Краснокожие индейцы покрывали себя великолепным орнаментом, татуировкой. Некоторые исследователи считают текстильный орнамент родоначальником других орнаментов — керамического, архитектурного и т. п. Как бы то ни было, орнаментация тканей ведется с древнейших времен.

Еще за много веков до нашей эры, в Индии, Египте, Ассирии и Финикии изготавливали из льна, шерсти и хлопчатой бумаги ткани такие тонкие и такого высокого качества, каких сейчас не могут выработать даже европейские фабрики и мастерские. Вначале производились только ткани безузорные, гладкие. И потребность в орнаменте, в украшении костюма удовлетворялась вышивкой или нанесением на ткань узора от руки путем росписи. В какой глубокой древности было распространено употребление вышивки, на это есть много указаний и в литературе и в сохранившихся изображениях. Библия повествует о том, что Моисей заказывает для святая святых своей скии покров, на котором должны быть вышиты керубины. «Десять покрывал из крученого виссона и из голубой пурпуровой и червленой шерсти; и керубинов сделали на них искусной работой». Законом Моисея приказывается расписывать все культовые одежды. Соломон, в свою очередь, заказывает для храма шитые покровы и полотна, и опять мы встречаем указания на шитых алых и пурпуровых керубинов на лазоревом фоне.

Вышивальщицы библейских времен достигают в своей работе необычайного мастерства. Тот же царь Соломон требует, чтобы на тканях, заказанных им для храма, были сделаны изображения всего, что произвела земля, все великоление цветов и плодов земных должно быть изображено в ярких, радостных красках.

Пророк Иезекииль упрекает женщин своего времени, что они носят одежды, отягощенные драгоценными вышивками, и указывает на то, что только в храмах и у священнослужителей должна быть сосредоточена вся роскошь украшений.

В Ассирио-аввилонии вышивки также были в большом ходу. Мы знаем, что в Вавилоне изготавливались вышитые покрывала на постели, которые предназначались для самых почетных гостей. Какого богатства и роскоши достигала орнаментация этих покрывал, видно из того, что расценивались они до 200000 рублей на наши деньги. Сейчас трудно даже представить, какие материалы и какое искусство должно быть пущено в ход, чтобы создать ткани такой высокой стоимости. Тканый орнамент пришел позже. В III песне Илиады, Елена у себя во дворце ткет изображения многочисленных троянских битв, происходивших за обладание ею.

В терем вошла, где Елена ткань великую ткала,
 Светлый двускладный покров, образуя на оном сраженья,
 Подвиги конных троиц и медно-доспешных Danaev,
 В коих они за нее от Ареевых рук пострадали.

Греки находились в постоянных сношениях с Египтом. Влекомые египетской мудростью, они едут туда пополнять свое философское и научное образование. Но вместе с мудростью они привозят к себе на родину и новые навыки в производстве. Уже за тысячу лет до нашей эры в Греции выделявали ткани, главным образом, льняные и шерстяные. В Афинах производство тканей достигает больших размеров, и тут греки, со всем своим врожденным чутьем прекрасного, украшают материи чудесным тканым и писанным орнаментом.

Какие краски употреблялись в древности? Теперь, при колоссальном производстве красок самых разнообразных цветов, тонов и оттенков, трудно представить себе то время, когда в обращении находилось всего несколько красок. Самой распространенной в древности краской был так называемый пурпур, но не только алого цвета, как это многие думают, а трех тонов: темно-фиолетового, с несколько мутным оттенком, голубого и алого, которым особенно славился город Тир. Краска эта имела широкое распространение на Востоке. Греция, Рим, Египет, древние евреи, финикийцы знали и употребляли ее. «Волосы на голове твоей подобны пурпуру», обращается Соломон к своей возлюбленной — в «Книге песен».

Было еще какое-то крашение дважды этой краской, о чем упоминается в древних книгах и эффект которого нам неизвестен. По преданию, краска эта была открыта финикийцами и от них распространялась по всему тогдашнему свету. Открыта она была случайно. Голодная собака, полакомившись морской улиткой, окрасила морду слизью, которая выделялась этой улиткой. Цвет так понравился финикийцам, что они стали специально заниматься ловлей улиток и добывать из них краску. Кроме пурпурса, употреблялся в древности еще целый ряд других, уже растительных красок.

В Риме, где существовал особый цех красильщиков, было известно много красящих веществ, и разглашение секретов производства строго преследовалось. Известно, что они существовали, но до нас дошли только их названия. Это была марена, корень альканы, синильник, гранатная корка, род

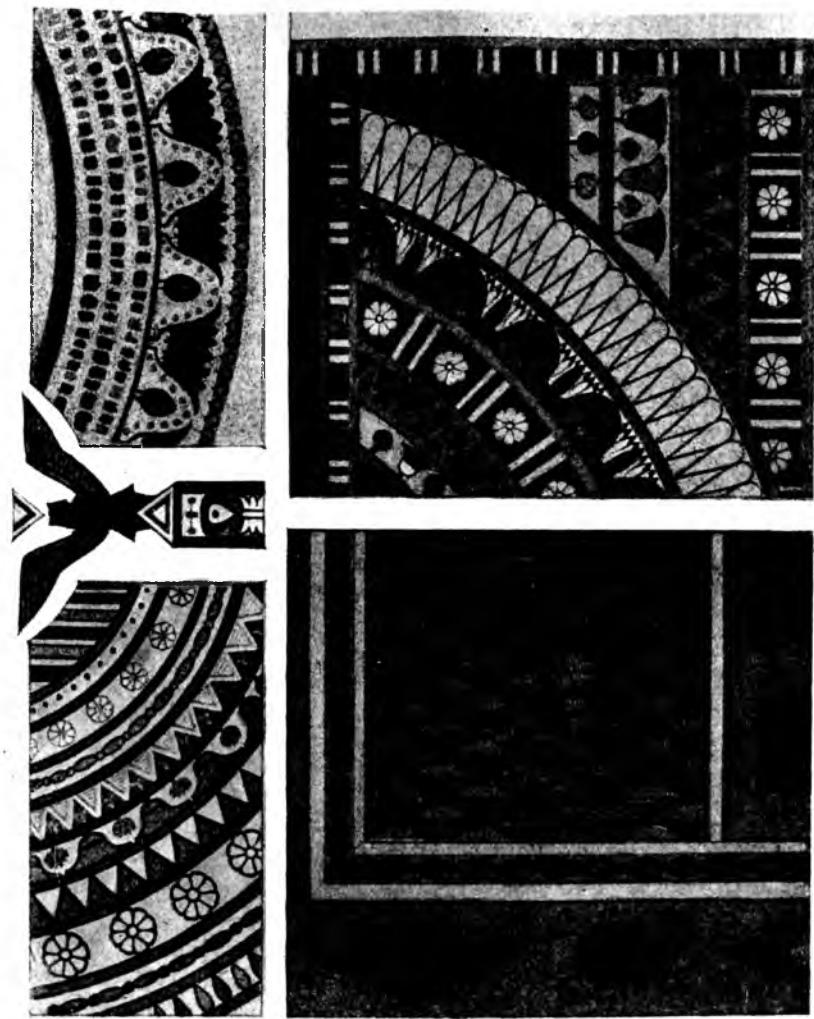


Рис. 22. Египетские ткани.

египетской акации. Из солей был известен железный и медный купорос. Занимавшие у греков производство тканей римляне, менее одаренные в художественном отношении, чем греки, но обладавшие огромным организационным талантом, прекрасно поставили дело производства тканей и их украшения. Лен и шерсть и у них занимают первенствующее место, и только за 100 лет до нашей эры проникает туда шелк. Ткани украшаются шитыми, расписными и затканными узорами. Наибольшее распространение той или иной ткани в стране зависит от того, что данная страна производит.

Шелк был известен в Китае еще за 3000 лет до нашей эры; китайцы его монополизировали и долгое время хранили в тайне от других народов секрет его производства. Вывоз его за пределы Китая был запрещен. В самом же Китае производство шелка достигло необычайного совершенства. Там ткутся роскошные парчевые и шелковые ткани, покрытые орнаментом. Из них изготавляются одежды для императора и его приближенных. В самых дворцах организуются специальные мастерские для производства шелковых тканей. Качеству их придают такое большое значение, что при выработке наиболее ценных присутствуют сами императоры, руководя их производством.

В Египте хлопчато-бумажные ткани считались священными и употреблялись почти исключительно для священных одежд. Ходовыми тканями тут, как и у древних греков и у евреев библейских времен, были шерсть и лен. Какое большое внимание уделялось египтянами производству тканей, видно из текста одного папируса, хранящегося в Лувре. Он содержит переписку между скрибом и директором мануфактуры, которому скриба жалуется, что у него отобрали опытную работницу и передали ее другому, по соображениям личного характера. Он требует возвращения работницы в интересах производства. Постепенно, по всему Востоку, за исключением Китая, который самостоятельно вырабатывает приемы тканья парчи, распространяется техника введения в ткань золотых и серебряных нитей.

Металлические нити для парчи изготавливались следующим образом: кусок золота или серебра, посредством молота и наковальни, разбивался на тончайшие листы, которые резались на узкие полоски, и эти золотые и серебряные полоски, в перемежку с нитями утка, вплетались в общую ткань.

Хлопчато-бумажные ткани шли из Индии с торговыми караванами и распространялись по всему Востоку. Уже в древности в Индии выделялись тончайшие ткани наподобие наших шифонов, и много веков спустя, во времена крестовых походов, рыцари привозили с собой с Востока эти тонкие прозрачные ткани, почти не скрывающие наготы. Индусские миниатюры сохранили изображения подобных тканей, точно дымкой облегающих тело. Наполеон, вернувшись из похода в Египет, впервые познакомил европейцев с египетскими тканями, добытыми из гробниц фараонов и хорошо сохранившимися, благодаря условиям климата и почвы. Большинство этих тканей украшено вышивкой, тканым рисунком или росписью. Оказывается и тогда уже были известны эти три вида орнаментации.

Из древних тканей, кроме египетских, до нас дошли в сохранности более поздние, относящиеся к II—XII векам нашей эры, так называемые коптские ткани. Образцы их, хранящиеся в московском Музее Изящных Искусств, знакомят нас с мотивами узоров и способами их расположения. Главным центром их производства была, повидимому, Александрия. Одна выставленная в музее туника относится к римскому императорскому периоду, другие ткани — к византийскому и мусульманскому. Для интересующихся украшениями на тканях, коптские ткани представляют большой интерес. Они дошли до нас в хорошей сохранности, и мы можем не по изображениям только судить о покрое, расцветке и орнаменте того времени. Ткани же самой метрополии греко-римского периода мы знаем только по помпейским фрескам. Там на стенах изображены подушки и ткани, с расшитыми, расписанными и узорно-ткаными орнаментами. В катакомбной живописи тоже сохранилось изображение тканей, относящихся к первым векам христианства. Преобладающие украшения на них кресты, круги с геометрическими фигурами, орнаментальные и несколько наивные изображения птиц, которые имели символическое значение. К этому же времени относятся так называемые «консульские» ткани, с человеческими фигурами и сценами из военной и вообще римской жизни.

В Византии орнаментация тканей достигает самого высокого совершенства. Ко времени возникновения византийской империи и перенесения столицы в Византию относится начало шелкового производства в Европе. По преданию, в IV веке



Рис. 23. Византийские ткани.

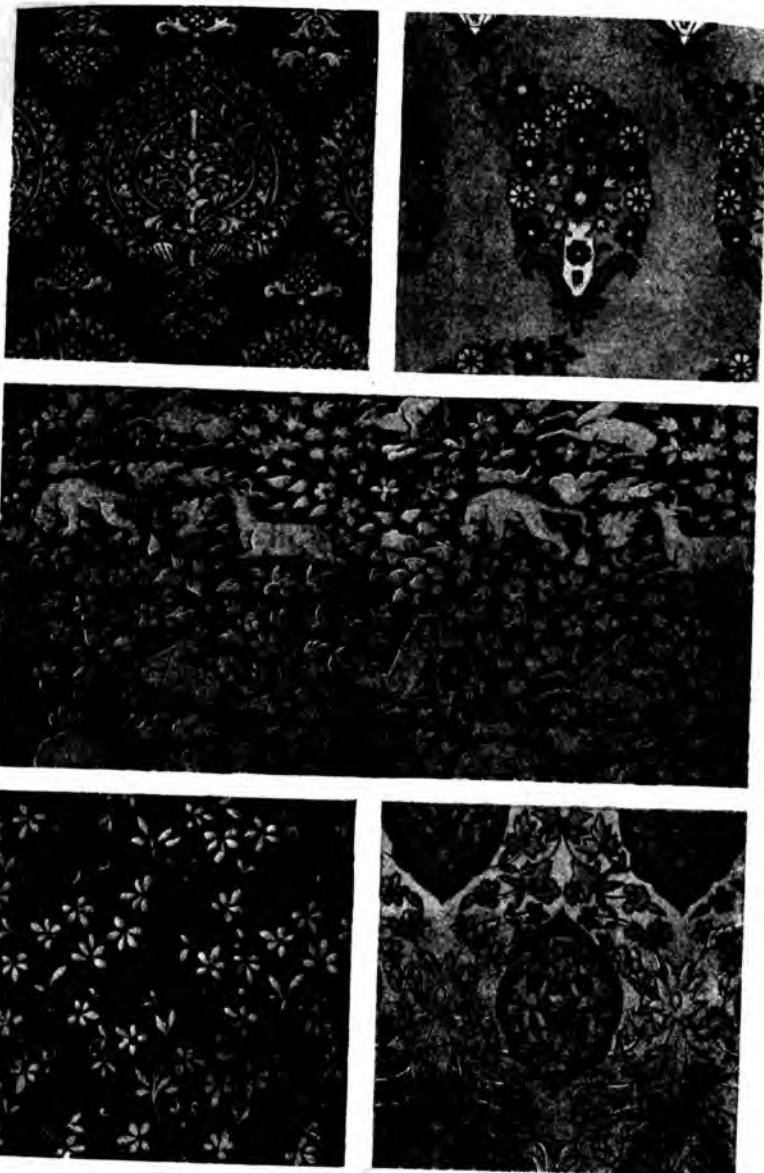


Рис. 24. Персидские ткани.

принц провинции Хотан, составлявшей независимую область Китая, женился на дочери китайского императора. Китайская принцесса в своих волосах принесла мужу шелковичную грену и коконы и тем положила начало производству шелка вне пределов Китая. Оттуда через Бухару и среднюю Азию оно проникло и в Европу. В свою очередь, китайцы тоже начинают вывозить шелковые ткани в Европу. Это время совпало с расцветом Византийской империи. И византийские императоры и их двор, подражая роскоши восточных монархов, широко вводят употребление драгоценных тканей.

Роскошь одежды и богатство орнаментации доходят до невысокой высоты. Императоры, двор и высшие классы одеты в парчу с ног до головы. Даже обувь шьется из парчи и расшивается шелком, золотом и драгоценными камнями. «Рисунки их одежд, — пишет один из современников о неумеренной роскоши знати, — отливают всеми цветами».

Новые императоры организуют мастерские тканей. Мастерские эти назывались гинекеями и великолепием своих тканей превосходили восточные, которым они вначале подражали. В них выделялись роскошные ткани, зашитые и затканные шелковыми и серебряными нитями. Великолепные сложные орнаменты покрывали эти ткани. По пути триумфальных въездов императоров земля сплошь застилается коврами и тканями. Даже попоны на лошадях украшены вышивками и сверкают золотом и драгоценными камнями.

Мать императора Константина Багрянородного подарила своему сыну ковер, на котором были вышиты глазки павлиньего хвоста; он был такой величины, что покрывал весь пол нового собора. А подаренные ею же шелковые ткани были такой сказочной тонкости и гибкости, что целый кусок такой ткани помещался в сердцевине тростника.

Уже в середине VI века в Византии начинают разводить шелковичных червей. Существует предание, что странствующие монахи в бамбуковых посохах принесли с собой из Азии шелковичную грену. Обрадованный Юстиниан щедро наградил монахов за полезный дар.

Какова же была орнаментация византийских тканей, оказавших такое огромное влияние на русское орнаментальное творчество? Византия, которая в чистом искусстве черпала из эллинизма, в прикладном находилась под большим влиянием Востока.

Персия, Китай, Индия оставили на ней следы своего влияния. То бесконечное разнообразие сказочных животных, экзотических цветов и фигур, которыми украшены эти ткани, было обязано своим происхождением Востоку, восточной символике. Гротескные фигуры на одеждах сенаторов и других сановных лиц, ромбы, квадраты, круги, всевозможные комбинации этих геометрических фигур, все это того же происхождения. Из Персии и Индии заимствована сюжетная орнаментация, с изображением охотничих и иных сцен. Пытаясь вначале чужеземными влияниями, Византия постепенно перерабатывает их на свой лад и создает собственную орнаментацию тканей, достигающую исключительного великолепия.

Во времена Византийской империи шелковая ткань окончательно вытесняет бомбицину, которую долгое время смешивали с шелком. Бомбицина обладала такой тонкостью и легкостью, что римский поэт говорит про нее, что она «легче ветерка и прозрачнее стекла». Ткань эта вырабатывалась еще в античные времена. Из чего она делалась, хорошо сейчас неизвестно. Но еще Аристотель и Плиний упоминают о коконах гусеницы, живущей в дубовых лесах Аттики. Шелк окончательно вытеснил эту ткань, и в Византии, а позже в Италии и северной Европе развивается производство шелковых тканей с великолепной орнаментацией.

Таково было положение с украшением тканей на Востоке. На Западе в те времена дворы, монастыри и церкви были местами, где главным образом сосредоточивается производство и употребление тканей. И в то время, как одна часть духовенства стремилась изгнать из церквей и монастырей роскошные ткани, указывая на то, что Иоанн Креститель одевался во власиницу, другие любители искусства и красоты поощряли их производство и заказывали их для украшения храмов. Но, помимо дворов и церкви, ткани и ковры заказываются частными лицами для своего обихода. Кроме монастырей, мастерские основывают и горожане и этим составляют большую конкуренцию монастырям. Мастерские Фландрии, Артуа, а потом и мавританской Испании, становятся знаменитыми на весь мир. Жены и дочери королей при своих дворах основывают такие мастерские и руководят в них тканьем и вышиванием. Известна мастерская в Венгрии, основанная в 1000 году нашей эры венгерской королевой Гизелой, которая руководила ею и создала шов, известный в вышивальном искусстве под именем венгерского.



Рис. 25. Персидская ткань.

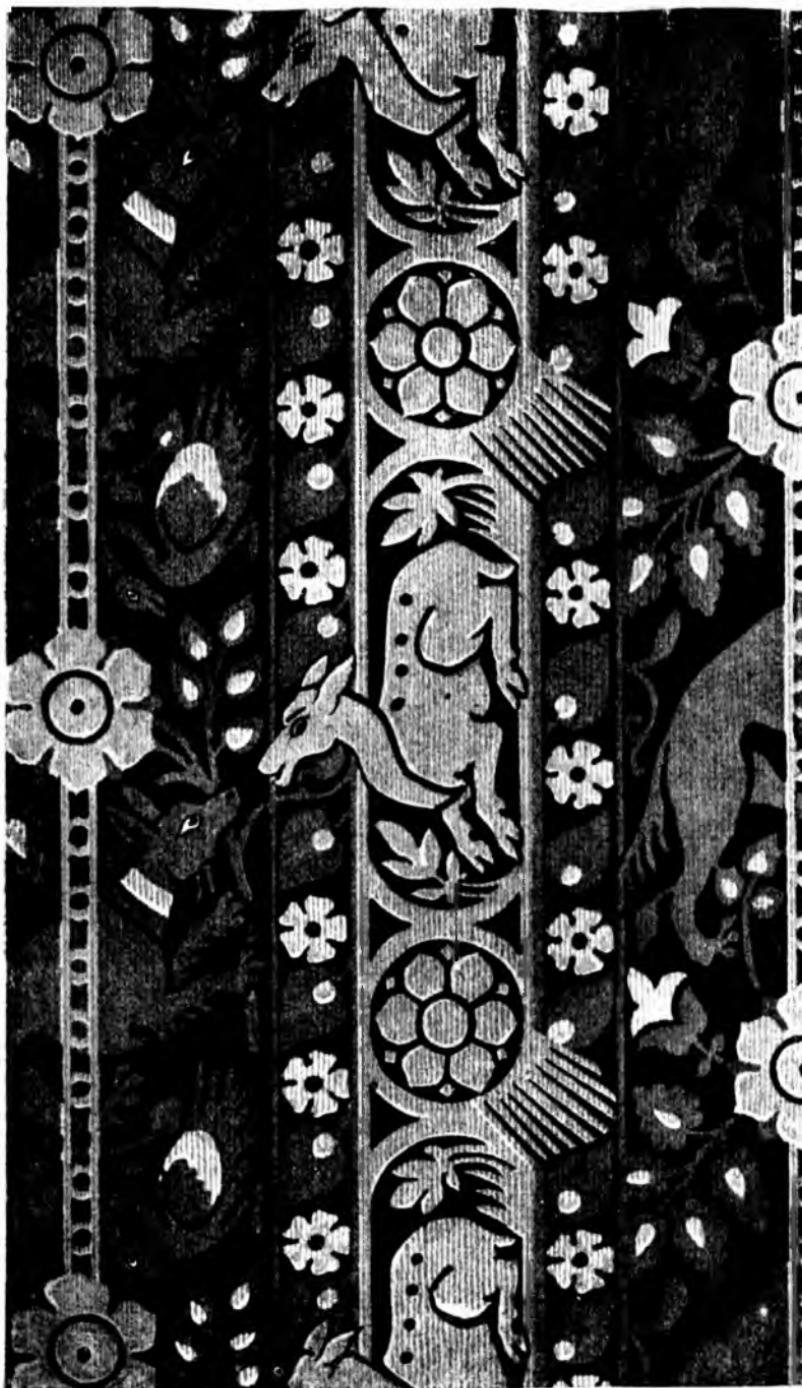


Рис. 26. Ткань средних веков.

При Карловингах производство тканей расцветает с новой силой. Крестовые походы дали толчок к этому расцвету. Участники походов были часто движимы не одним только религиозным чувством, жаждой подвига — жажда приключений, жажда легкого обогащения и, наконец, потребность видеть новые страны и новую жизнь заставляли многих из них покидать насиженные места и отправляться в далекий путь. Восточные страны, с которыми пришлось столкнуться крестоносцам, с их сильно развитым производством шелковых и иных тканей, с высокой культурой орнаментации, не могли не оказать влияния на страны Запада.

Историки крестовых походов говорят постоянно о тех несметных богатствах, о тех великолепных тканях, которые встречались крестоносцам по пути их следования, в Антиохии и других странах Востока. Во время четвертого крестового похода, венецианцы, под предводительством своего дожа, завладели Константинополем и привезли оттуда массу шелковых и бархатных тканей и всевозможных ковров. С этого времени они организуют свое собственное производство, и скоро их ткани начинают конкурировать с лучшими тканями Византии и Востока и делаются знаменитыми на весь тогдашний мир. Таким образом, к XIII столетию производство тканей в Европе достигает большого совершенства, при чем на Юг и на Сицилию оказывает сильное влияние арабское и мавританское ткацкое и орнаментальное искусство, а на Север — византийское. К середине XIII века немецкие принцы завоевывают многие области северной Италии и переносят оттуда к себе на родину новые приемы производства тканей, новые способы их украшения.

Франция тоже не остается вне этого движения. Там открывается ряд мастерских: в Париже, Реймсе, Сомюре, Артуа и др. городах. В то время все восточные узоры шли под именем сарацинских, и рабочие фабрики ковров в Артуа, вырабатывавшие подобные узоры, получают со времени крестовых походов название сарацинских рабочих. Вообще в те времена всем коврам и всем вышивкам стремились придать восточный характер. Андалузия, после того, как мавры завладели ею, в ткацком и орнаментальном искусстве достигает такой высоты, что ее ткани не уступают лучшим тканям Персии. Ткацкие фабрики, основанные на юге Испании, вырабатывали материи, украшенные изречениями из Корана и посвятительными надписями, указывавшими

на принадлежность ткани тому или иному халифу. Мусульманство, во времена первых последователей пророка требовавшее простоты и строгости одежды у новообращенных, под влиянием Персии, с ее блестящей культурой, везде на новых местах способствовало развитию производства роскошных тканей.

Таким образом в средние века во Франции, Германии, Италии начинает развиваться производство тканей, которые могут служить образцами и сейчас. Значение, какое придавали в то время их производству, видно из ряда декретов и распоряжений, собранных в «Книге производств», которую издало в XIII веке одно должностное лицо. В этих декретах строго устанавливается род и качество шелковых и золотых ниток, которые должны употребляться при тканье, и в случае неисполнения приказа, ткань уничтожается. Строго регламентируется время работы; вечерние часы совершенно исключаются, но, конечно, не в интересах качества ткани, которая требовала для своего производства дневного света.

Все, что сохранилось в смысле тканей от средних веков, указывает нам на предпочтение тяжелым тканям, украшенным, как в Византии.

Эти тяжелые ткани, украшенные драгоценными камнями производили впечатление мозаики на костюмах того времени. Вышитый орнамент поэтому, как более тяжелый, был в большем ходу, чем тканый. В мусульманских странах предпочитали наоборот более легкий, тканый орнамент. Там все было направлено к тому, чтобы создать орнамент наилучше тонкий и причудливый, и роскошь причудливого орнамента контрастировала с простотой покроя платья, которое носили мусульмане. Их плащи с капюшонами или без капюшонов часто были лишь оторочены каймой богато орнаментированной ткани. Орнаментация у арабов, в средние века состоявшая из сплетения листьев и цветов и самых сложных и неожиданных сочетаний геометрических фигур, сильно отличалась от византийских орнаментов, где фигуры животных, львов, леопардов, оленей, включенные в геометрические формы, составляли главные мотивы при украшении тканей. Вся эта запутанная и вместе с тем легкая по своим линиям орнаментация мусульманских народов, мавров и арабов, с одной стороны, и тяжелая орнаментация Византии, с ее звериным или так называемым тетралогическим



Рис. 27. Испанские ткани XVI в.

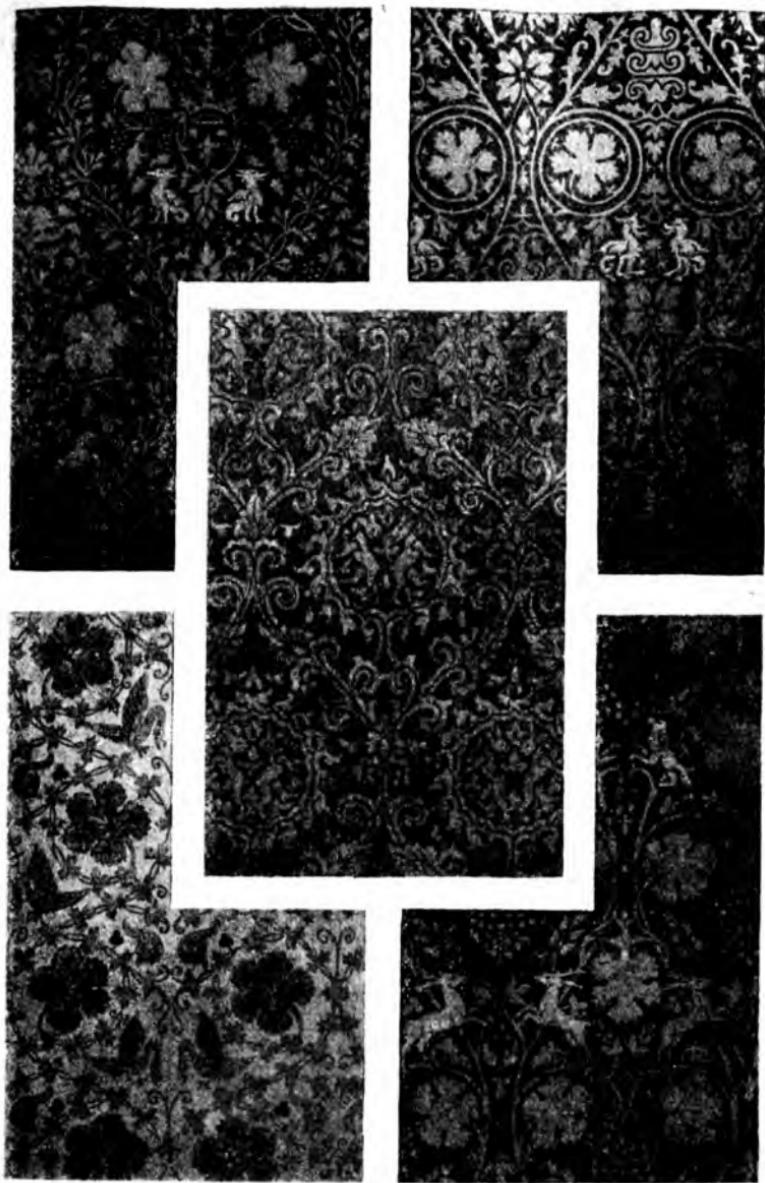


Рис. 28. Итальянские ткани XVI в.

орнаментом—с другой, оказывали сильное влияние на орнаментику других народов. Под их влиянием и формируются ткацкие узоры средних веков и более поздних времен в Венеции, южной Италии и Испании.

Ткани в новое время.

В производстве и орнаментации ткани обычно не бывало резкого перелома; переход к новому времени происходил постепенно. Господствующее положение на рынках северной и центральной Европы в позднее средневековье продолжали занимать шерстяные ткани, производившиеся во Фландрии и Артуа. Материал для этих тканей частично вывозился из Англии, которая славилась тогда качеством своей шерсти. Кроме того, город Ипр, с окружающими его настбищами, являлся богатым источником шерсти, которая шла на изготовление фланандских gobеленов и сукон. Отсюда и «Ипское» или «Упское» сукно, упоминаемое в наших былинах. Английский король обязался специальным договором вывозить всю английскую шерсть во Фландрию и Артуа. До конца XVI века фландрские ткани считались лучшими в Европе, хотя еще с середины XV века парижская текстильная промышленность начала постепенно освобождаться от подражания фландрским образцам. В XV веке готический растительный орнамент на тканях вытесняет зоологический предыдущего века. Готический лист становится господствующим мотивом украшения тканей. Ткани богато орнаментируются золотом, серебром, жемчугом и вышиваются шелками.

В Италии в XVI веке ткацкое и ковровое искусство подпадает под сильное влияние станковой живописи. Рафаэль, Джулио Романо, Андреа дель Сарто, Тициан и другие художники дают композиции для ковровых рисунков. Самый характер рисунков на тканях, благодаря этому, сильно меняется. Но мастера при исполнении ковров и тканей пользовались некоторой свободой они могли несколько изменять гамму цветов, вводить золото и серебро и т. д. В композициях ковров того времени большое развитие получают обрамления, которые до XVI века делались узкими и заполнялись по преимуществу растительным орнаментом. Теперь в широких бордюрах ковров даются мифологические сюжеты. Вскоре центром производства тканей и ковров

становится Брюссель, где работы продолжают выполняться по рисункам великих итальянских мастеров. Знаменитые картоны Рафаэля «Деяния апостолов» были выполнены по поручению папы Льва X в Брюсселе мастерскими Ван-Эльста. В Бельгии возник целый ряд мануфактур, производство которых было регламентировано рядом местных постановлений, собранных потом воедино в регламенте Карла V. Но большее влияние, чем Рафаэль, оказал на фландрское ткацкое искусство его ученик Джулио Романо. Фламандские художники также давали рисунки для фландрских ковров, и их композиции отличались большим натурализмом. Во второй половине XVI века во Фландрии начинается упадок ткацкого искусства. В погоне за дешевизной выделяют ткани, которые много уступают прежним и в раскраске и в красоте композиции. В ту же эпоху ткут ковры по картонам Теньера и по картонам Рубенса. Что касается Англии, то в средние века и в эпоху возрождения искусство тканья там не стояло на большой высоте, и лишь в XVII веке была создана в Мортлаке мануфактура, с которой могла соперничать только мануфактура Гобеленов. В Англию были призваны фламандские ткачи, которые исполняли ковры по картонам Ван-Дейка, Рафаэля, Рубенса. Ван-Дейку приписывается бордюр к «Деяниям апостолов» Рафаэля. Мортлакская мануфактура прекратила свое существование в конце XVII века.

Во Франции главным центром шелковой индустрии к XVI веку становится Лион. Города Тур и Авиньон, где в то время находилась резиденция папского двора, также заводят свои мануфактуры. Много способствовали процветанию французской промышленности выдающиеся итальянские художники XV и XVI веков, дававшие рисунки для тканей.

Открытие мыса Доброй надежды в 1490 г. и Америки в 1492 г. способствовали введению окраски в новые цвета, так как вошли в употребление красящие вещества, которые до этого времени не были известны, напр., кошениль, окрашивавшая ткани в багрово-алый цвет и не уступавшая по красоте пурпуре древних. И в наше время ткани, сохранившиеся от этой эпохи, поражают чистотой и яркостью своей окраски.

В XVI веке, при Франциске I, в Фонтенбло открывается фабрика ковров. Развитию ткацкого дела во Франции очень помогла в середине XVII века покровительственная политика Кольбера.

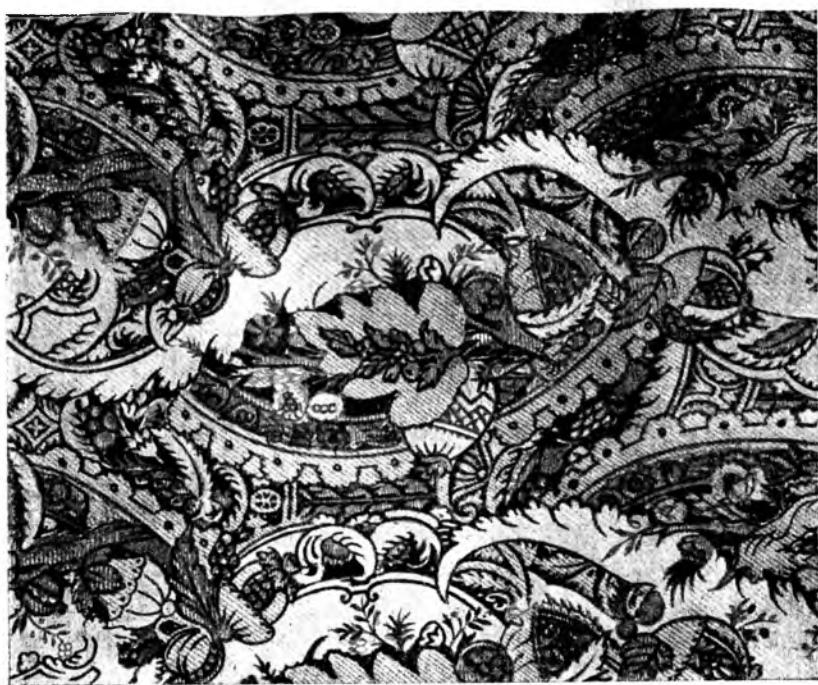
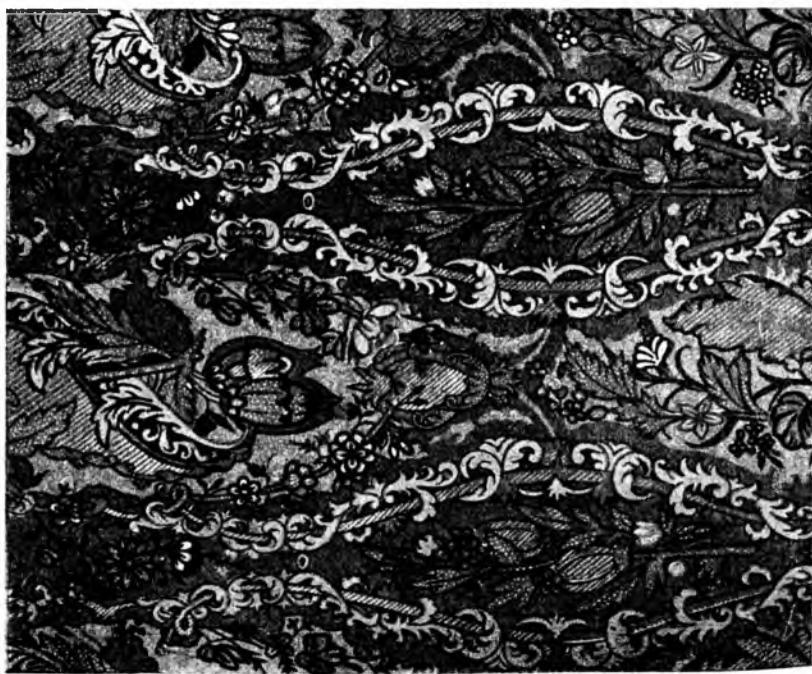


Рис. 29. Французские ткани XVII в.



Лион и Венеция конкурировали между собой в производстве парчевых тканей. Лучшая парча выделялась в Венеции. Зато Франция обогнала Италию в производстве шерстяных материалов, что видно из того интереса, который проявляли в это время итальянцы к способам окрашивания шерстяных тканей во Фландрии и Франции. После отмены Нантского эдикта о веротерпимости, ремесленники гугеноты эмигрировали и основали ряд ткацких мастерских и фабрик за пределами Франции. Так, первая мануфактура так называемых индийских тканей в Англии была основана французским протестантом, эмигрантом из Франции. Производство и крашение индийских тканей явилось новой, очень значительной отраслью текстильной индустрии, в которой особенно большую роль сыграл Мюльгаузен в Эльзасе. Впоследствии всемирную известность приобрела фирма Оберкампфа, она первая ввела машины для печатания на тканях. Рисунок на тканях стал наноситься с резных деревянных форм, впоследствии замененных металлическими.

В XVIII в., при Людовике XV, господствовала мода на орнамент из лент и змеевидных полос, перемешанных с гирляндами цветов. Эти виды композиции становятся мотивами узоров большинства тканей, употреблявшихся для одежды. Костюмы времен Людовика XV без существенных изменений продолжали носить вплоть до революции, их украшали богатой вышивкой.

Как велика была мода на полосатые ткани при Людовике XVI, видно из описаний костюмов того времени. Современники сравнивали их со шкурами зебр, украшавшими королевский кабинет. Единственным способом нанесения узоров на ткань до XVIII в. была ручная набивка. Но этот трудный и медленный способ стал постепенно заменяться другими, более усовершенствованными способами. Сначала была введена машина с рельефными набивными формами, известная под именем «пломбины». Она появилась во Франции в 1797 г. «Пломбина» заменена была потом «перротиной», названной так по имени ее изобретателя француза Перро из Руана. То, что она печатала сразу несколько красок, очень ускоряло производство набойки. Продолжая работать над усовершенствованием набивной машины, пришли к изобретению цилиндрических машин, посредством которых происходит беспрерывное печатание. Эти цилиндрические машины, получив целый ряд новых усовершенствований в деталях, употребляются в ситце-набивном деле и по нынешний день.

Во Франции, во времена эволюции и директории, текстильная, как и другие отрасли промышленности, приходит в упадок, и только во времена империи начинается новый расцвет. Изобретение в 1799 г. лонским ткачом, французом Жаккаром, нового ткацкого станка революционизировало текстильное дело. Жаккардова машина дала возможность чисто механическим путем изготавливать узорные ткани с очень сложным рисунком. Это значительно удешевило производство, увеличило спрос и помогло широкому распространению узорных тканей в народных массах.

Ткань на русской территории.

На выставке тканей в 1926 г. в Московском Историческом музее показаны были самые древние из найденных на русской территории тканей. Эти немногие образцы, дошедшие до нас от VII в., были найдены при раскопках курганов. Тут были ткани и финских, и славянских племен, и местного производства, и привозные. Местные шерстяные ткани были довольно совершенны в техническом отношении. Далее идут привозные шелковые ткани X — XI веков, европейского и восточного происхождения. Ввоз тканей с Востока и Запада: из Персии, Турции, Византии, Франции, Италии, Испании имел большое значение для России. В зависимости от места своего производства, ввозные ткани получают в России особые названия. Отсюда — «турецкие» (турецкие) бархата, «кизыль-башские» (персидские), «венецианские» (венецианские), «флорентийские» (флорентийские) и др. Они различаются и по технике исполнения: все эти «рытые», «двоеморхие», «косматые», «петельчатые» и др. ясно говорят о различной фактуре тканей. С Востока тканей ввозилось больше, чем из Европы. Это объясняется, главным образом, удобством и близостью транзита и большей против Запада дешевизной, при более высоком качестве. Все иноземные ткани играли большую роль в русском быту, особенно у высших классов и у церкви, но не оказали влияния на народное искусство. Из этих тканей шили облачения, шубы, платье и проч. Одни и те же рисунки постоянно повторялись на этих тканях с небольшими вариациями, так как были излюбленные узоры, которые предпочитались другим. На привозных бархатах это была стилизованный гвоздика в распустившемся виде, так наз. «опахало», и «кубы



Рис. 30. Французские ткани XVIII в.

с репьями» — та же гвоздика, с зубчатыми краями. Зубцы, напоминающие родной репейник, и дали такое название узору. Кроме бархатов, в большом употреблении в России были всевозможные золотные атласы, которые шли на одежды и на предметы домашнего обихода. Персидские ткани с сложным и прекрасным по колориту узором были особенно в большом употреблении в России. Иногда на них вытканы целые поэмы, совершенно не соответствующие по содержанию тем предметам, на которые их употребляли. Такова находящаяся в Историческом музее фелонь из персидской ткани со сценой из поэмы «Мейджун и Лейла». Из восточных тканей, кроме персидских и турецких, ввозились в Россию китайские ткани. Китайский бархат высокого качества был чисто шелковый, в отличие от персидского и турецкого, которые делались на бумажной основе. Китайский бархат был разрезной и полуразрезной. Из других китайских тканей в большом употреблении в России, как в высших, так и в других классах, была камка шелковая, одноцветная узорная ткань.

С Запада ввозились итальянские, испанские и французские ткани. Италия снабжала, главным образом, бархатом и венецианской камкой, по большей части с узорами из растительного орнамента. Из Франции привозились лионские шелка, бархат и всевозможные виды парчей. Рисунки этих тканей в стиле барокко очень нравились потребителю, а высокая техника производства обеспечивала им большой сбыт в России. Но уже в XVI веке у нас пытались производить ткани, подражающие тканям иноzemным. При царе Феодоре Иоанновиче была устроена фабрика парчи, штофных тканей и бархата. Царь Алексей Михайлович выписал из-за границы специального мастера, который стал во главе ткацкой мастерской, вырабатывавшей шелк, бархат, обльярь и другие ткани. На его обязанности было также обучение ткацкому делу русских мастеров, которые могли бы работать самостоятельно. При Петре I, после его указа, запрещающего ввоз западных тканей «для прекращения излишней роскоши в государстве и для умножения заведенных в России фабрик», местное производство тканей увеличивается. В том же году указом было дозволено двум российским гражданам открыть «фабрику или художества всяких материй и парчей и продавать их во всех государства российского городах и селах беспошлино». Фабрика эта была открыта в Москве, но продукция ее была по качеству гораздо ниже продукции заграничных фабрик.

Из всех европейских стран на орнаментацию русских фабричных тканей больше всего влияет Франция. До самой нашей революции русские фабриканты прислушивались и присматривались к французским достижениям в этой области. Франция же приблизительно до середины XVII века находилась под сильным влиянием итальянского искусства и только позже начала вырабатывать самостоятельные узоры для тканей. Ленточный орнамент, как уже говорилось, играет большую роль в украшении тканей того времени. Кружевные ленты перевивают букеты и связки плодов на рисунках стиля барокко, который очень прививается в России. Стиль рококо, пришедший на смену барокко, еще сильнее и ярче отразился на орнаментации тканей. Ленточный орнамент в причудливых сплетениях покрывает французскую ткань эпохи Людовика XV. Все элементы нерастительного характера почти исчезают. Фон ткани при этом заполняется маленькими букетиками и веточками цветов. Это излюбленный мотив русских тканей второй половины XVIII века, наряду с другим: волнообразно поднимающимися кверху стеблями, перевитыми лентами и кружевом. Ткани конца XVIII века создаются под сильным влиянием выдающегося французского художника этого времени Филиппа де Лассаль, бывшего ранее простым рабочим, ткачом; по его рисункам на фабриках Лиона исполнялись материи для двора Екатерины II.

Из крупнейших фабрик, открытых в России в XVIII в., нужно отметить Купавинскую и Фряновские фабрики, в Богородском уезде, и Зуевскую, в Орехово-Зуеве, основанную крепостным крестьянином ткачом Морозовым. В других городах России был открыт ряд фабрик иностранцами, которые производили шелковые и парчевые ткани на широкого потребителя. И крестьяне и горожане покупали и парчу на сарафаны, душегрейки и другие части женской одежды. Иностранцы, заимствуя рисунки с французских тканей, изменяли их, применяясь ко вкусу русского потребителя. Хлопчато-бумажные ткани, которые только с конца XVIII века начинают ввозить из Англии, стоили очень дорого и поэтому не имели широкого распространения. Вывоз прядильных машин из Англии был запрещен, что несомненно влияло на цены тканей. Первые английские хлопчатобумажные ткани, ввозившиеся в Россию, были белые и уже здесь по ним набивались цветные узоры.



Рис. 31 — 32. Русские набойки.

Прежде, чем говорить об организации первых ситце-набивных фабрик в России, нужно сказать о ручной набойке, которая с давних времен играла большую роль в русском быту. Доведшие до нас одежды XII века свидетельствуют о том, что уже и тогда известна была набойка в России.

Немало и письменных источников, не только подтверждающих ее существование, но и дающих названия различных ее сортов, как: киндяк, зендень, набойка, пестрядь и др.

Первыми мастерами, работавшими по орнаментации тканей, были, по всей вероятности, иконописцы «травщики», которые покрывали «травами» или растительным орнаментом иконы, стены церквей и т. д.

Даже когда образовался специальный кадр набойщиков, — в тех случаях, когда нужно было получить особенно хорошую набойку, обращались к иконописцам. Ткани Персии, Индии, Китая, а потом и западные, оказали большое влияние на узоры набоек, которые старались имитировать богатые тканые узоры. Однако, это было не слепое подражание, не механическое повторение иностранных образцов. Они усваивались и перерабатывались русскими художниками по-своему, усваивались очень медленно, но раз усвоенные и оформленные, они держались по-долгу и с трудом уступали место другим, новым узорам.

Самая техника производства набойки, требовавшая для каждого нового узора вырезывания новой доски, так наз. «манеры» («цветки»), способствовала такому консерватизму.

Но не из одних только иностранных образцов черпала набойка свои узоры: русская вышивка, узорные кафели, лубок — все это давало мотивы для набойки. Организация ситце-набивных фабрик уменьшила потребность в ручной набойке: постепенно это кустарное производство стало хиреть и уступило место машине. В художественном отношении, однако, эта отрасль орнаментации тканей не утратила своего интереса, отражая народное орнаментальное творчество. Первые цилиндрические печатные машины, введенные иностранцами в Москве и Иваново-Вознесенске, нанесли непоправимый удар ручному производству. Быстрота и точность, с которыми стала производиться набивка с помощью машины, естественно, вызвали большое сокращение числа людей, занятых ручным набойным промыслом. Набойное дело стало угасать, а следующее поколение уже принялось за изучение тех отраслей этой

промышленности, которым предстояло будущее, как граверное дело, красильное дело и т. п. Деревянные «манеры» уступили место медным валам, с выгравированными на них узорами, которые употребляются и теперь на ситце-набивных фабриках и благодаря которым ткань выходит сразу с многоцветным рисунком.

ЛИТЕРАТУРА

Fr. Fischbach. Die wichtigsten Webe-Ornamente bis zum 19 Jahrhundert.

M. Dupont-Auberville. L'Ornement des tissus. Paris 1877 г.

Otto v. Falke. Kunstgeschichte der Seidenweberie (изд. 1926 г.).

E. Müntz. La Tapisserie.

H. Howard. La Tapisserie.

H. Ropers. Morgenländische Teppiche (1922 г.).

O. Vulf. Spätantike und koptische Stoffe aus den Aegyptischen Grabfunden in den Staatlichen Museum. 1926 г.

E. Lefèbure. Broderie et dentelles.

Gaston Migeon. Les arts du tissus.

Н. Н. Соболев. Набойка в России.

В. Клейн. Путеводитель по выставке тканей VII — XIX веков (1926 г.).

В. Клейн. Иноzemные ткани, бытовавшие в России в XVIII в. и их терминология.

В. Г. Шапошников. Очерк развития текстильного дела в России. Одесса. 1910 г.

Г. Н. Полушкин. Очерк начала и развития текстильной промышленности в селе Иванове.

Я. П. Гарелин. Город Иваново-Вознесенск.

А. Е. Порай-Кошиц. Отбельно-красильно-набивной промысел.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

СТИЛЬ И КОСТЮМ

Необходимость для художника понимания форм костюма. — Новые линии в костюме после мировой войны. — Тенденции современного костюма. — Ламановские «принципы построения костюма». — Ламановский женский костюм и модели парижских домов за последние годы. — Основные стремления современного женского костюма. — Ложный классицизм конца XVIII и начала XIX в. — Две тенденции в построении костюма. — Зависимость орнаментации костюма от его покроя. — Современная мода на узорные ткани и на орнаментацию. — Костюм женщины доэллинистической Греции. — Костюм афинянки и костюм спартанки. — Костюм в средние века. — Костюм эпохи возрождения. — Женский костюм времен Людовика XVI. — Стиль барокко и его отражение на костюме. — Стиль рококо и женщины эпохи Людовика XV. — Первые попытки к освобождению женского тела от стесняющего его костюма. — Стиль директории и империи. — Изживание XIX веком эстетической культуры XVIII века.

Стиль и костюм.

Каждому художнику, работающему в качестве декоратора при портнихе, необходимо знакомство не только с орнаментом, не только с тем, как украсить ткань, но и с самим костюмом, необходимо понимание его форм, его генезиса, связи его с культурой данной эпохи. Ибо в костюме орнамент играет всегда служебную роль; он всегда лишь часть одного архитектурного целого. Художник-декоратор должен понимать замысел художника-портного и своим узором помогать выявлению этого замысла, а в иных случаях обратно: давать орнамент так, чтобы из него порождался замысел художника-портного. Но и в созданном таким образом костюме орнамент должен занимать служебную роль. вне такого полного контакта не может быть никакой совместной работы, и постоянные жалобы портних на то, что художница их не понимает и дает им совсем не то, что нужно, и обратно, — жалобы художниц, что портних их

не понимает и требует иногда механического перенесения рисунка или вышивки, сделанной для одного костюма и для одной ткани, на другой костюм, требующий совсем иной композиции, — объясняются часто глубоким непониманием художницей принципов построения костюма, и непониманием со стороны портних законов колорита и композиции рисунка. Этот разнобой является часто причиной больших мучений как у одной, так и у другой стороны. Художник-прикладник, берущийся работать как декоратор костюма, делает часто рисунок как для неподвижной плоскости. Рисунок красив, хорошо сочетание цветов, значит, все хорошо. А выходит не так. Костюм оказывается испорченным, потому что рисунок взят сам по себе, а не в зависимости от построения костюма.

Прежде, чем бросить взгляд на то, как отражался на костюмах стиль эпох и отделенных от нас тысячелетиями и более близких по времени, скажем вкратце о современном женском костюме, так как со времени мировой войны наметился новый стиль женского платья и как будто довольно твердо.

Костюм, и особенно женский, отражает на себе стиль эпохи ярче, чем что-либо другое. Если бы, по какой-то невероятной случайности, исчезло все и остались от разных самых отдаленных эпох одни женские туалеты, то по ним можно было бы восстановить до известной степени эстетическую культуру прошедших эпох. Каковы же тенденции современного женского костюма и почему орнаментация занимает большое место в его создании?

Если проследить историю костюма с древнейших времен, то можно заметить, что в эпохи, когда конструктивность занимает большое место, в построении его начинают исходить из форм человеческого тела, а не из других посторонних причин. В июне 1928 г. в Академии художественных наук была организована выставка под названием «Кустарная ткань и вышивка в современном женском костюме». Мы позволим себе привести полностью те принципы построения костюма, о которых венчали расклеенные по стенам печатные таблицы. Они представляют большой интерес, излагая вкратце стиль костюма современной эпохи. Созданные русской художницей по костюму, известной портнихой Н. П. Ламановой, которая много лет уже проводит их в жизнь в своих работах, принципы эти, независимо от России, а может быть и под русским влиянием, выдвигают

те же линии, те же формы костюма, как у нас, так и в западной Европе и во всем цивилизованном мире. Вот ламановские «принципы построения костюма»:

Для чего предназначается костюм — его назначение.
 Из чего делается костюм — его материал.
 Для кого он делается — фигура.
 Как он делается — какова его форма.
 Назначение костюма определяет материал.
 Материал определяет форму.
 Фигура определяет, в свою очередь, материал.
 Фигура определяет цвет.
 Форма определяет материал.
 Форма определяет цвет.
 Форма определяет орнамент.
 Форма определяет ритм, как согласующий эти элементы.
 Орнамент, как соединяющий материал.
 Орнамент, как соединяющий цвет.
 Орнамент, как конструирующий форму.
 Орнамент, как конструирующий тяжесть.
 Орнамент, как разбивка плоскости и в художественном и в конструктивном отношении. Форма прямоугольника определяется материалом (на данной выставке холстом).
 Экономия материала. Отсутствие отбросов при построении костюма.
 Форма, дающая свободу движения.

Что же представляет собою ламановское платье, ламановский костюм? Это бесконечные вариации на прямую русскую рубашку.

Если это костюм для улицы — это как бы накинутая на одну рубашку другая, короткая; если это вечерний костюм, то это опять та же прямоугольная рубашка, но из иной ткани, иначе орнаментированная. Как строятся эти костюмы, из чего исходят в их построении, видно достаточно из приведенных выше «принципов построения костюма».

Интересно просмотреть теперь, что представляют собою снимки с моделей лучших парижских модных домов, помещающиеся в руководящем модами парижском модном журнале «Vogue». Это все те же прямоугольные платья-рубашки, с меняющимися пропорциями и отношениями, в зависимости от длины платья, от длины и ширины рукава, от проймы и т. д. Талия то несколько опускается, то несколько поднимается; по длине платья то же делаются иногда всего лишь на несколько сантиметров

от земли, как скажем в 22 и 23 гг., или они укорачиваются до колен и даже выше, как в 25 и 26 гг. Но принцип все тот же. В этом обнажении рук до плеча, в обнаженной шее, в коротком платье, не мешающем движению, во всем этом чувствуется стремление вернуть человеческому телу его свободу.

Есть еще одна особенность в современной моде, в этом пункте сближающая ее с античностью. Стремятся сгладить слишком выявленные особенности женской фигуры. Отсюда почти бинтовка груди, как у древних греков, стремление дать узкие, тонкие, почти юношеские бедра, не выявлять талии и этим не подчеркивать ширину бедер. Платье должно быть свободно, в прямых линиях, не стеснять движения. Иногда, чтобы дать некоторое разнообразие, вводят клёши, но и они рассчитаны так, чтобы еще более подчеркнуть прямую линию костюма. Это скроенный по кругу или по полукругу кусок ткани, который всегда составляет какую-то часть, введенную в прямолинейное платье. Силуэт остается тот же.

В сущности, по своим конструктивным задачам, женские костюмы 20-х годов нашего столетия гораздо ближе к античным, чем псевдо-классические туалеты директории и империи конца XVIII и начала XIX столетия. Там взята была видимость греческого платья, без проникновения в его конструктивные задачи. Под псевдо-античным платьем м-м Рекамье на известном портрете Давида ясно чувствуется корсет, который стягивает ее фигуру. Ее струящееся длинное платье дает прекрасную стройную линию, но оно не облегчает ее движений. Созданное иной, чуждой античности эпохой, оно взяло только внешние декоративные эффекты и перенесло их на свою почву. Так было в архитектуре, так было и в костюме. Это была только реакция, против безмерной перегруженности барочного стиля, против прихотливой изысканности стиля рококо. Как будто глаз, уставший от безграничной нарядности всех этих стилей Людовиков и Регентства, потребовал, в виде отдыха, прямых спокойных линий.

Не то мы видим сейчас. Много лет спустя, какой-нибудь историк нашей эпохи, просматривая изображения европейских женщин нашего времени, непременно остановит свое внимание на силуэте современной нам женщины, с гладко, по мужски зачесанными волосами, тонкобедрых и с маленькой грудью, стремящихся стереть свое женское отличие, а в домашнем костюме,—



Рис. 33—34. Современное платье. Модель Н. П. Ламановой.



Рис. 35 — 36. Модное платье (из журн. «Vogue» за 1929 г.).

мужской пижаме, с брюками, — начинающих целиком подражать мужскому платью. Может быть, когда-нибудь этот стиль будет назван стилем эпохи кризиса европейской культуры.

В построении женского костюма всегда можно проследить две тенденции: или ткань сама берется как скульптурный материал, лепится, если можно так выразиться (таково употребление ее в стилях всех Людовиков, в средневековье, в костюмах всей второй половины прошлого столетия и т. д.), или за исходное берется человеческое тело, оно скульптурно, а ткань только выявляет его, выявляет и обрамляет. Таково употребление ткани в античности, особенно в дорической Спарте (в ионических Афинах несколько другая тенденция), таково оно сейчас. Но прямые полотница ткани скучны, глаз ищет разнообразия. Этим объясняется, вероятно, большое тяготение к узорным тканям, всевозможной парче, этим же объясняется та большая роль, которую играет вышивка, роспись и всякая иная орнаментация в создании нынешнего костюма. Платья наших бабушек эту потребность разнообразия удовлетворяли кринолинами, бесконечными подборами, плиссе, оборочками и иными прочими украшениями, разбивающими плоскость на тысячу мелких кусков. Узорные ткани, выработка которых

Европе в XVI, XVII и XVIII веках достигла высокого совершенства, тоже требовали иного покроя, каких-то больших полей для своего выявления. Известно, что у нас в России после указа Петра, запрещавшего ношение одежды старого покроя, ввоз в Россию узорных тканей сильно уменьшился. Все эти «золотные бархата», и персидские «объярии Кизильбашские», и итальянские «алтабасы», и «байбереки», и «винницкие» камки, которые шли на кафтаны, на телогрейки и сарафаны не могли быть применены к камзолам и платьям европейского покроя времен Людовиков XIV и XV. Такие ткани требовали широкого пространства, где могли бы быть уместны пол-аршинные узоры, все эти «кубы с рециями» и т. п., которые великолепно размещались на широких и длинных кафтанах, на сарафанах и душегрейках. Наши же современные женские платья, не широкие и не длинные, но со свободным полем ткани, не загроможденные никакими рюшами, плиссе и оборочками, тоже естественно принимают орнаментацию. Франция, где веками вырабатывали узорную ткань и где в фабричном производстве ее достигли большого совершенства, и сейчас употребляют

в костюме тканый или набивной орнамент. В последних номерах парижских модных журналов все эти короткие платья с прикрепленными к ним длинными хвостами, дающими женщинам силуэты птиц, сделаны или из шелка и бархата с отпечатанным рисунком или из узорной парчи. Есть какое-то постоянство в этом все вновь и вновь возвращающееся в течение последних лет вкусе к узорности, которая совершенно почти выходит из моды в предыдущие десятилетия, появляясь лишь на короткие периоды.

Откуда же народилась опять эта любовь к цвету, к рисунку, в применении к повседневному быту, вызвавшие к жизни то огромное количество тканей, которое выбрасывают парижские фабрики на мировой рынок? Взгляните на русский народный костюм, взгляните на старинные боярские костюмы. Какое широкое поле для украшений, поле почти в буквальном смысле слова, где вырастали великолепные цветы византийского орнамента. Ведь народная вышивка и другие способы украшения тканей нашли себе широкое приложение именно в силу покроя наших костюмов, где большие гладкие поверхности могли быть использованы для орнаментации. А может быть, и наоборот: жажда рисунка, жажда цвета, так свойственные народным массам, могла способствовать созданию именно таких линий, таких плоскостей в костюмах.

Нам, знающим костюм греческой женщины по вазовой живописи, по дошедшему до нас надгробиям и, наконец, по античной скульптуре и по танагрским статуэткам, состоящий из хитона и гиматия, трудно представить себе, что почти за две тысячи лет до нашей эры женщина до-эллинистической Греции одета была с той же причудливой прихотливостью, какой отличались «декадентские» костюмы начала 20-го столетия. Женщины, жившие за 1500 лет до расцвета эллинской культуры, знали, судя по ряду найденных во время критских раскопок фигур, статуэток и фресок, что такое корсет. Мало того, корсет, который носили царевны в Кноссе, давал, как видим на изображениях, совершенно неестественную посадку корпусу.

Вот как описывает один писатель костюмы того времени: «Женщины носили корсеты, юбки с воланами, жакеты с открытой грудью, с длинными рукавами жиго, с небольшими фалдачками полуфрака сзади, а волосы подвятыми на лбу, спущенными по спине и перевязанными широкими бантами».



Рис. 38. Диана.



Рис. 37. Фреска из Кноссы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ТКАНЬ

Орнаментация тканей в древнейшие времена. — Литературные указания в Библии и у Гомера. — Орнаментация тканей в Греции и в Риме. — Техника расцветки. — Зависимость употребления той или иной ткани от состояния производства. — Шелк в Китае и хлопчатая бумага в Индии. — Орнаментация тканей в Византии. — Появление шелка в Европе. — Влияние крестовых походов на развитие тканей в средние века. — Производство тканей во Фландрии, Франции, Италии и Испании. — Влияние мавров на развитие производства тканей в Испании. — Венецианское производство тканей. — Ткани в новое время. Франция, Лион, Авиньон и Париж. — Новые краски. Кошениль. — Ввоз индийских тканей прямым путем. — Первая фабрика ковров во Франции. — Начало печатания тканей в Англии. — Оберкампф и машина для печатания. — Станок Жаккара. — Ткани на русской территории. — Влияние Востока и Запада. — Ввоз тканей из Китая, Персии, Турции, Индии и из западных стран. — Ткани, наиболее распространенные в России. — Излюбленные рисунки на тканях. — Первые ткацкие фабрики в России. — Петр Великий и фабрики в Москве. — Влияние французских рисунков на русские ткани. — Фабрики конца XVIII в. — Хлопчатобумажные ткани. — Набойка. Рисунок набоек. — Первые ситценабивные фабрики в России.

Орнаментация тканей в древности и в средние века.

С какого времени начинают украшать ткани? Кажется, с тех пор, как вошла в употребление ткань, начали изобретать и способы ее орнаментирования. Даже больше того. Там, где не носили одежды, не носили тканей, орнаментировали собственную кожу. Краснокожие индейцы покрывали себя великолепным орнаментом, татуировкой. Некоторые исследователи считают текстильный орнамент родоначальником других орнаментов — керамического, архитектурного и т. и. Как бы то ни было, орнаментация тканей ведется с древнейших времен.



Рис. 39 — 40. Греческий костюм.

Женщины той переутонченной упадочной культуры в развитии и изменении своего костюма прошли столь же длинный путь, как и женщины более поздних тысячелетий,—путь, который привел их от благородной простоты античного костюма к фижмам, осиной талии и парикам XVII и XVIII столетий.

Что же такое собственно античный костюм, откуда пошел европейский костюм, куда время от времени, как к своим истокам, он стремится вернуться, если и не повторяя целиком того же силуэта, то заимствуя какие-то отдельные элементы, частицы его духа?

Расцвет греческой культуры охватил и ионические Афины и дорическую Спарту, два разные государственные и социальные строя, два разные быта, два разные стиля, и художественный, и стиль жизни. Спarta, охраной которой служило только лишь мужество ее граждан, позволяет женщине, наравне с мужчиной, принимать участие в политической и общественной жизни. Спартанская женщина, наравне с мужчиной принимавшая участие в играх и состязаниях, развивавших ее тело, выработала себе и костюм, подходивший к ее образу жизни. Ее короткий хитон, оставлявший голыми руки и ноги, вызывал возмущение афинской женщины. Этот хитон, на который набрасывался гиматий, был единственным платьем спартанки. Афинянка одевалась иначе. Проводившая целые дни дома, она не принимала участия в государственной и общественной жизни своего города, и костюм ее был приспособлен к ее замкнутому образу жизни. Ее тело, не привыкшее к бегу и упражнениям на чистом воздухе, пряталось в тяжелых складках платья, закутывавших ее с ног до головы. Конечно, платье драпировалось с присущим греческому народу вкусом и чувством прекрасного, и античные статуи отразили и эти тяжелые складки платьев афинянок, и легкие хитоны спартанок. Однако одежды на изваяниях великих мастеров нельзя всетаки принять целиком, как бытовые одежды того времени; они были идеальным одеянием и только танагрские статуэтки, надгробия и вазовая живопись отразили полностью эти костюмы.

Костюм в средние века.

Средние века, время готических соборов, рыцарских турниров, трубадуров и крестовых походов, тоже создали свой

собственный костюм. Линии его, общая посадка фигуры в средние века другие, чем в эпоху возрождения, чем в более поздние эпохи. В это время одежда не повторяет линий тела, костюм ее живет как бы своей отдельной жизнью. Средневековая народная одежда, которая изображена на стеклах Шартрского собора и в других произведениях искусства, одежда горожанина и поселянина, с короткой рубашкой-туникой, с плащем за плечами, была костюмом того народа, который начинает создавать новый класс. Средние века — время образования ремесленных цехов, возникающего города, время творчества ценностей коллективами. Готические соборы, этот драгоценный памятник средних веков, создаются такими коллективными усилиями.

Творчество средних веков почти всегда безымянно. Мужчины и женщины, знатные и простые, участвуют иногда бок-о-бок в создании величественных памятников. Но у знатных короткая и свободная одежда, которую носили поселяне и горожане, заменяется другой. Эта линия разрыва с реальностью, какое-то преодоление и преображение ее, так характерное для готического искусства, отразилось и на одежде. Есть какая-то фантастика в той странной обуви со ступней в полметра длиною, составлявшей непосредственное продолжение мужских штанов. Эти штаны-обувь плотно обтягивали ноги наподобие нынешнего трико и каждая половина была особого цвета. Носы обуви, точно для того, чтобы еще больше подчеркнуть фантастичность линий, длинным причудливым загибом поднимались кверху. Чтобы они могли держаться в таком неестественном положении, в них вкладывали китовый ус. В большой моде была узкая талия не только у женщин, но и у мужчин, которые носят даже особые наплечники на вате или конском волосе, чтобы уширить плечи и тем подчеркнуть свою тонкую талию. Если рыцарь был не в доспехах и латах, то он надевал подобие нашего джемпера или жакета, очень узкого, разрезанного спереди и застегивающегося до самой шеи, который опускался у него до бедер.

В женском костюме был тот же разрыв с реальностью, то же, может быть, бессознательное стремление дать своей фигурой, посадкой ее, ту же готическую кривую, ту дугу или арку, которая у мужчин давалась изогнутым носком обуви. Стеганые



Рис. 41. Средневековое женское платье.

подушки (bosses), которые носились женщинами на животах, изгибали женскую фигуру назад, придавали ей слегка дугообразную форму. Платья женщин, сначала цельные и широкие, постепенно делаются настолько узки в талии, что приходится отделить юбку от лифа, который опускается теперь на юбку длинным, узким корсажем; юбка длинна и широка внизу и расходится большими раструбами. Рукавам придают форму колоколов или крыльев, которые свешиваются чуть ли не до земли в виде украшения, а руки продеваются в особые проймы спереди. Такие же рукава бывали иногда и на мужском платье. Парадные платья средневековых женщин расшиваются орнаментом, с изображением отдельных фигур львов, попугаев и других животных и птиц.

Костюм в эпоху возрождения.

Италия является родиной той художественной эпохи, которая получила название «ренессанса», считающегося «золотым веком» итальянского искусства. Готика проникла в Италию с севера и тут ее декоративные мотивы, под влиянием Востока, создали прелестный кружевной узор из камня в Венеции. Южнее влияние готики почти совершенно не чувствуется. Искусство эпохи возрождения начинает учиться у природы, оно освобождается от застывших форм византийского искусства, а римские антики, открываемые на итальянской почве, влияя на художников своими изысканными формами, кладут начало искусству возрождения. Средние века кончились, и в костюме, как и во всем остальном, нарождаются новые линии. Время ренессанса — время пышных празднеств, время зарождения торгового капитала. Художники в эту эпоху не только пишут свои картины, но и участвуют в создании всевозможных празднеств. Орнамент заимствуется из искусства древнего Рима, но для современников и он кажется не достаточно пышен. Ткани в эту эпоху украшают роскошным орнаментом. И женский и мужской костюм можно рассматривать, как переходный к костюмам эпохи барокко. Длинные узкие штаны готического мужского костюма заменяются короткими и широкими штанами с буфами, чулками, башмаками с широкими носами. В женском костюме ватная подушка на животе убрана, убраны и длинные волочившиеся по земле откидные рукава. Они теперь с широкими буфами и суживаются у кисти. Лиф узкий и длинный находит на юбку,

но и в юбке уже есть стремление перейти в тот необъятный кринолин, который так характерен для женского костюма XVII века. Казалось, люди побились об заклад, что они будут становиться с каждым днем все смешнее и смешнее, а женщины, ставши на этот путь, пошли еще дальше, чем мужчины. Они заимствовали у испанцев фижмы, род валика, который прикреплялся к поясу для того, чтобы дать большую ширину юбке. Потом фижмы обратились в кринолин—большое колесо из китового уса, обтянутое холстом. Цель его была та же. Это придавало бедрам такие невероятные размеры, что и двери и улицы оказывались слишком узкими. Что касается нравов, то они были столь же натянуты и жеманны, как и костюмы. «Прежняя французская веселость исчезала с каждым днем вместе с живой и легкой беседой и с прекрасными манерами». Так пишет в своих мемуарах умная наблюдательница нравов того времени Нинон де Ланкло.

Костюм XVII — XVIII вв.

Эпоха Людовика XIV, подготовившая великую французскую революцию, на два столетия является рассадницей культуры и стиля барокко, получившего свое начало в Италии, но расцветшего пышным цветом во Франции при абсолютизме Людовика XIV. Этот стиль и его логическое продолжение — стиль рококо являются выразителями вкуса эпохи. Франция делается законодательницей мод. Королевская мануфактура, во главе которой становится художник Лебрен, благодаря своему размаху, не знает конкурентов и постепенно вытесняет последние остатки народного искусства. Стиль барокко во Франции называется именами Людовиков и Регентства. Французский язык делается распространенным повсюду. В Германии господствует французский вкус и французские нравы. Замки уже потеряли прежний характер укреплений. Все рассчитано на внешнее великолепие, на то, чтобы импонировать роскошью. Женщины того времени, со своими необъятными юбками, с перетянутыми до последней степени талиями, с огромными сооружениями на головах (по словам той же Нинон, хорошие парики денились до 5000 франков), жили и двигались в помещениях, где все убранство, да и сама конструкция были лишены логики и конструктивности.



Рис. 42. Костюм времен Людовика XV.

Рис. 43. Костюмы эпохи Людовика XV.



В комнатах углы были срезаны, а стены украшены колоннами и бесконечными переплетениями ленточного орнамента, который покрывал стены и потолок и вился в виде всяких рюшей и цветочных гирлянд, как и на необъятных юбках женских платьев. Как платья своей неестественной формой точно стремились скрыть и искалечить естественную форму человеческого тела, как сооружения вавилонских башен из волос заставляли забыть о естественной форме человеческой головы, так самая идея стен разрушалась, раздробляясь пышно сплетающимися бесконечными завитками причудливого орнамента. Человеческая фигура, деревья, сады, парки, луга, все должно было подчиниться прихотливому вкусу и воле людей того времени. Деревья в парках и садах выстригаются и принимают несвойственные им формы. По низко выстриженным газонам вьется бесконечный ленточный орнамент из цветов и растений. Даже вода в фонтанах выбрасывается из изогнутых рогов или урн и льется в самой причудливой форме водоемы. Вся жизнь построена на чванстве, на ложном достоинстве и этим проникается малейшая черта быта, одежды и искусства. Высочайшие парики у женщин соответствуют длинным, ниспадающим на плечи, парикам мужчин. Плащи почти до земли, с большим откинутым белым воротником, обшитым тончайшим кружевом.

Эти длинные темные плащи, эти большие воротники, уступят скоро место коротким обтянутым штанам, шелковым чулкам и тонкой перетянутой талии у мужчин, моду на них принесет с собою стиль рококо, который стремится все подчинить изяществу и грации, подчас шаловливой. Этот стиль, создание французского двора, носит во Франции название стиля Людовика XV. Стиль рококо (от французского слова *госаиль* — раковина) главным мотивом берет раковину и ее завитки и тонко изогнутые веточки с бесчисленными разветвлениями. Изящество и красиство занимают главное место в архитектуре, в утвари, в одежде. Это время разыгрывания пасторалей. Пресыщенное дворянство стремится изображать из себя пейзанов и пастушков на фоне идиллических лужаек и журчащих ручейков. Все предметы быта создаются под влиянием этого вкуса. Все изгибаются, завиваются в причудливых формах. Вся утварь сплошной завиток. Есть своя, почти детская прелест в этом стиле, который создавался точно в игре, в нежных

полутонных красках. Все переплетено, перевито в бесконечном движении и в этом движении главное очарование этого стиля.

Бесконечные зеркала уютных салонов этой эпохи отражают мужские фигуры в коротких обтянутых штанах и в шелковых чулках, с тонкими, по-женски перетянутыми талиями, и женщины, широкие юбки которых, перевитые гирляндами и рюшами, еще более подчеркивают осиную талию и крошечный башмачок на красном высочайшем каблучке.

При Людовике XVI начинается как бы утомление от сложности и утончённости стиля рококо. Теперь стараются несколько упростить его сложные формы. Это еще не полный отход от стиля, но значительное его изменение. Еще продолжают делать мебель в стиле рококо, но уже начинают появляться вещи, более простые по линиям. В орнаменте употребляют гирлянды, но не цветочные гирлянды рококо, а более простые, как бы обвисшие, из листьев лавра. В мебели появляются античные мотивы, но пока еще несмело. Кресла стиля Людовика XVI украшают античные факелы и крылатые сфинксы. Орнаментация мебельной ткани тоже упрощена. Нет уже причудливых завитков, нет пышных цветочных гирлянд. Вместо них — полосы различной ширины и мелкие полевые цветы. Употребляют мягкие в полутонах расцветки, нежно-зеленый цвет делается излюбленным.

Конец XVIII века — переходная к новому стилю эпоха. В костюмах, сделанных по рисункам Ватто-сына для тогдашнего модного журнала «*Galéries des modes et des costumes français*», кринолин еще не брошен, но он не так уже необъятен, талия перетянута, но не так уже чрезмерно и, во всяком случае, она не кажется уже такой осиной по сравнению с необъятным кринолином. В этом кринолине, в этих подвернутых складках материи на юбках, в этих широкополых шляпах Ватто нет еще предчувствия античности, увлечение которой появится во Франции следующего десятилетия, той «грекомании», которая будет характерна не только для костюма, но и для всего стиля начала XIX века. Но тут уже чувствуется утомление от чрезмерностей рококо.

Если в наше время трудно представить себе, как жили люди в знаменитом замке, построенном Кювилье, где все сплетается в каком-то прихотливом извиве, где нет углов и почти нет стен, и каждая орнаментальная веточка не имеет конца и начала, то еще труднее вообразить, как двигались и чувствовали



Рис. 44 — 45. Костюмы эпохи Людовика XIV.

себя женщины XVIII века в своих необыкновенных причудливо орнаментированных платьях, цвета и формы которых так прекрасно сохранились для нас на старинных гравюрах и фарфоровых изделиях Севра и старого Сакса.

В последние годы перед великой французской революцией в женских костюмах чувствуется уже какая-то жажда освобождения. Правда, попытки ее пока еще очень несмелы, но женщина, одетая по моде восьмидесятых годов XVIII столетия, уже меньше связана костюмом и перестает служить только манекеном для надетых на нее нарядов. Она уже может двигаться гораздо свободнее. На французскую моду, которая считает себя единственной и неоспоримой законодательницей для всей Европы, начинает оказывать воздействие английская мода, где культура тела находится в большем почете и любовь к свободе гораздо более привычна, чем во Франции того же времени. Перенесенные из Англии и привившиеся в последние годы XVIII века рединготы дают более простую линию, чем все панье двух последних Людовиков. В этом применении фасона мужского платья к платью женскому чувствуется уже стремление освободиться от чрезмерного подчеркивания женского строения, так характерного для Франции и всей Европы XVII и XVIII веков.

В рисунках выходных платьев, сделанных Ватто-сыном, в верхней части вестонов и рединготов чувствуется уже мужская линия. Самая их отделка с жабо и с жилетами постепенно приводит к мужскому платью, к *tailleur* более позднего времени. Укращение вышивкой, особенно подола платья, встречается все чаще. Германия в своем модном журнале, вышедшем в Веймаре, *«Journal des Luxus und der Moden»*, преломляет по-своему парижскую моду, еще более упрощает линии и почти повсюду вносит орнаментацию.

В издающемся в Лондоне модном журнале *«The elegantes of Fashion»* нарисованы уже платья, приспособленные к английскому климату и условиям жизни.

Первые костюмы, предвещающие моду на ложноклассический стиль, появляются в парижских модных журналах за 1796—97 гг. В *«Costume Parisien»* за 96—97 гг. Мы встречаем платья с очень высокой талией, очень прямые и очень свободные, напоминающие по своим линиям так называемые платья «реформ», вошедшие на некоторое время в моду ровно через сто лет после

этого в Европе, с легкой руки мюнхенских художников, стремившихся какими-то новыми линиями побороть бесстилие, господствовавшее в течение всей второй половины XIX в. Модные картинки 1796 г. представляют нам женщину, одетую в такое прямое и широкое платье, с тюрбаном на голове и с котурнами на ногах.

С конца XVIII века все эти «парики в духе наяды, туники в духе Психеи, костюм в римском стиле и т. п., не сходят со страниц тогдашних модных журналов. В первых платьях, предвещающих моду на псевдо-классические костюмы начала XIX века, выявляется уже тяготение к античному, характерное для эпохи Директории и Империи, но зародившееся еще в конце царствования Людовика XVI. Оно и подготовило почву для будущего стиля ампир. Ампир, как уже это сделал до него ренессанс, вновь возвращается к античности и стремится черпать оттуда свое вдохновение. Античность снова является мерилом вкуса. Фасады домов украшают античным орнаментом. Меняется и внутренний их вид. Появляются снова острые углы. Декорации стен упрощаются. Стены расписываются помпейскими фресками. Платье, взятое с античных образцов, видоизменяется, сообразно с требованиями времени. Оно псевдо-классично, как и весь стиль, и линии его проще и стройнее.

Оно копирует в условиях своего времени греческое платье. Но на его длинных струящихся прямых складках отдыхает глаз, уставший от перетянутых до чрезмерности женских фигур XVII, XVIII столетий. Огромные парики времен Людовика XV и широкие шляпы Людовика XVI заменяются простыми тюрбанами и простыми греческими прическами. Нога обута не в крохотный башмачок с неестественно высоким каблучком, а в греческие сандалии или мягкие, лишенные каблука, туфли. Корсет попрежнему стягивает фигуру, но его почти незаметно за очень высокой талией, за очень прямыми и длинными линиями складок.

Костюм в XIX веке.

Европа XIX века изживала быт и культуру предыдущего столетия. Тот быт двора и дворянских поместий, который разрушила Великая Французская революция, еще не окончательно умер. Разбогатевшая буржуазия заимствовала у уходящей аристократии формы жизни, быт, культуру. После эпохи Империи

Рис. 47. Костюм начала XIX в.



Рис. 46. Костюмы стиля ампир.





Рис. 48. Костюмы 30-х годов XIX в.



Рис. 49. Костюм 40-х годов XIX в.

в Европе до самого конца XIX столетия не было создано ничего нового в смысле стиля, новых линий в костюме, в утвари, в архитектуре. Шло пережевывание все тех же старых форм и это было в лучшем случае. В худшем же господствовало бесстилие, случайное нагромождение ненужных и не связанных друг с другом деталей.

Моды беспрерывно менялись, менялись мелкие подробности туалета, но в одном они были неизменны, они шли не от человеческой фигуры, не от красоты ее силуэта, а от ленки ткани, по большей части абсолютно безвкусной. Бесконечные и ничем не вызванные нашивки всяких плиссе, оборочек, кружев точно стремились запутать формы тела. Платья, то начинавшие расширяться уже у самой талии, при помощи кринолина, то обтягивающие бедра и расширяющиеся внизу, посредством длинных и широких воланов, одинаково не соответствовали женской фигуре.

Неизвестно, почему рукав делался широким то вверху, то в середине, то внизу. Неизвестно, почему, кроме тесного и неудобного корсета, который калечил фигуру, в лиф вшивали еще китовый ус, чтобы лишить гибкости не только тело, но и самую ткань. Турнюры, вошедшие в моду в 70 — 80 годах XIX века, одна из ярких иллюстраций такого уродования женского силуэта.

В самом конце XIX века немцы попробовали вступиться за права женского тела. Платье «реформ», преследовавшее гигиенические и эстетические цели и в сущности стремившееся вызвать к жизни платье ампир и директории, появилось одновременно или почти одновременно со стилем «модерн», с шумом выступившим в последние годы прошлого столетия. Успех нового стиля был недолговечен, он очень быстро вульгаризировался и скоро сошел со сцены.

Тот быт, та культура быта XVIII века, которую изживала Европа и вместе с ней Россия XIX века, перенесла новое потрясение, благодаря русской революции и мировой войне. Мы живем накануне создания новых форм быта, накануне рождения нового стиля, который отразится и на костюме, и на утвари, и на архитектуре. Сейчас идет только нащупывание этого стиля, но воля к его созданию велика.

Л И Т Е Р А Т У Р А

- А. В. Горностаев. История искусства и костюмов в древнем мире, т. I — III.
- П. К. Степанов. История русской одежды. 1917 г.
- L'art et la vie. Journal de la vie mondaine.
- Joint Grand-Cartelet. Les élégances de la toilette.
- A. Challamel. Histoire de la Mode en France.
- F. Edwards. A history of english dress or fashions past and present.
- Gudin et Wattier. Costumes égyptiens, grecs et romains.
- S. Marechal. Costumes civils, actuels de tous les peuples connus, т. I — IV.
- M. Racinet. Le Costume historique. 1888 г.
- M. Beaumier et L. Rathier. Recueil des costumes français depuis Clovis jusqu'à Napoléon.
- M. Boehn. Die Mode. Menschen und Moden im Mittelalter. 1923 г.
- Его же. Menschen und Moden im 16, 17, 18, 19 Jahrhunderte.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

КОМПОЗИЦИЯ И ТЕХНИКА

Соответствие рисунка материалу и форме. — Три основные группы орнаментации. — Взаимоотношение между рисунком и пространством. — Отвлеченность в декоративном искусстве. — Подход в работе над костюмом. — Шали и шарфы. — Требования современности. — Использование готовых образцов. — Орнаментация женского платья.

В этой заключительной главе первой части, когда мы ознакомились уже с орнаментом, с его происхождением и назначением, с тем, как он создавался у разных народов и в разные эпохи, как он отражал вкусы и стремления той или другой культуры, когда мы познакомились с тем, как орнамент был использован с древнейших времен у разных народов для украшения тканей, мы можем перейти к ознакомлению с приемами работы в тех отраслях прикладного искусства, где применяется орнаментация ткани, сделанная от руки. Мы будем говорить о том, как скомпоновать рисунок, украшающий ткань, в каждом отдельном случае постараемся проштудировать те типы образцов, которые унаследованы нами от прежних времен, и решить, можно ли использовать их путем механического перенесения на ткань, подлежащую художественной обработке, или нужно даже и при заимствовании подвергнуть их переделке, в зависимости от задания. В каждом отдельном случае нам придется говорить о технике, применяемой именно в данной работе, ибо часто прекрасный рисунок, созданный для вышивки, может быть совершенно непригоден для росписи, и наоборот. Больше того, в самой вышивке композиция рисунка должна зависеть от того, каким материалом предполагается его выполнять и по какой ткани. То, что хорошо в шелковом шитье, может быть неудачно, если работа исполняется шерстью или бисером. Тяжелая ткань

требует для своей орнаментации иного материала и, главное, иной композиции рисунка, нежели легкая, как шифон или другая прозрачная ткань. Вот почему вышивка почти всегда тяжела для таких работ, и преимущество в украшении прозрачных тканей обычно на стороне росписи. В этом весь секрет конструктивности, и художник должен зорко и чутко прислушиваться не только к замыслу портного, если он работает с ним, не только к замыслу декоратора, мебельного мастера и т. д., но и быть в контакте с замыслом текстильщика (с фактурой уже готовой ткани). Помочь выявить существование данной материи, тяжелое еще утяжелить, легкое еще облегчить, вот каковы часто задачи такого художника. Не даром лучшие художники декораторы, работающие на французских мебельных фабриках, изучают до некоторой степени и мебельное мастерство, участвуют в конструкции каждой вещи, которую они покрывают декоративной тканью. Мы в своем обзоре будем касаться только тех случаев, когда украшается рисунком вещь готовая и законченная, а не целые куски тканей. На фабрике, в производстве, художнику представляется очень интересная задача, но задача его только составить рисунок, который наносится на ткань машинным способом. И самый подход к композиции рисунка, много-кратно повторяемого на большом протяжении ткани, здесь другой. Там ничего не закончено, или, вернее, замкнутая законченность на небольшом пространстве дает беспрерывное, хотя и ритмическое, повторение. В случаях же обработки данной индивидуальной вещи, как шарф и т. п., перед художником всегда законченное пространство, форма, из которой он должен исходить. И даже тогда, когда он делает геометрический линейный орнамент, повторяющийся на данной вещи много раз, это повторение происходит в рамках известного данного пространства. И преимущество работающего от руки на данной вещи всегда в том, что он творит или приспособляет известную композицию к какой-то индивидуальной вещи, и как бы хороши ни были тканый или отпечатанный орнамент, данный в целом куске, композиционно он не может не уступать специальному рисунку, сделанному для каждого отдельного случая. Попробуйте взять кусок какой-нибудь красивой старинной парчи, французской или венецианской ткани и употребите ее для орнаментации данной плоскости, и вы убедитесь в справедливости моих слов. Прекрасны цвета, красив рисунок, но он сделан не для данного

случая и потому кажется чуждым украшаемому предмету. И рисунок, пусть даже менее красивый, менее изысканный по цвету, но созданный специально, всегда лучше украшает вещь.

Нам придется разбить на три отдельные группы все случаи, когда ткань орнаментируется от руки, при чем это одинаково касается, как тех случаев, когда применено шитье, так и тех, когда узор расписанной. Каждая из этих групп требует своего композиционного подхода, и то, что годится для одного случая, может быть совершенно непригодно для других, поэтому мы будем их рассматривать отдельно.

К первой группе нужно отнести все те работы, которые имеют декоративную плоскость с ограниченным пространством, как ширмы, панно, или ковер. Главный признак тут статичность этой декоративной плоскости и ограничение пространства. Не может быть одинаковой композиции рисунка на двух предметах, из которых один мы воспринимаем в беспрерывном движении, в какой-то текучести, как одежда человека. по нынешним условиям моды и жизни главным образом женщины, а другой — в состоянии полного покоя, каковы все предметы, служащие для декорирования комнаты. Та видимость движения, которая есть, например, в портьере или занавесе, не должна обманывать декорирующего ткань. И портьера, и занавес, и знамя, хотя его и несут в руках, это неподвижная декоративная плоскость, такого именно композиционного подхода к себе и требующая. О знаменах мы говорить не будем, потому что тут композиция строится на других основаниях. Цель тут всегда эмблема, символ, который тоже может быть дан красиво и значительно, но тут уже другая задача.

Во всех перечисленных выше случаях подход должен быть такой же, как к стене, покрытой декоративной живописью. Это нечто неподвижное, ограничивающее пространство, подобно стене, как экран или панно, которое висит на стене, или подобно полу, если это ковер, который лежит на полу. Даже к подушке на диване или к переплету на книге подход должен быть такой же, ибо и тут статика, и тут ограничение пространства. Во всех подобных случаях рисунок должен быть плоскостной, не глубинный и не пространственный. Ибо подражание в вышивке станковой живописи вряд ли может считаться признаком хорошего вкуса. У станковой живописи одни задачи, у декоративно оформляющей — другие. Там задача

отобразить вещь и мир в какой-то его сокровенной сущности, пользуясь для этого теми из средств, которые художник найдет нужными именно в этом случае. У художника-декоратора и художника-прикладника задача всегда одна — заполнить данное пространство наилучшим образом, помня фактуру и помня утилитарное назначение вещи. И даже тогда, когда арабы на своих молитвенных коврах как бы очерчивали магический круг, отделявший их от иного мира, и заполняли его орнаментом и часто священными письменами, то и тогда утилитарное значение в широком смысле слова оставалось в силе. Дано было известное пространство и в этом пространстве творилась красота, часто символическая и эмблематическая. Повторяя, подход к работам по тканям, служащим для декорирования комнат, должен быть подобен подходу к стене, покрытой декоративной живописью.

Композиция рисунка зависит часто не только от формы и назначения предмета, но и от величины его. Рисунок, годный для небольшого предмета, может оказаться очень скучным, когда его применять к большому. И хотя утверждение многих искусствоведов, что миниатюра, украшающая страницу книги, ближе всего подходит к фреске на стене, несмотря на кажущуюся парадоксальность, заключает в себе большую справедливость. Но все-таки, повторяю, сделайте рисунок для переплета книги и перенесите его на панно, сильно увеличив, и у вас может получиться совершенно неприемлемая вещь, и, наоборот, сильно уменьшив рисунок, созданный для крупного панно и использованный на переплет, окажется здесь совершенно неподходящим. Можно сделать, например, прекрасный переплет или подушку, имитируя росписью или вышивкой старинный тканый кусок материи. Это ритмическое повторение орнамента на небольшом пространстве переплета или подушки может быть воспринято, как эстетически оправданное, хотя здесь и есть потребность в более законченной композиции, где ищешь, если можно так выразиться, наличие композиционного центра — определенного пятна, с его развитием по периферии. Такая композиция куска ткани все-таки еще может быть принята. Но сделайте в таком роде панно, и у вас почти наверное получится вещь некрасивая, как бы хороши ни был сам по себе отдельный орнамент, многократно повторяется на большом пространстве. Глазу нужно какое-то время для обозрения, и это

рассеянное блуждание взора по разбросанному на большом пространстве все повторяющемуся узору очень утомительно. Ведь момент какой-то духовной сосредоточенности, хотя бы и самой минимальной, всегда имеет место во всяком эстетическом восприятии. Мне могут возразить, что очень многие восточные ковры, эстетическая ценность которых неоспорима, созданы на принципе такого многократного повторения какой-нибудь формы орнамента. Но это не совсем так. Во всех таких коврах большую роль играет широкое окаймление, рама, которая выводит глаз из такого несосредоточенного блуждания. На мюнхенской выставке восточного искусства в 1910 г. мне пришлось видеть бесподобные образцы ковров, из них особенно запомнился один, принадлежащий, кажется, королю Георгу, — огромное аквамариновое пространство ковра выводит глаз из этой голубой беспредельности к раме тончайшего орнамента из стилизованных цветов. Эта контрастность голубого покоя и изошреннейшего в смысле формы и цвета обрамления создает особую красоту. Тут как бы центр композиции переносится на периферию, на обрамление, а пространство, включенное в него, своим прекрасным ровным цветом помогает воспринять сложность орнамента.

При этом надо отметить, что композиция стенного ковра, будь то французский гобелен или персидский ковер, строится совсем на других принципах, нежели для полового ковра. Тканый же орнамент, предназначенный для большого куска материи и рассчитанный на бесконечное повторение, уже в силу этого может быть скучен в применении к вещи, требующей завершенности и законченности. Глаз может искать живописности, но живописности особой, лишенной пространственной глубины, дающей красочные тени предметов, а не их объемную сущность. Тени, ложась и сплетаясь в своем красочном великолении, могут и должны даже давать движение, но это движение цветных теней, а не реальных образов. Цветы, деревья, птицы, животные, человеческая фигура, даже пейзаж могут быть использованы, как мотивы для композиций, но все должно быть взято не объемно, а плоскостно. Японский театр Кабуки даже в театральных декорациях, где три измерения даны уже от природы, ухитрился уничтожить, стереть третье измерение, дав пространство как бы в плоскости. Эти его стремления и достижения для многих пролили свет на японскую

декоративную живопись, даже не меньше, а может быть и больше, чем сами японские картины. Цветы из всех изображаемых на декоративной плоскости предметов имеют право уже в силу самой своей сущности на почти реалистическое, почти объемное изображение. Но все-таки почти, потому что попробуйте написать на каком-нибудь панно натюрморт с цветами и это будет и некрасиво и неуместно, как бы это хорошо ни выглядело в станковой живописи. Ибо всякое декоративное изображение есть рассказ о вещах, какие-то повествовательные письмена о мире, данном в цвете и форме, а не изображение этого самого мира в цвете и форме. И смотрим ли мы на отвлеченнейший орнамент, в котором почти не можем усмотреть его отправной идеи, или созерцаем фигуру юноши на фресках стен Кносского дворца, мы чувствуем один и тот же подход. Это все, повторяю, то же повествование, но сделанное в разной степени отвлечения. В декоративном искусстве поэтому мы всегда пишем не какую-нибудь определенную розу, не какую-нибудь определенную лилию, а вообще цветок розы и лилии. Можно орнаментально, как мы уже сказали, дать пейзаж на каком-нибудь шелковом или полотняном панно, но дать его так отвлеченно, так плоскостно, чтобы формы деревьев или зданий в своем рисунке почти приближались к беспредметному изображению.

Многие московские пейзажи могут служить бесподобными мотивами для таких декоративных вещей и они были неоднократно использованы в народном творчестве. Французские художники-декораторы также часто пользуются пейзажем, чтобы его изображением украсить створки ширмы, или какое-нибудь декоративное панно. Так, на одной выставке декоративного искусства 1927 г. в Париже были даны подобные ширмы с парижским пейзажем. Вид на город был дан так обобщенно, так ориентально, что вполне вязался с тканью, для которой он был предназначен.

От предметов, которыми декорируют комнаты, мы перейдем к предметам женского туалета, к тому бесконечному количеству шарфов, шалей или платков, пелерин и других частей женского костюма, которые десятками и сотнями выбрасываются на рынок и поглощаются им, и украшением которых заняты сейчас десятки художников, работающих и в одиночку и целыми коллективами. Там, где какая-либо часть туалета делается по

индивидуальному заказу, при выборе композиции приходится считаться с типическими особенностями заказчика, с его фигурой, цветом лица, наконец, с тем костюмом, с которым эту вещь будут носить. Но и в таком случае художнику, работающему, например, шарф или пелерину, предоставляется больше свободы, чем художнику, создающему отделку для платья. Здесь портной — архитектор, а художник — подчиненный ему декоратор, так как в платье и место для композиции и размеры ее точно ограничены покроем и замыслом портного. При индивидуальном же заказе гораздо большая свобода и в выборе композиции и в характере ее. Художник не связан ни определенным местом, на котором должна быть дана вышивка или роспись, ни формой, в которой должна уместиться его композиция. Еще большая свобода, когда приходится работать на массового заказчика. Художник не знает ни своего заказчика, ни его вкуса и требований, он знает только данный кусок ткани, для оформления которого он должен выбрать и создать соответствующую композицию. Как же выбирать рисунки для таких шарфов, платков, пелерин и т. д.?

Самое главное в таких работах на тканях не овладение техникой, этого всегда можно достигнуть при желании и упражнении, а именно художественная сторона такой работы, составление рисунка, подбор цветов. И тут у нас огромное наследство, оставшееся от художественного орнаментального творчества всех народов. Как пользоваться этим наследством, как брать мотивы из него, в каких случаях что пригодно, вот о чем необходимо поговорить подробно. Наиболее самостоятельные художники всегда брали и преломляли по-своему то, что они получали от предыдущих художественных культур, а в нашем случае этой работой теперь занято очень много и мало опытных и даже мало сведущих в искусстве людей, и для таких людей высказанные нами мысли могут дать толчок, навести их на какие-то свои, новые мысли и идеи, и остановить их внимание на том, на чем оно не останавливалось раньше.

Выбор рисунка для шарфов, шалей и т. п. вещей для массового потребления гораздо более свободный, как мы уже говорили, чем для платья. Орнаментация платья почти натуралистически написанными цветами, птицами и животными, хотя и орнаментально изображенными, но сохраняющими реальные

формы, уместна лишь в исключительных случаях. Для орнаментации шалей и шарфов эти мотивы свободно могут быть использованы.

Современные требования вкуса, или, если хотите, моды на большую живописность и орнаментацию таких вещей, по сравнению с модами других эпох, когда тоже носились шали и шарфы, имеют, вероятно, свое оправдание. Сейчас не удовлетворились бы орнаментом из боба и пальметы, украшавшим настоящие и поддельные турецкие шали, которые носили наши прабабушки. Не удовлетворились бы и теми узкими орнаментальными полосами, которыми закончены шарфы на изображениях женщин двадцатых и тридцатых годов прошлого столетия. Наше время требует чего-то другого, с этим приходится считаться и этому следует как-то ответить.

Я совершенно не буду касаться здесь тех беспредметных рисунков, которые были в большом ходу несколько лет тому назад, особенно у нас в Москве. Спрос на них бывает и сейчас, но он уже гораздо меньше. Цветы, взятые орнаментально, если не совсем натуралистически, то все таки близко к природе, останутся навсегда одним из главных мотивов украшения ткани. Та возможность, которая всегда остается художнику, не давая объема, передать всю прелесть движения и цвета и как бы даже аромата цветка, всегда будет вдохновлять работающих над украшением ткани. Где же как ни у природы можно заимствовать мотивы для такой орнаментации? В персидском, японском, китайском орнаментальном искусстве, искусстве древних греков, индусов, всюду, где не было такого преобладания геометрического орнамента, как, например, у арабов, мавров и кельтов, была любовная передача тонких цветочных форм. Особенно же у персов, индусов и японцев. Есть эпохи, заимствование рисунков откуда сразу придает вещи какой-то археологический характер. Полная до конда стилизация в вещах повседневного быта как-то скучна, она как-то сразу зачеркивает и индивидуальность того, кто носит эту вещь, и индивидуальность работавшего ее, а главное индивидуальность нашей эпохи. Это врываение какого-нибудь египетского рисунка на шарфе в нашу повседневную жизнь может быть досадным. И к формам египетского орнамента, выкованным тысячелетиями, это относится особенно. Разве можно сломать, как-то по новому изогнуть цветок лотоса, дать другое движение пучку папируса, чем

это дано уже на тысячелетних изображениях? Нам нужен трепет жизни во всем, мы не хотим механичности, а такое перенесение египетской или даже эллинской композиции не может не быть механическим. Нам нужен художник, даже пусть безымянный, но по-новому компонующий узор на ткани или по-новому изменяющий уже существующие композиции.

Японские и персидские композиции дают большой простор заимствующему у них художнику. Если вы хотите на какой-то пелерине или шарфе изобразить композицию, созданную по мотивам японских рисунков, то совсем не обязательно давать копию с японского рисунка, даже скорее обязательно ее не давать. Но если вам удастся схватить в вашей работе ту легкость, с которой японцы изображают ветки цветущих деревьев, то движение, которое есть в их изображениях птицы, то вы дадите хорошую работу на ткани. Если вы почувствуете, что нельзя связать трепетных японских деревьев и цветов с какой-то застывшей в орнаментальном одеянии птицей (пусть даже реалистически данной, как на романских орнаментах) и поищете такой же находящейся в движении птицы, но взятой из другой композиции, то, связав эти отдельные элементы, заимствованные из разных мест, и объединив их в своем замысле в одно целое, вы создадите цельный рисунок, на котором будет печать самостоятельного творчества.

А для одеяневшей романской птицы, если бы вы захотели ею воспользоваться, поищите таких же одеяневших форм цветов и листьев, например, алоэ или еще чего-нибудь в этом роде, которые будут более ей соответствовать, и у вас опять-таки создастся цельная композиция. Когда вас вдохновляет японская композиция, то натуралистическая гамма цветов почти обязательна, обязательна и легкая, живописная техника. Трафарет не может не убить того, что так ценно в японских рисунках. Персидский орнамент, персидское декоративное искусство может быть использовано в таком отношении еще лучше. То гармоническое сочетание, которое есть в персидском декоративном творчестве, сочетание геометрического орнамента и форм цветов и животных, в своем движении взятых близко к реальности, может дать огромное количество новых комбинаций. То же самое можно сказать и про византийские ткани и орнамент, где эллинское и христианское искусство первых веков слилось с восточным искусством. И, наконец, наш русский

орнамент, так много впитавший в себя иноземных влияний, влияний Востока и Запада, и создавший свой собственный стиль. Северный орнамент и орнамент Украины могут быть использованы по разному в разных случаях, но в заимствованиях из русского орнамента есть одна опасность, опасность использовать его хуже, чем использован он в русском народном творчестве, в русском прекрасном шитье и набойках. Внимательное изучение этих отраслей народного творчества необходимо для каждого, кто хотел бы работать в русском стиле. Достаточный материал для этого могут дать Кустарный и другие московские музеи. Какие цвета нужно употреблять, какие ткани особенно подходят для работы в таком стиле, всему этому можно научиться на оригиналах русских вышивок и на русских набойках.

Геометрический орнамент арабов, мавров, кельтов и отчасти готический может быть использован главным образом для графических рисунков. В рисунке рельефом можно достигать красивых результатов, заимствуя кельтические или арабские орнаменты. Тут трудно вносить изменения, но использовать все эти комбинации линий и фигур для какого-нибудь золотого или серебряного кружева, исполненного рельефом на ткани, можно очень хорошо.

Третья группа, о которой мы будем говорить, это женское платье. Это та область, где художник-орнаменталист наименее свободен, где он наиболее зависит не только от заказчика, но и от портних, создающей самый костюм.

И тот линейный, геометрический, часто очень простой орнамент, который может быть совершенно неприменим в композиции шарфа или шали, здесь окажется наиболее уместным. Повторяю — все умение художника должно тут свестись к умению понять архитектурное целое платья и итти уже от него. То чувствование ткани, жизни ткани, которое обязательно для всякого работающего на этом материале, здесь должно быть еще усугублено. Работы по трафарету, которыми лучше всего передается подобие отпечатанного рисунка, тут наиболее применимы. Такой трафаретной росписью можно заменить художественную вышивку, которую далеко не всегда можно достать; такими же трафаретными рисунками по холсту и шелку заменяют для летних платьев набойку и узорную ткань, где нужно ее ввести только как часть целого платья.

Вкратце мы рассмотрели все три группы, требующие различного к себе композиционного подхода. Все, что было сказано по этому поводу, не есть строгие правила, это только ряд мыслей автора, которые могут вызвать у работающего более острое, внимательное отношение к композиции рисунка, к выбору его. Важно, чтобы работающий по росписи тканей понял, что эта сторона в работе ничуть не менее важна, чем усвоение технических приемов работы. Необходимо, чтобы, усваивая приемы, учась технике росписи, художнику были бы ясны образы того, что он будет творить, чтобы глаз его привык внимательно рассматривать все достойное внимания в области орнамента, чтобы, принимая или не принимая внутренне какую-нибудь ориентацию, он отдавал себе отчет, почему он это делает. Ведь работа каждого, кто подходит к ней, как к искусству, а не как к ремеслу, происходит не только в тот момент, когда он творит, но и тогда, когда глаз его наблюдает.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ТЕХНИКА РОСПИСИ ТКАНИ

Краски, употребляемые для росписи ткани.—Способы переведения рисунка на ткань.—Работа анилиновыми красками.—Работа цветной тушью.—Работа kleевыми красками.—Работа золотом.—Работа цветным серебром.—Работа цветными лаками.—Работа масляными красками.—Работа тушью и акварелью.—Комбинированная работа маслом, тушью и другими красками и рельефом.—Работа краской «Изме».—Работа рельефными красками и насыпью.—Работы по трафарету.—Аэрография.—«Батик».

Краски, употребляемые для росписи тканей.

Прежде чем приступить к изложению приемов украшения ткани, дадим перечень употребляемых при этом красок. Некоторые из них изобретены совсем недавно и употребляются исключительно для живописи на ткани; другие известны уже давно и хотя применяются при росписи ткани, но главное их назначение другое. В большинстве же интересующих нас работ приходится прибегать к комбинированию разных сортов красок, но, какие из них и когда употреблять, зависит и от вкуса художника, и от назначения и фактуры вещи, которая расписывается. Во всяком случае, новоизобретенные краски дают большой простор художнику вводить новые приемы и получать новые эффекты.

При детальном ознакомлении с техникой работы, мы увидим, как многообразны могут быть приемы и как различны достижения.

Начнем с красок, которые служат не специально для росписи ткани.

Прежде всего—это *анилиновые краски*.

Затем *цветная тушь*. Тушь различных цветов продается в готовом разведенном виде.

Цветные лаки. Существуют в продаже уже готовые разведенные цветные лаки. Но так как имеются далеко не все цвета, то можно приготавливать их самим, о чем будет сказано ниже.

Золото и серебро.

Масляные краски, те же, какими пишут на загрунтованных холстах.

С течением времени каждый работающий составляет себе свою палитру, предпочитает одни краски другим, но на первый раз необходимо иметь самые употребительные из них нижеследующие масляные краски.

Это — желтые: Кадмий светлый и темный. Хром. Охра светлая. Индийская желтая. Оранжевые: Кадмий оранжевый. Хром оранжевый. Сурик. Коричневые: Охра коричневая. Охра телесная. Охра золотистая. Сиenna жженая. Сиenna натуральная. Умбра. Сепия. Красные: Краплак темный. Краплак розовый. Киноварь. Красный Марс. Индейская красная. Фиолетовые: Кобальт фиолетовый. Марс фиолетовый. Капутмортуш. Синие: Кобальт синий темный. Кобальт синий светлый. Ультрамарин. Прусская синяя. Голубая: Небесно-голубая. Зеленые: Изумрудная зелень. Кобальт зеленый. Перманент зеленый. Черная: Жженая слоновая кость. Сажа. Белая: Цинковые белила.

Это далеко не исчерпывающий перечень масляных красок, но с таким набором можно смело приступить к живописи по тканям.

Акварель и гуашь. Названия красок тут почти те же и нужно иметь приблизительно такой же набор.

Все эти краски употребляются в живописи, они же применяются и для росписи тканей. Но, как мы уже говорили выше за последнее время изобретен целый ряд *специальных* красок. Стремление избежать растеков и подтеков на ткани, которые неизбежны при работах перечисленными красками, заставляет обращаться к помощи разных укренителей. Но они делают ткань под рисунком жесткой, поэтому пришлось искать каких-то новых способов сделать окраску нерастекающейся и вместе с тем предохранить ткань от жесткости. Лет 15—20 тому назад заграницей были в употреблении краски «Жин». Краски эти того же характера, как и масляные, тех же приблизительно цветов, но почти не дают жирных подтеков и гораздо более эластичны, когда ими пишут широкими мазками. Если краска слишком густа, ее разбавляют особой жидкостью «Жин». Если нужно

писать на темных тканях, добавляется особая паста «Жип». В Англии существовала специальная смесь, так называемая «Штофайне Вуд», которая добавлялась к обычным масляным краскам и предохраняла ткань от жирных подтеков. У нас ее в продаже не имеется. Сейчас во Франции пишут по ткани краской «Аржина». Краска эта, упакованная в стеклянные баночки с металлическими крышками, имеет много достоинств. Она совершенно не растекается по ткани, очень быстро высыхает и не лишает ткань гибкости и мягкости. Когда она загустевает, а загустевает она довольно быстро, ее разводят уксусно-амиловым эфиром до желаемой густоты. И, наконец, рельефные краски и насыпи, а также краски «Имзе», работы которыми сейчас так у нас распространены.

Краски «Имзе» появились в обращении недавно. Они двух видов. Одни для работы на темных тканях, другие — на тканях светлых. Очевидно, в эти краски входит легкий клей, что не дает им растекаться по ткани. Клей играет роль как бы грунта и облегчает работу. Некоторая жесткость, являющаяся неизменным следствием присутствия какого бы то ни было клея, хотя бы и в минимальных дозах, почти совсем исчезает, если ткань после росписи, когда она уже совсем высыхает, прогладить горячим утюгом.

Способы переведения рисунка на ткань.

Так как не все и не во всех случаях могут делать рисунок прямо на ткани, то прежде всего познакомимся со способами перенесения рисунка на ткань. Способов таких несколько и их приходится выбирать, в зависимости от того, на какой ткани делается рисунок и какими красками предполагается его выполнить. Так, например, контур, который получается от переведения рисунка при посредстве копировальной бумаги, нисколько не мешает, если работа исполняется рельефом, и совершенно неприемлем для работ прозрачными красками. Проще всего обстоит дело с рисунком, когда расписывать нужно тонкую прозрачную ткань, вроде шифона, простых сортов креп-де-шина и т. д. В таких случаях рисунок можно не переводить на ткань, а просто подложить под нее.

Первый способ перевода рисунка на ткань следующий: между тканью и рисунком прокладывается копировальная бумага и

рисунок обводится карандашом. Этот способ очень легкий, но копировальная бумага нередко пачкает светлую ткань. Кроме того, у нас имеется только темная копировальная бумага. Ее можно употреблять только для перевода рисунка на светлую ткань. Для темных же тканей такая бумага не годится.

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

Третий способ — тампонирование. Удобен во всех случаях и особенно тогда, когда мы имеем дело с бархатом, вельветом или вообще с ворсистой тканью. Делается это таким образом. Исполненный на бумаге рисунок прокалывается шилом, или, если рисунок большой, — портновским резцом в виде колесика; затем берется тампон с каким-нибудь красящим порошком, простой пудрой или тальком, если ткань темная, или тонким угольным порошком, если ткань светлая. Мешочек для тампонирования делается обыкновенно из мягкой и редкой полотняной тряпочки. Наколотый рисунок кладется на ткань и его приподнижают тампоном. Тонкий порошок проникает сквозь редкую оболочку мешочка и сквозь дырочки на бумаге и образует на ткани довольно явственный рисунок. Этот способ имеет то преимущество, что порошок не очень плотно пристает к ткани и его можно легко счистить, но зато не получается такого явственного контура, как при переводе посредством копировальной бумаги.

Четвертый способ. Этот способ тоже удобен в тех случаях, когда приходится переводить рисунок на ткань с ворсом, особенно на бархат. Делается это таким образом. Ткань натягивается на столе изнанкой вверх, на нее накладывается копировальная бумага и сверху рисунок, который обводят карандашом, делая сильный нажим. С лицевой стороны бархата ворсинки в соответствующих нажиму местах прижимаются и дают нужные очертания рисунка. Наконец,

Пятый способ: когда карандашный рисунок надрезается по контуру острым ножом, но не сплошь, а с известными промежутками, чтобы рисунок не развалился. Надрезанный узор

накладывают на ткань и водят мягким карандашом или мелком, в зависимости от того, на темную или на светлую ткань нужно перевести рисунок.

Работа анилиновыми красками.

Раньше, чем вошли у нас в употребление рельефные и другие краски, роспись тканей производилась, главным образом, анилиновыми красками. Краски эти продаются у нас в порошках или в жидком уже разведенном виде. Работают ими мягкими беличьими, хорьковыми или колонковыми кистями. Анилиновая краска обладает способностью сильно растекаться и эту ее способность иногда хорошо используют для беспредметных рисунков, для получения всевозможных переходов и сияний красок. В таких случаях к краске ничего не прибавляют. Если же нужно, чтобы рисунок не растекался, то добавляют так называемый «трагант» или трагантовый клей. Трагант продаётся в аптечарских магазинах в виде маленьких лепесточков. Эти лепесточки растворяются в обыкновенной холодной воде, причем на 1 стакан воды нужно положить 10—15 листков траганта и дать постоять один сутки. Если через сутки не все растворится, то эту клейкую жидкость пропускают сквозь редкую тряпочку и оставшиеся нераспустившиеся частицы опять наливают водой. Растворенный в воде трагант добавляют к жидкой анилиновой краске, примерно, одну треть на $\frac{2}{3}$ краски. Анилиновые краски можно смешивать между собой и из существующих цветов получать новые. Кроме только что описанного, существует еще способ предотвратить растеки — это способ грунтовки ткани. На один литр горячей воды берут 2—3 грамма желатина и, когда он растворится, вымачивают в полученном растворе ткань, затем высушивают, разглаживают и тогда уже пишут по ней. Этот способ годится только для таких вещей, где не требуется гибкости и эластичности ткани; для всяких шарфов, платьев, платков и т. д. он совсем не подходит. Но для декоративных вещей, как экран, панно, ширмы, грунтовать таким образом ткань вполне возможно. Есть еще способ грунтовки, более совершенный, и такой, который употребляется главным образом для шелка, шифона и других тонких тканей. На 1 литр горячей воды кладется так же, как и в первом случае, 2—3 грамма желатина, затем ткань натягивается при посредстве кнопок или булавок на

картон, ставится вертикально и пульверизируется этим составом, при чем состав должен быть непременно горячий. Это самый лучший способ грунтовки ткани. Можно грунтовать еще широкой кистью или губкой, но тогда трудно избежать подтеков и полос, которые могут испортить поверхность ткани.

Загрунтованная таким образом ткань дает возможность писать на ней какими угодно красками: маслом, акварелью, гуашью, анилиновыми красками. Конечно, раньше, чем начать писать, нужно дать ткани хорошенько высохнуть. Если нужно писать на грубом холсте, кустарном или каком-нибудь другом, то грунтуют его таким же образом, или просто вымачивают в таком желатиновом растворе, растягивают на доске и высушивают. Затем берут плоскую посуду, наливают в нее формалин и подогревают. Ткань держат над парами формалина, и тончайший слой желатина превращается в прозрачную роговидную массу. На приготовленном таким образом холсте пишут уже маслом без всякого опасения, что ткань пропитается насквозь масляной краской и что краска растечется.

Работа цветной тушью.

Работа цветной тушью производится таким же образом, но цветная тушь не всегда может заменять анилини, который дает очень яркие тона; оттенки у туши более мутные. Кисти, которыми пишут тушью, но большей части, мягкие, харьковые или колонковые, за исключением тех случаев, когда писать нужно по трафарету — тогда употребляются особые жесткие кисти.

Работа kleевыми красками.

Для работ на грубом холсте, мешковине и т. д., при писании декораций или каких-нибудь небольших декоративных предметов, употребляются kleевые краски, преимущественно обыкновенные малярные, в порошках (или комках), которые продаются в москотельных лавках. При покупке этих красок нужно обращать внимание на то, чтобы не было подмесей. Разводят kleевую краску таким образом: на 1 стакан горячей воды кладут 1—2 столовые ложки порошка, смотря по интенсивности желаемого тона, и затем туда же добавляется 1 столовая

ложка разведенного столярного клея, при чем на каждый лимит воды берется $1/2$ плитки клея. В виду того, что в настоящее время качество клея не всегда одно и то же, каждый раз следует проверять: не мажется ли высохшая краска, и если мажется, то пропорцию клея следует увеличить. Для клеевых красок употребляются жесткие щетинные кисти, иногда так называемые малярные, иногда круглые, а иногда плоские в виде лопаточки.

Р а б о т а з о л о т о м .

При росписи ткани золотом можно достигать поразительных эффектов. С помощью золотой и серебряной росписи можно грубый дешевый холст имитировать под богатую парчу. Золотой, или вернее бронзовый порошок разных оттенков продается в художественных магазинах, а иногда и в москотельных лавках. Разводится золото так называемой бронзовой тинктурой (сиккативом) в небольших количествах и требует очень быстрой работы, потому что тинктура быстро улетучивается. Смесь должна быть не очень густая и не очень жидккая. Кисти, которыми пишут, лучше брать мягкие, но можно употреблять и жесткие щетинные. По окончании работы кисти отмываются бензином. Это один из способов разведения золота; есть и другие, но почти все они несовершены, потому что придают ткани жесткость. Кроме бронзовой тинктуры, для разведения золота употребляется еще так называемый сандарачный лак. Продается он в москотельных лавках. При работе с ним употребляются обыкновенно щетинные кисти, которые отмываются потом спиртом. Работать приходится очень быстро, потому что лак быстро сохнет, так же как и сиккатив. Указанные способы имеют один и тот же недостаток — все они делают ткань жесткой и негибкой. Разведение золота гумми-арабиком придает еще большую жесткость ткани, по высыханию тут более медленное. Мы считаем, что лучше всего при работе золотом, разводить его резиновым клеем, который можно достать в Резинотресте.

Резиновый клей сохраняет ткани значительную эластичность и мягкость. Кисти отмываются бензином. Иногда золото разводят еще трагантом. О том, как его приготовлять, мы говорили в отделе о работах анилиновыми красками.

Работа цветным серебром.

Серебряный порошок, употребляемый при росписи тканей, конечно, не настоящее серебро — это алюминий в порошке. Работают им так же, как и золотом. Только от примеси большинства из тех составов, которые прибавляются к золоту, серебро несколько тускнеет и темнеет. Для получения цветного серебра его разводят спиртовым цветным лаком такого цвета, какого цвета желательно получить серебро.

Если при работе образуются на ткани растеки, приходится подождать, пока лак с серебром немного загустеет. Цветные спиртовые лаки можно найти в Лакокраске.

Работа цветными лаками.

Те самые цветные лаки, которые употребляются при работе серебром, могут служить самостоятельной краской для росписи ткани. Так как в продаже имеются лаки далеко не всех нужных цветов, то рекомендуется делать цветные лаки самим. Для этого берется обыкновенный белый сандарачный лак и в него всыпается нужного цвета краска в порошке. На небольшой флакон 1 чайная ложка краски. Если нужно краску разбавить, прибавляют спиртового лака. Эти краски очень дешевы, дают приятную прозрачность в рисунке и, если бы не некоторая жесткость, которая получается на ткани, их можно было бы очень рекомендовать для работ на легких прозрачных тканях.

Работа масляными красками.

О том, какие приблизительно масляные краски нужно иметь для работы на ткани, было уже сказано выше. Есть два способа работы масляными красками. Один способ — когда ткань совершенно не грунтуется и не теряет своей гибкости. Этим способом работают при украшении платьев, шарфов и т. п. Другой способ — письма на грунтованной ткани —годен только для декоративных вещей: для подушек, панно, вееров и т. д. Там не существенно сохранить полную гибкость ткани. При росписи тканей масляные краски имеют большие преимущества по сравнению с другими. Главное достоинство их — это более тонкие оттенки цветов. Имея под рукой масляные краски,

можно делать на ткани подлинно художественные вещи по цвету. Они не дают таких ярких тонов, как анилиновые краски, но цвета их разнообразнее, тоньше и глубже. Главным недостатком масляных красок являются жировые подтеки или ореолы вокруг записанного пространства. Устранить этот недостаток все же не невозможно. Для устранения жировых подтеков за границей прибавляют к масляной краске особый состав. Есть и другой способ: под ткань, на которой пишут масляными красками, подкладывается лист с насыпанным на него тонким порошком мела. Мел впитывает въ себя жировые растеки, и на ткани масла почти не остается. Перед началом работы краски выдавливают из тюбиков на деревянную чисто вытертую палитру. На палитре краски размещают в известном порядке: желтые, коричневые, красные, фиолетовые, синие, голубые, зеленые. По окончании работы краски с палитры скабливают особым ножом, так называемым мастихином, чтобы они не сохли и не загрязнялись. Разбавлять краски скипидаром или очищенной нефтью, как разбавляют их для живописи, для работы на ткани не рекомендуется, так как все стремление должно быть направлено к тому, чтобы обезжирить краску. Для этой цели лучше всего служит очищенный бензин. Правда, масляная краска теряет от этого свой блеск и становится более матовой, но бояться этого не нужно.

Если работать такими обезжиренными бензином жидкими масляными красками умело и осторожно, то можно избежать подтеков даже и тогда, когда под ткань ничего не подкладывается. Есть еще способ уменьшения подтеков; он состоит в том, чтобы накалывать ткань не на фанеру или рисовальную доску, а на подрамник. Тогда работа происходит на весу; между подрамником и столом, на котором работают, есть известное расстояние и это несколько предохраняет от растеков. Кисти лучше всего брать щетинные, но не лопаточкой, а круглые и выбирать среди них не очень жесткие и с длинным ворсом. Некоторые и тут предпочитают мягкие, хорковые и колонковые кисти. Но писать ими труднее. Во всяком случае кисть должна быть настолько мягка, чтобы не царапать ткани. Краски нужно брать па кисть немного — это тоже помогает нерастеканию ее и сохранению в ткани эластичности. Большие жирные мазки на платье или шарфе никогда не могут быть красивы. И маслом, как и всякой другой краской, нужно стремиться

писать так, чтобы сохранить характер плетения на ткани, а не скрывать его под росписью. Все это касается, главным образом, тех случаев, когда расписываются части туалета.

Еще лет двадцать тому назад работы масляными красками на атласе и других подобных тканях носили совсем другой характер, чем нынешние работы маслом. Там краска наносилась густыми сплошными мазками, употребление белла совсем не возбранялось, ткань была сама по себе, нанесенный на нее рисунок сам по себе. Иногда даже рисунки покрывались сверху лаком. Таким образом, ткань служила просто фоном для живописи и на то, что составляет существо ткани, на ее плетение, обращалось мало внимания. Конечно, такая живопись может подходить только к предметам, служащим для декорирования комнаты, потому что та жесткость и тяжесть, которую получает ткань при нанесении на нее рисунка, мало подходит для современного платья, платков или шарфов, но для экранов, ширм, панно, подушек — это вполне приемлемо. О том, как грунтовать ткань для такой росписи, мы уже говорили. Бархат, как и раньше, не грунтуется, а берется так, как есть. Рисунок наносится на него посредством тампонирования или каким-либо другим из указанных способов. Нанесут маслом на бархате, как и на всякой другой ткани, только нужно следить за тем, чтобы мазок шел по ворсу а не против ворса.

Краски на кисть следует брать много и не жидкой. Жидкая краска начнет растекаться и не покроет как следует ворсинок бархата. Вообще при живописи на бархате допускаются более густые мазки. Имея художественный вкус, можно и такую живопись на бархате сделать красивой. Тут все нужно построить на противопоставлении рельефа от наложенного мазка глубине фона, который присущ бархату.

Можно использовать самую бархатную ткань для пополнения некоторых частей цветов и орнаментов. Тут большое поле для фантазии. Особенно если иметь дело с темным бархатом. Можно сделать очень красивый экран, панно из куска черного бархата, делая цветы серебристо-серыми и как бы вписывая их в мрачную глубину черного фона. Части цветов, части лепестков при работах на бархате могут совершенно не прописываться краской и дополнять написанные части. Какие части цветов оставлять не прописанными, зависит от того, на каком фоне и какие цветы пишутся. На алом, например,

бархате хорошо оставлять более темные части цветов, скажем, роз, незаписанными и использовать для них алую глубину бархата. Ведь в декоративной живописи совсем не существенна реалистичность рисунка, его близость к природе. И для геометрического орнамента и для беспредметного рисунка можно таким же образом частично использовать бархатный фон ткани. Вообще в работах по ткани многие приемы рождаются в процессе работы, и каждый делящийся своим опытом в этой области в сущности наталкивает лишь другого на приемы, которые могут оказаться совершенно иными, в зависимости от фантазии и вкуса работающего.

В работах на бархате могут быть очень интересны такие контрастные сочетания, как белый фон с черным или серым рисунком, или черный фон с белым или серым рисунком. Тут вообще, как и везде впрочем, нужно стараться избегать дешевой пестроты; это, конечно, не значит, что нужно избегать ярких, радостных композиций. Очень хороши на бархате также получаются сочетания: голубовато-синего с синим фоном, как на китайском или копенгагенском фарфоре, или розовато-красного с красным или розовым фоном. Такой подбор цветов на тканях вообще может быть красив. Эффектны сочетания одного и того же фона, взятого в разной степени интенсивности.

Я так подробно остановилась на подборе цветов в живописи по бархату потому, что это все-таки материал для живописи своеобразный и использовать его хорошо в смысле художественном довольно трудно. Часто, работая на бархате маслом, часть рисунка прорабатывают гуашью. Вообще работы на тканях допускают такое смешение разных красок. Там, где нужно дать большую матовость, употребляют гуашь, где требуется больше блеска — масло. Но совершенно ясно, что на палитре смешение гуаши с маслом недопустимо. Только что описанные способы росписи тканей применяются на декорирующих композициях в вещах, для работ же на предметах женского туалета они неприемлемы.

Живопись гуашью и акварелью.

Очень распространенная раньше живопись на веерах делалась почти всегда гуашью и акварелью. Мы рассмотрим эту технику в одном ряду с техникой масляной живописи по

тканям, потому что подход к ткани тут один, как композиционный, так отчасти и технический.

Ткань, так же как и для живописи маслом, предварительно подготавливается, т. е. грунтуется таким же легким, как и для масляной живописи, грунтом, получаемым из раствора двух граммов желатина на один литр горячей воды. Затем, по загрунтованной и натянутой на соответствующий подрамник ткани уже пишут гуашью и акварелью. Тут тоже обыкновенно комбинируют ту и другую краску. Там, где требуется большая прозрачность, берут одну акварель, без белка и без гуашь, где нужно больше матовости и бархатистости тона, употребляют гуашь. Французы в своих работах на тканях (на веерах) вводили иногда и пастель. В иных случаях это может дать очень тонкий эффект. Всю такую работу акварелью и гуашью на веерах приходится рассматривать, как живопись на миниатюрах.

В композициях на веерах стремились не давать очень компактного рисунка. Помещенные в центре сцены с человеческими фигурами окружались легко брошенными завитками, гирляндами. Легкое центральное пятно, которое было преобладающим, дополняли еще несколькими другими, более легкими и воздушными. Если брали пейзаж, то давали только слабый намек на него.

В XVIII веке достигли особенного искусства в росписи вееров.

Но такой техникой пишут и большие вещи—панно, ширмы и т. п. Легкость и прозрачность при наложении красок и тут должна считаться главным достоинством. Нужно, чтобы было оправдано употребление именно тех, а не иных красок, и если берут акварель, то нужно стремиться и на ткани выявить то, что особенно свойственно акварели,—прозрачность. Акварелью лучше писать на более легких и более светлых тканях. И даже гуашь с акварелью лучше употреблять на светлых тканях, хотя бы ткань и была загрунтована. Такой легкости и прозрачности техники должна соответствовать и легкость рисунка. Писать нужно мягкими колонковыми кистями. Палитра должна быть фарфоровая.

Назовем несколько самых необходимых красок, которые употребляются при работах акварелью и гуашью.

Это те же краски, какие употребляются для живописи по тканям масляными красками. Это желтые: кадмий светлый,

охра золотистая, индийская желтая, кадмий темный, хром. Оранжевые: кадмий оранжевый, хром оранжевый. Коричневые: охра коричневая, сиenna жженая, сиenna натуральная. Умбра. Сепия. Красные: крапилак, киноварь, индийская красная. Фиолетовые: кобальт фиолетовый, марс фиолетовый. Синие: кобальт синий темный, кобальт синий светлый, ультрамарин, берлинская лазурь, индиго. Зеленые: изумруд зеленый. Чёрные: жженая слоновая кость, нейтральтинг, сажа.

Комбинированная работа маслом, гуашью и другими красками и рельефом.

Комбинированные работы рельефом, насыпью и другими красками очень распространены. О том, как работать каждой из них отдельно, уже было говорено. Комбинации могут быть очень декоративны, особенно с жидкими на бензине масляными красками, которые дают в работе, как мы уже говорили, красивые, глубокие тона.

При комбинациях со всякими насыпями, надо иметь в виду, что краска должна совсем высохнуть, прежде чем вводить рельефный контур, иначе металлический порошок, которым присыпается рельеф, оставляет на росписи следы и меняет чистоту цвета. Поэтому предпочитают сначала сделать ту часть работы, в которой требуется рельеф, а потом уже рисунок прописывают маслом. Стекловидные же насыпи употребляются безусловно уже после того, как ткань прописана маслом.

Все сказанное касается работ на светлых тканях. На темных тканях писать жидкими масляными красками без белил нельзя, так как они будут мало заметны.

Рельефом и насыпью с цветной тушью работают также, как рельефом и маслом.

При комбинированных работах рельефом и «Имзе» работают таким же образом, как и маслом. Также берут краску на кисть в небольшом количестве. Если нужно получить новые оттенки, краски смешивают; если требуется более бледный, менее интенсивный тон, чем данный в пузырьке, к нему прибавляют еще бесцветной жидкости, которая продаётся вместе с «Имзе». Кисти при работе употребляются по желанию или мягкие хорьковые и колонковые, или жесткие щетинные. После употребления кисти моют древесным спиртом.

Рельефные краски и насыпи.

После того, как мы познакомились с работой анилиновыми, масляными и другими красками, перейдем к краскам, которые лишь недавно вошли в употребление и несколько последних лет были у нас излюбленными красками для росписи тканей.

Это так называемые рельефные краски, изобретенные несколько лет тому назад в Германии и выпущенные фирмой Heyl в Шарлоттенбурге. Краски эти, по виду напоминающие обыкновенные масляные краски, заключают в себе какое-то кляящее вещество, по всей вероятности каучук, делающее краску клейкой и вместе с тем эластичной. Два года тому назад и у нас появились подобные краски, сначала выпущенные под фирмой «Дебу», а потом другой фирмой — под названием «Имзе». «Имзе» получили у нас большое распространение и мало уступают заграничным. Той же фирмой Heyl в Германии, наряду с рельефной краской и как бы в дополнение к ней, было выпущено много насыпей, как металлических, так и стекловидных, имеющих форму мелких бусинок. Эти стекловидные насыпи обладают способностью фосфорисцировать и окрашены в очень красивые цвета. К сожалению, то, что выпущено в этом роде у нас, далеко уступает заграничным насыпям. Вот приблизительный перечень тех насыпей, которые употребляются за границей.

Из металлических насыпей порошки: золотые, серебряные и бронзовые, разных тонов, затем сталь, перламутр, брильянтовая россыпь. Металлические россыпи всевозможных цветов, от самых нежных и чуть окрашенных до самых ярких. Золото, более блестящее и более крупное, чем «в порошке», тоже разных тонов. Серебро такое же крупное и блестящее, как золото, тоже разных оттенков. Золото и серебро в виде мелких крупинок, матовое. Порошок белый, черный и других цветов, напоминающий немного бертолетову соль и дающий более матовые присыпки. И, наконец, огромное число стекловидных и бисеровидных фосфорисцирующих насыпей, самых разнообразных оттенков, крупных, мелких, напоминающих собою мелкий и крупный бисер. Кое-что из этого ассортимента производится и у нас, и тонкие металлические порошки, серебряные, золотые, бронзовые и стальной порошок, не уступают заграничным.

Хороши и матовые порошки и некоторые стекловидные насыпи, выпущенные недавно, среди которых особенно выделяется голубовато-жемчужная стекловидная насыпь.

Работа рельефными красками.

Рельефными красками работают не кистями, а путем выдавливания их из пергаментной воронки. Делается это таким образом: берется пергаментная бумага, режется на небольшие несколько удлиненные четырехугольники, затем эти четырехугольники скручиваются в виде воронки (фунтиком) и заклеиваются так, чтобы внизу не оставалось отверстия. Затем в эту воронку выдавливается из тюбика небольшое количество рельефной краски. От того, как сделана воронка, зависит в значительной степени чистота и красота рельефа, поэтому воронки делать нужно очень тщательно. Приготовлять их нужно заранее, чтобы гуммиарабик или какой-нибудь другой клей, которыми они заклеены, успел высохнуть. Кроме пергаментной бумаги, для воронок хорошо еще употреблять вощанку, ту, которая идет для компрессов. Эта вощаная бумага даже лучше, чем пергаментная, потому что она мягче и эластичнее, а непромокаемость ее такая же. Помимо воронки, красота рельефа зависит еще от свежести рельефной краски. Несвежая краска плохо проталкивается в воронку, разрывает воронку, не дает непрерывной линии. Узнать при покупке достаточно ли свежа краска очень легко. Несвежая краска не дает никакого движения, если отвинтить крышечку у тюбика, свежая сейчас же начинает подниматься и выпирать. Когда краска выдавлена в воронку, воронка плотно закрывается и кончик ее осторожно срезают, чтобы получилось отверстие.

Отверстие должно быть очень маленькое, величиной с острие булавки, и только тогда линия рельефа будет очень тонка. Правда, не во всех случаях требуется только такая тонкая линия рельефа, бывает, что рельеф делается более толстым, тогда и отверстие у воронки должно быть более широким. Когда все приготовлено, начинают водить этой воронкой по нанесенному на ткань контуру рисунка, постепенно выдавливая краску из воронки.

Вполне очевидно, что ткань предварительно должна быть натянута и прикреплена кнопками к рисовальной или чертежной

доске, а между доской и тканью должна быть проложена чистая бумага. Рисунок, если он не делается непосредственно от руки на ткани, должен быть переведен на ткань заранее. Когда рельеф готов, его засыпают обыкновенным тонким металлическим порошком, золотым или серебряным. Порошок пристает к клейкой рельефной краске и дает тонкую золотую рельефную линию на подобие золотой нитки или проволоки. Эта техника орнаментации ткани встречает много нападок, и не совсем незаслуженных. Говорят о мишурности этих работ, о непрочности их, о дешевых эффектах. Тут много спортивного. Но есть какая-то своеобразная прелест в этой свободной, легкой графической линии, которая может давать тончайшие рисунки на ткани.

Самый характер рельефа меняется в зависимости от художественной индивидуальности работающего. В руках одного рельеф тонок, четок и натянут, как струна: он сух и может быть несколько металличен, но и в этой его сухости, в этой четкости, за которой чувствуется стальная рука, есть своя красота.

В руках другого этот же самый рельеф, не такой, может быть, тонкий и четкий, не такой звенищий, вливается в общую живописную композицию, вплетается, подобно золотой нитке, которой как бы намечается рисунок. Наконец, трети употребляют рельефную краску, как употребляли металл при перегородчатой эмали, давая ею только обрамление для мозаики из цветных светящихся присыпок. Последний способ работы наименее свойствен ткани. Но какой-нибудь мавританский или арабский орнамент, сделанный на ткани одним таким тонким золотым или серебряным рельефом, выходит очень красиво. Узор из геометрических фигур, переплетающейся с тонким растительным орнаментом, может дать эффект положенного на ткань красивого металлического кружева.

Техника этой рельефной росписи следующая. Часть рисунка, которая должна быть, положим, золотой, прорисовывают рельефом и присыпают золотым порошком, излишек которого тщательно отряхивают, затем прорисовывают другую часть и засыпают ее серебряным порошком, который также потом ссыпается. Таким образом, на ткани остается лишь то, что пристало к рельефу.

Вообще, приступая к работе, нужно хорошо представить себе, как думаешь разрешить свою композицию: более графи-

чески или более живописно, так как комбинации рельефных красок и присыпок с жидким на бензине маслом или с «Имзой» допускает к себе и тот и другой подход.

Несомненно, что в таких работах огромное значение имеет личный вкус и художественное чутье исполнителя и его чувство меры в пользовании всеми этими декоративными эффектами. Ведь в ткани есть своя собственная, присущая ей как

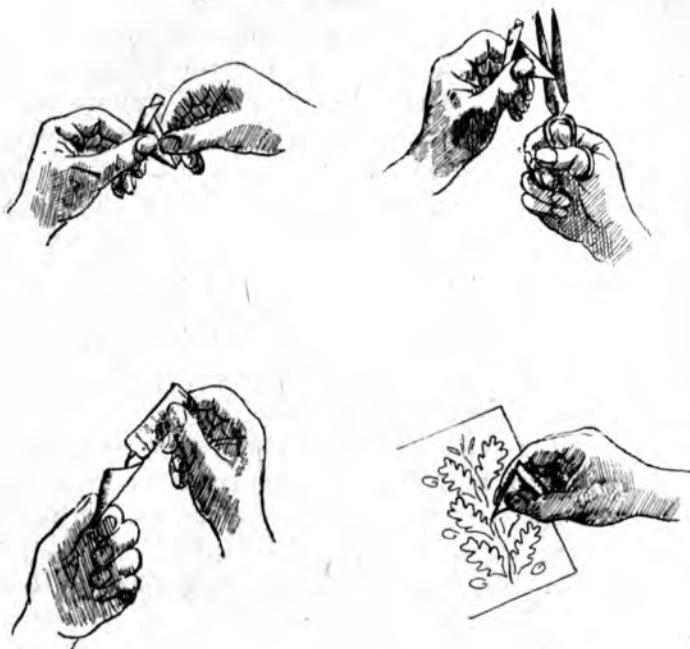


Рис. 50 — 53. Работа рельефными красками.

таковой, жизнь, свое движение, свой шелест, свое звучание. И все механически прикрепленные к ней и чужды ей, пусть даже и красивые и по цвету и по рисунку, частицы могут нарушить, если можно так выразиться, язык ткани. Основа ткани, и тяжелой и легкой, и шелковой и полотняной — всегда сплетение, и самая законная ее орнаментация будет та, которая не нарушит ее фактуры. Работа насыпями однако может быть принята, как вышивка бисером и драгоценными камнями. Тут ткань будет служить как бы фоном для этих

вышивок. И в камнях, и в металлических и прозрачных насыпях есть не только цвет, но и свет, и выявление этих свойств на фоне шелковой или иной ткани может быть интересной и благодарной задачей. При широких плоскостях рельефная краска наносится не воронкой, а кистью. При этом кисть должна быть жесткой и сейчас же после употребления опускаться в керосин или скипидар, иначе ее трудно будет отмыть.

Какими штрихами, или какими мазками лучше работать? Каждый работающий в процессе работы может изобретать целый ряд своих способов заполнения нужного пространства, своих штрихов. Нужно взять за правило избегать нанесения рельефной краски большими, сплошными участками, потому что это лишает ткань гибкости. Если нужно заполнить светящейся краской внутренность, скажем, цветка или какой-нибудь геометрической фигуры, то лучше делать это графически мелкими или более крупными штрихами, клеточками, точечками и т. п.

Рельефные краски можно смешивать, как масляные, и из существующих в продаже цветов получать еще новые цвета, но не надо забывать при этом, что оттенок меняется от соседства с другим положенным рядом цветом.

При пользовании металлическими порошками можно под них класть рельефную краску любого цвета, так как металлические порошки не прозрачны и подкладка просвечивать не будет.

Другое дело светящиеся насыпи. Они прозрачны и цвет положенной под них краски может влиять на их оттенок. Это, конечно, не значит, что под розовую насыпь нужно класть именно розовую рельефную, под голубую — голубую. Тут тоже можно достигать очень тонких цветов и их комбинаций из насыпей и подкладки.

Работы по трафарету.

Для работ по трафарету употребляют, главным образом, анилиновые краски, «Имзе» и тушь. Для вещей, требующих большой яркости, предпочитают употребление анилина, который разводят в кипяченой воде, прибавляя туда соли для большей прочности и уксуса для яркости. Чтобы анилин меньше растворялся, в него прибавляют трагантовый клей. Существует два

типа работ по трафарету: работа с неподвижным трафаретом и работа с трафаретом подвижным. В первом случае, рисунок, который должен быть нанесен на ткань, рисуется на картоне и затем вырезается по внутреннему контуру. Для трафаретов лучше всего брать бристольский картон или плотную бумагу — александрийскую или полуватман. Ткань, которую нужно расписать, натягивают на доску, подложив под нее лист промокательной бумаги, и прикрепляют кнопками. Сверху накладывают трафарет и короткими, круглыми, жесткими кистями заполняют нужным цветом вырезанные на трафарете места. Самый способ наложения краски тут совсем иной, чем при росписи от руки. Там мазок кладется как при живописи, и кисть держится несколько наклонно. При работах с трафаретами кисть держат совершенно вертикально по отношению к ткани и краской пропитывают, как бы пробивают ткань. Отсюда и специальный термин «отбить» по трафарету. Кисть для таких работ непременно должна быть, повторяю, круглая, с недлинным волосом, гуная и достаточно широкая. Употребляющиеся при этом краски можно комбинировать, как и при росписи, одни места отбивая тушью, в других применяя «Имзе», в зависимости от того, где нужны более матовые тона и где более яркие. Там, где требуются сероватые или черноватые тона, лучше употреблять тушь, хотя при стирке краски «Имзе» и прочнее.

Кроме трафаретов неподвижных, существуют еще подвижные трафареты или комбинированные, состоящие из отдельных элементов композиции. Они представляют известный интерес при работах, требующих быстроты и разнообразия в рисунке. Опытный в композиции художник из отдельных элементов одной или двух композиций, тут же на ткани создает десятки других, постоянно комбинируя и перемещая их по новому. Исполненные по трафарету работы иногда прописывают еще от руки, вводят, если нужно, золотой или серебряный рельеф, прибавляют металлические или стекловидные насыпи. Все это зависит исключительно от вкуса художника и от плана данной композиции.

Что касается достоинств и недостатков работы по трафарету вообще, то нужно сказать, что в них есть точность и аккуратность, свойственная машинному производству. Это уже не тот живой рисунок, который делается от руки тут же на ткани и на котором остается трепет жизни. Некоторая мертвенност

всегда присуща механическому воспроизведению, а следовательно и трафаретному рисунку, несмотря на то, как бы красива и интересна ни была самая композиция.

Аэро графия.

Близко к работам по трафарету подходит аэро графия. Аэро графию употребляют в больших производствах, и на выставке «Бытовой советский текстиль» были показаны образцы шелковых тканей и шарфов, выставленные «Шелкотрестом», с рисунками, нанесенными при помощи аэро графа. Аэро графия начинает все больше и больше применяться в промышленности, несмотря на то, что при этом способе украшения ткани работа идет медленней, чем при ручной набойке. Причина та, что путем аэро графии удается достигать некоторых только ей свойственных своеобразных эффектов. Кроме того, работающему открывается большой простор для выработки приемов нанесения рисунка и достижения при помощи небольшого количества красителей, обыкновенно 3 — 4, многообразных тонких красочных соединений. При этом необходимо помнить, что красители должны быть однородные — или все кислотные, или все основные (танинныe) и т. п. Вся красота и весь эффект тут строится на тонких переходах, на полутонах, на смягченных контурах, на тех приемах, которыми можно достигнуть этих эффектов. В основе своей принцип аэро графии прост. При помощи специального аппарата, «аэро графа», краска, налитая в особые прикрепленные к нему ведерки, выталкивается действием сжатого воздуха и распыляется на ткани, покрывая незадищенные ее места тончайшей красочной пылью. В больших производствах этот сжатый воздух, заключенный в особые баллоны, подается по трубам. Краски, нужные для данной композиции, заготавливаются заранее и наливаются в приделанные к аппарату ведерки. Существует много приемов нанесения рисунка на ткань при помощи аэро графа.

Начнем с простейшего, близкого способу так называемому «бандан», который имел большое распространение на Востоке, с той лишь разницей, что там известным образом заготовленная ткань опускается в раствор красителя, а тут она пульверизируется посредством аэро графа. При способе «бандан» ткань искусственным образом перевязывается, при чем от формы и расположе-

жения узелков зависит самый рисунок, и такая перевязанная ткань опускается в раствор красителя. То, что собрано в узелки, не окрашивается или окрашивается слабо. В зависимости от узора, окрашенную уже таким образом ткань перевязывают по новому и опускают в новый краситель и так далее. В аэробрафии может применяться такой же способ. Ткань также может быть перевязана, причем узелки можно завязать так, что при распуске после окрашивания они могут дать рисунок стилизованного цветка, листа, геометрической фигуры и т. п. Края узелков обычно окрашиваются слабее, поэтому получаются тонкие растеки краски или переходы тонов. Можно просто при помощи иглы и ниток собирать ткань в различного вида фигуры, потом на приготовленную таким образом ткань направлять струю красителя из аппарата. Собранные места или не окрашиваются совсем или окрашиваются слабее, давая ряд переходов от более интенсивных тонов к чуть видимым. Потом собирают ткань иначе и направляют струю красителя иного цвета и т. д. Это простейший способ нанесения рисунка путем аэробрафии. Рисунки тут всегда выходят несложные, часто непредвиденные для самого работающего, и весь центр тяжести тут в цвете, а не в форме орнамента.

Работа по шаблонам дает большой простор для творчества сложного рисунка; тут все уже должно быть предвидено и предусмотрено и в смысле цвета и в смысле формы. Работы по шаблонам производятся таким образом. Когда композиция уже создана на бумаге, вырезают шаблоны, причем для каждой композиции нужно обычно несколько шаблонов, в зависимости от количества красок и от сложности композиции. Иногда можно с одним шаблоном нанести несколько красок, но все такие шаблонов нужно несколько, потому что на каждом шаблоне наносятся части, элементы композиции. Лучше, если шаблоны вырезать из цинка. Шаблон накладывается на ткань и на него направляется струя с нужной краской. Затем снимается этот шаблон и накладывается следующий, с другими элементами той же композиции, и направляется струя иного красителя. От того, как направляется струя красителя, зависит интенсивность окраски. Если вам нужно достичнуть более густого оттенка, вы держите в данном месте струю краски дольше, если нужно дать более легкую окраску, струя направляется лишь на мгновение. Вообще, в аэробрафии очень многое зависит от

опыта и вкуса работающего. Даже и тогда, когда композиция уже дана художником, самое выполнение ее требует внимательного отношения и художественного чутья. Одна и та же композиция, в зависимости от работника, может дать различные варианты одного и того же рисунка на ткани. Очень многое тут зависит от того, как направлять струю распыляемой краски, на сколько времени, и как сделать переход одного тона в другой и т. д.

Что касается силы и разнообразия тонов, то в этом отношении в аэробрафии возможно почти безграничное разнообразие. При помощи очень небольшого количества красителей удается достигнуть десятков цветовых комбинаций. Художница Л. В. Маяковская, работающая в аэробрафическом отделении фабрики Шелкотреста «Красная Роза», дает иногда один и тот же рисунок в 70 — 80 расцветках, лишь слегка изменяя состав входящих сюда красителей. Все зависит от соединения этих красителей, так как в аэробрафии цвет и колорит превалируют над рисунком и орнаментом. Кроме заготовленных шаблонов с отдельными частями композиции, кроме передвижного шаблона, который тоже может пускаться в ход в работах посредством аэробрафии на больших кусках ткани, можно работать передвижением одного небольшого трафарета, то по диагонали, то по вертикали и т. д., в зависимости от композиции. Той же художницей Л. В. Маяковской введен в употребление еще новый вид шаблона, который дает своеобразные эффекты, — это веревочная сетка. Веревка натягивается на раму и плетется различным образом, в зависимости от фантазии художника. Тут возможны комбинации, начиная от простой решетки или простейших геометрических фигур, вроде треугольников, просто параллельных линий и т. д., и кончая настоящим кружевом из веревок, где сплетениями могут даваться формы стилизованных цветов, листьев, птиц и т. п. Такой веревочный трафарет накладывается на ткань, как шаблон, и дальнейшая работа производится обычным порядком.

Могут спросить, что нового и отличного от обычного типа шаблона в такой сетке. Благодаря своей большой эластичности, гибкости, веревочный шаблон дает на ткани рисунок более легкий, который варируется перевязкой узлов и сдавливанием шнурка. Можно делать такие же шаблоны из каркаса, из проволоки. Но опытный глаз сможет различить по сделанному уже

рисунку на ткани, каким шаблоном пользовались при нанесении рисунка: каркасный шаблон уже гораздо мягче и эластичнее, чем проволочный, а веревочный дает еще более мягкие, более живые контуры.

Применяется иногда еще сочетание ручной набивки с аэробрафией. Дело в том, что и слабое и, пожалуй, сильное место аэробрафии—это очень неопределенный, расплывчатый контур. У каждой техники есть свои, ей свойственные, особенности, которые не следует насиливать. Поэтому, чтобы дать более четкий контур аэробрафическому рисунку, его соединяют иногда с ручной набивкой. Сначала наносят трафаретом контуры путем набивки, а дальнейшее нанесение краски уже производится посредством аэробрафа.

Вот в общих чертах все приемы работ на ткани при посредстве аэробрафии. Конечно, тут могут быть изобретены еще новые виды шаблонов и новые способы нанесения рисунка. Струя аэробрафа работает как кисть в руках художника, и в самом нанесении рисунка при помощи аэробрафа нет еще механизации производства в полном смысле слова. Аэробрафия стоит как бы по середине между ручной работой и работой машинной. В некоторых случаях, как, например, при нанесении рисунка на бархат, она незаменима, потому что дает возможность окрасить ворсинки бархата до конца, не приминая его. Краски, употребляющиеся аэробрафией, те же, что служат и для окрашивания тканей. В главе о красителях подробно говорится о красках, применяемых в аэробрафии.

Техника «Батик».

Техника «батик» состоит в том, что на светлую ткань наносится рисунок растопленным воском, а затем ткань окрашивается. Техника эта очень старая; в Индии, Китае и других

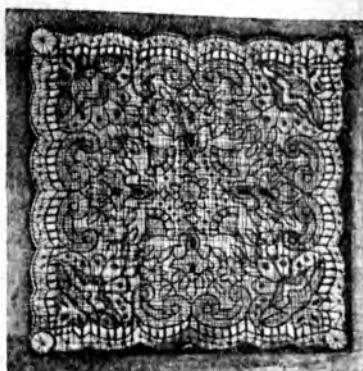


Рис. 54. Рисунок веревочной сетки введенной Л. В. Малковской.

странах Востока она существовала с незапамятных времен. Самое название «Батик» яванского происхождения. Простейший прибор для растапливания воска взят был с острова Явы и оттуда же заимствовано его название «тьян-тинг». Прибор этот состоит из металлической трубы, куда набрасываются горячие уголья, и маленького котелка при этой трубке, куда кладется кусками воск. От котелка идет маленькая спускная трубка, через

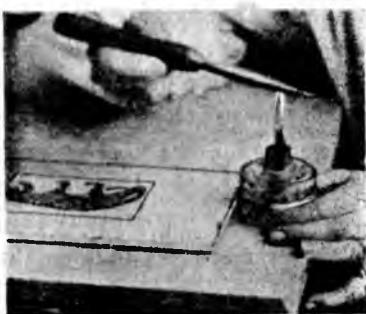


Рис. 55—58. Техника «Батик».

которую вытекает растопленный воск. Струей растопленного воска рисунок наносят на ткань. Прибор этот имеет большие недостатки. Во-первых, он быстро нагревается, и его трудно держать в руках, затем воск растапливается неравномерно, а следовательно и вытекает неравномерно, потом очень трудно управлять струей воска, когда боишься и обжечься и угореть, и, наконец, струя, вытекающая из «тьян-тинга», довольно широкая, и делать ею очень тонкие и изящные рисунки не только трудно, но почти невозможно. Нужно было изобрести для

батицирования другой прибор, и более удобный и более послушный в руках. Такой прибор был изобретен в Германии Рейманом. Он называется Батик-штифт и похож по виду на толстый карандаш. Конструкция его очень проста и удобна, и работать им легко и просто. Прибор этот состоит из довольно широкой латунной трубы, вложенной в деревянную ручку или чехол, верхний конец которого завинчен пробкой, а к нижнему, расширенному концу приделан плотно приточенный стерженек со спиралью. Когда прибор прижимается выступающим внизу концом стержня к ткани, стержень входит внутрь прибора и открывает отверстие, через которое вытекает струя растопленного воска. Таким образом оказывается возможным регулировать струю воска: сделать ее более толстой или тонкой, или запереть отверстие, когда хочешь прекратить струю. Воск, надлежащего состава палочками закладывается в латунную трубку, для чего предварительно отвинчивают наверху пробку. Затем сдвигают деревянный чехол, обнажают латунную трубку и нагревают ее на спиртовой лампочке до совершенного расплавления воска. Когда воск расплавится, деревянный чехол снова надвигают и начинают рисовать штифтом, как обыкновенным карандашом.

Деревянный чехол служит не только для того, чтобы предохранить руки от слишком высокой температуры трубы, но и для того, чтобы задержать охлаждение воска. Рисование таким штифтом незаменимо при батицировании во всех тех случаях, когда нужна тонкая линия рисунка. Для того, чтобы прокрывать воском более широкие места, употребляют обыкновенные кисти, а для прикрытия фонов—плоские, широкие кисти.

Когда работают не штифтом, а кистью, куски воска кладут в маленькую кастрюльку и расплавляют его на спиртовке. Для успешного батицирования необходимо владеть карандашом, т. е. уметь рисовать.

Прежде чем начать работать, ткань растягивают и пришипливают кнопками на чертежной или рисовальной доске. Под ткань подкладывается клеенка. Если работающий создает рисунок не непосредственно на ткани, то рисунок должен быть переведен на ткань одним из тех способов, о которых мы уже говорили раньше. Когда рисунок переведен, заправляют в штифт воск, расплавляют его, как было описано, и рисуют им как карандашом. Нужно следить, чтобы линия была равномерной и не рвалась. Когда рисунок окончен, всю ткань, не снимая,

увлажняют водой, что можно сделать губкой, и затем опускают в посуду с разведенной краской, в которой держат от десяти минут до получаса. Краску берут или холодной или немного нагревают. Но нужно следить, чтобы температура краски была не слишком высока, иначе воск начнет таять и весь рисунок будет испорчен. Краски употребляются главным образом анилиновые, которыми окрашивают материи. Предварительно нужно составить требуемый тон и попробовать его на каком-нибудь лоскутке такой же ткани. Краску следует процедить через тряпочку, иначе могут получиться на ткани пятна и подтеки. Это в том случае, если краску берут в порошке и сами разводят, если же ее можно получить в жидком виде, тогда фильтрация не нужна. Посуда, куда кладется ткань, должна быть достаточно велика, чтобы ткань была вся покрыта краской. Время от времени ткань осторожно переворачивают, чтобы не сломать воскового рисунка, но чтобы она вся пропиталась краской.

Когда крашение окончено, ткань хорошо промывают в холодной воде, чтобы смыть лишнюю краску, после чего воск удаляют путем промывки ткани в бензине. При батицировании оконных гардин рекомендуется композицию рисунка строить так, чтобы можно было нанести воск кистью широкими легкими мазками. Тогда ткань после окрашивания и прополаскивания в холодной воде, в бензине уже не промывают, чтобы воск сохранился. Та прозрачность, которая получается на ткани в тех местах, где она была провошена, придает гардинам особую своеобразную красоту. Свойство батицированного рисунка портится от неосторожного обращения, пока еще воск не удален, используется иногда для получения своеобразного узора. Широкой кистью на ткань наносится тонкий слой воска в виде какой-нибудь большой геометрической фигуры или ряда геометрических фигур или же других каких-нибудь форм. Только нужно, чтобы площади, прокрытые воском, были достаточно велики. Затем батицированную ткань начинают беспощадно мять в руках в разных направлениях, как бы стирать в воздухе. Приготовленную таким образом ткань кладут в ванну с краской и держат ее там, как обычно. Краска, проникая через трещины воскового покрова, дает тончайшие прожилки. Окрашенную ткань промывают в воде, воск смывают бензином, и остается мраморный рисунок.

— До сих пор мы говорили о тех случаях, когда нужно сделать просто светлый однотонный рисунок на темном фоне. Но путем батицирования можно получить и многодетный рисунок. Работа нетрудная, но требует много терпения и производится следующим образом: на ткань наносится рисунок, как уже го-



Рис. 59. Техника «Батик».

ворилось, затем ткань красится в первый светлый тон, и промывается, воск же не смывается бензином или смывается в некоторых только частях, где этого требует рисунок. Затем уже окрашенная в самый светлый тон ткань батицируется в тех своих частях, где нужно закрепить полученный цвет и вновь опускается в раствор уже другой краски. Так поступают не-

сколько раз, в зависимости от количества тонов на рисунке. Если на имеющемся уже цветном фоне хотят получить рисунок другого цвета, прокрывают воском фон, оставляя незадищеными те части рисунка, которые желают окрасить в новый цвет. Это возможно, конечно, только в том случае, если вещь небольшая, иначе это слишком хлопотливо, дорого и требует большой затраты времени. Повторяю, техника «батик» одна из самых хлопотливых и сложных техник работы на ткани. Зато при этой технике работы возможно получить светлый рисунок на темном фоне, защищая его воском в первоначальном виде ткани. Протравы, которые употребляются в текстильной промышленности и служат защитой некоторых частей рисунка от краски, в таких случаях редко применяются в ручной росписи. Вместо многократного батицирования одной и той же ткани, часто подрисовывают от руки светлый рисунок, получившийся после первой окраски, употребляя при этом или разведенные анилиновые краски, или краску «Имзэ», или жидкую масляную краску на бензине. Как уже говорилось ранее, при описании других способов росписи на тканях, приступая к работе по способу «батик», также надо хорошо ознакомиться с рисунком, который должен исполняться, и решить,—употребить ли в дело кисть или штифт, ибо только контурные графические рисунки выходят хорошо при батицировании штифтом. По большей же части приходится работать и тем и другим. Наши южно-русские писанки исполняются тоже техникой «Батик», и там воск наносится на яйцо с помощью аппарата, напоминающего «тьян-тин». Называется этот аппарат на Украине и в Галиции «квачек».

Следующая глава — о красителях и методах их применения — должна познакомить читателя с разными способами окрашивания ткани, а также с красителями, как русскими, так и заграничными. Помещенный в ней большой список красителей, однако, далеко не исчерпывает всего того богатства, какое существует в этой области в настоящее время.

ГЛАВА ВТОРАЯ

КРАСИТЕЛИ И МЕТОДЫ ИХ ПРИМЕНЕНИЯ

Окрашивание шелковых тканей по способу «Батик» и по способу «Бандан». — Окрашивание кислотными красителями шерстяной ткани, завязанной узелками. — Красители для окрашивания по способу «Бандан» тканей хлопчато-бумажных, льняных, из искусственного шелка, или смешанных. — Окраска индантреновыми красками и антракрасками. — Краски при аэрографном методе. — Приготовление красителей. — Нанесение рисунка на белые и светлоокрашенные ткани. — Аэрографно-вытравной метод. — Запаривание окрашенных тканей.

После того, как изложен целый ряд способов нанесения рисунка на ткань от руки, необходимо вкратце познакомить работающих по ткани с красителями, как с нашими, производства Анилтреста, так и с заграничными, по преимуществу немецкими (во всех случаях, когда заграничный краситель может быть заменен красителем Анилтреста, называется краситель Анилтреста, и только тогда, когда соответствующей краски у нас нет, рекомендуется немецкая краска). Так как и в способе «Батик» и в способе «Бандан» и отчасти в аэрографии момент окрашивания ткани играет существенную роль, работающие этими способами должны быть хорошими красильщиками, должны знать, какие группы красок пригодны для данной ткани, шелковой, шерстяной, бумажной, линяной или смешанной, т. е. полуsherстяной (шерсть-хлопок), полушелковой (шелк-хлопок) и т. д.

Каждый род ткани требует особой группы красителей и своих способов и приемов крашения. Необходимо знать, какие краски обладают наибольшей прочностью к свету, к воде, к мылу и т. д. Какие краски употребляются, когда наносят рисунок на светлую ткань, и какие, когда светлый рисунок наносится на более темную ткань; как нужно приготовить эту ткань для того, чтобы работать на ней вытравными красками; какие вытравные

краски для этого существуют; как работать каждой группой красок на каждом сорте ткани и т. д. Все группы красок придется рассматривать отдельно, в применении их для каждого рода ткани.

Надо сказать несколько слов о тех красках (преимущественно растительных), которые употреблялись для окрашивания тканей до середины прошлого столетия и которые и сейчас, быть может, применяются еще кое-где в ковровом деле и в практике отдельных мелких провинциальных ремесленников.

До середины прошлого столетия краски, которыми окрашивали ткани в Европе и в других частях света, были по преимуществу растительного происхождения. Они получались из цветов, плодов, листьев, из древесины, коры, болезненных наростов на растениях, как чернильные орешки (наросты на листьях некоторых видов дуба). Большинство из этих красителей уже совершенно вытеснены красителями искусственными, но некоторые, как «индиго», темно-синяя краска, известная своей прочностью, употребляются, хотя и редко, и сейчас. Индиго добывается из листьев растения «индигоноски», растущего в жарком климате и в большом количестве разводимого в Индии. Из других растительных красок известны еще «кампешевое дерево», окрашивающее в черный цвет, и «синий сандал», который привозится из Южной Америки,— в темно-синий. Еще сравнительно недавно для получения прочного и яркого красного цвета употребляли корень марены, которая для этой цели широко культивировалась, как во Франции, так и у нас на Кавказе, главным образом в Дагестане. Всем известный красный «кумач» окрашивался именно этой краской. В марене содержится красящее вещество ализарин, который в последней четверти прошлого века удалось приготовить искусственным образом, и теперь марена употребляется только в производстве ручных восточных ковров, в других случаях она заменяется искусственным ализарином. Кошениль, прекрасного алого цвета, добывается из высушенных насекомых того же имени, живущих на разных видах кактуса, теперь тоже заменена искусственными красками, дающими достаточно яркие и не менее прочные цвета.

В середине прошлого столетия были получены первые анилиновые краски, которые теперь играют очень большую роль в красильной промышленности. В Европе, и особенно в Герма-

нии, производство искусственных красок достигло колосального развития. Но, к сожалению, многие краски, очень красивые по цвету и удобные для крашения, не всегда стойки к действию света, воды или мыла, и нужно хорошо ознакомиться с их свойствами и способами их закрепления на ткани, прежде чем приступать к работе.

Кроме того, надо помнить, что каждый род ткани одной группой красителей окрашивается лучше, чем другой: для шерстяных тканей существуют свои красители, для шелковых свои и т. д.

Окрашивание шелковых, шерстяных, хлопчато-бумажных и льняных тканей производится по большей части при температуре 80—90°Ц и только при работе по способу «Батик» температура не должна превышать 30—40°, иначе воск начнет плавиться и работа будет испорчена. Самый процесс окрашивания заключается в следующем. Краситель растворяется в воде, процеживается сквозь тряпичку и вливается в потребное количество холодной или слабо-нагретой воды. Растворять краску нужно в глиняной или эмалированной посуде. Вес воды при крашении должен приблизительно в 20—30 раз превышать вес ткани. Количество красителя зависит от желаемой густоты тона. Смешивать между собою можно только красители одной определенной группы. Каждая отдельная группа красителей и каждый способ окрашивания тканей требует подробных указаний, которые и будут даны ниже.

Красители, употребляемые при окрашивании шелковых тканей по способу «Батик» и по способу «Бандан».

Первое место занимают *кислотные красители*. При окрашивании ими в красильную ванну прибавляют муравьиной, уксусной или серной кислоты в таком количестве, чтобы вода была определенно кислого вкуса. Процеживают растворенный краситель сквозь тряпичку, как это было сказано выше, вливают в ванну и погружают в нее заготовленную для окраски ткань.

Если ткань заготовлена способом «Бандан», то температура может быть доведена до кипения, и это, конечно, отражается на качестве и прочности окраски. Завязывание ткани при способе «Бандан» производится следующим образом. На

ткани захватываются некоторые ее части, обматываются небезжиренной хлопчатой бумагой или чем-либо другим, не пропускающим жидкость, и крепко завязываются, затем ткань опускается в горячий раствор красителя и держится там 10—15 минут, после чего ткань вынимают, узелки развязывают, вновь резервируют в других местах, и опять опускают уже в другой краситель. Так повторяют несколько раз.

Наиболее употребительные кислотные краски, как немецкие, так и наши, следующие:

Желтые: хинолин желтый КТ экстра конц. (заграничный краситель). Сунрамин желтый Р (немецкий).

Оранжевая; оранж II В АТ.¹

Розовая: родамин В, В экстра.

Красные: пунцововый Р и РР АТ; прочный пунцововый ВХ (немецкий); кармоазин АТ.

Фиолетовая: кислотно-фиолетовый 4RN, СВВ, 4BL.

Голубые: голубая водяная — все марки; кислотно-голубая ВВХ; шерсто-голубая SL (немецкие).

Зеленая: ярко-зеленая SF желтоватая.

Черная: шерсто-черная 4В 200% АТ.

Основные краски. При употреблении этого рода красителей в красильную ванну прибавляют лишь небольшое количество уксусной или муравьиной кислоты и красят сначала в теплом растворе, а затем нагревают постепенно до 80° Ц (если это не «Батик»).

Наиболее рекомендуемые основные краски следующие:

Желтая: аурамин II (немецкая).

Оранжевая: хризоидин АТ.

Коричневая: бисмарк коричневый Р экстра АТ.

Красная: сафранин Т экстра конц. (немецкая).

Розовая: родамин В, В — экстра 6GD, Н (немецкий).

Бордо: фуксин в порошке А (немецкий); диамантовый фуксин в кристаллах.

Фиолетовая: метилфиолет ВВ экстра, В экстра (немецк.).

Голубые: виктория голубая В, R, 4R высококонц. (немецк.); нильская голубая АХ и ВХ (немецкая).

Зеленая: бриллиантовая зелень GX, В.

Черная и серая: смесь красного, желтого и синего.

¹ АТ. — Анилтрест.

За последнее десятилетие для расцвечивания тканей (гладкое крашениe и узорчатое колорирование) особое значение приобрели Индантреновые красители, а также их производные, так называемые Индигозоли. Индантрены и Индигозоли имеют большую гамму оттенков, и работа с ними в высшей степени проста. Но вырабатываются они только заграничными красочными заводами, очень дороги и в настоящее время у нас в продаже их нет.

Окраска шелковых тканей индантреновыми красителями производится следующим образом: $\frac{1}{4}$ часть всей необходимой для окраски данного количества ткани жидкости нагревают до 60° Ц, прибавляя туда натронового щелока $38 - 40^{\circ}$ Боме (на каждый литр жидкости 12 грамм) и гидросульфита (на каждый литр жидкости 2—4 грамма) и затем уже добавляют разведененный в воде краситель. Через 10—15 минут происходит полное растворение красящего вещества и тогда добавляется остальное количество воды, чуть теплой или холодной. Окрашивание длится от половины до одного часа. Затем ткань вынимается, прополаскивается, вывешивается на короткое время, опять прополаскивается, оксицируется, промывается в мыле и сушится. Способы индантренового крашения еще недостаточно разработаны, особенно относительно шелка, и все пригодимые здесь рецепты с индантренами должны быть строго проверены на опыте.

Для окрашивания шелковых тканей рекомендуются следующие индантреновые краски:

Желтая: индантреновая желтая GК.

Оранжевая: индантреновая золотисто-оранжевая G.

Розовые: антрапоза R экстра; антрапоза В экстра; индантренроза В.

Красная: индантреновая оранжевая 4R в порошке, комбинированная в Антрапоза R экстра.

Красно-фиолетовая: индантреновая красно-фиолетовая RH.

Фиолетовые: индантрен брильянт фиолетовый RR; индантреновая фиолетовая В.

Голубые: индантреновая голубая GCD; брильянтовая индиго В.

Темно-синяя: индантреновая темносиняя BOA.

Зеленая: индантреновая брильянтовая зелень В.

Серая: индантреновая серая ЗВ.

Оливковая: индантреновая оливковая R.

Коричневые: индантреновая коричневая GG, R; индантреновая красно-коричневая R.

Окрашивание кислотными красителями шерстяной ткани, завязанной узелками («Бандан»).

В том случае, когда окраске подлежит перевязанная узелками шерстяная ткань (причем перевязывание производится таким образом, как и на шелковых тканях), ее опускают в горячий раствор кислотного красителя и держат там 10-15 минут, затем ткань вынимается, узлы развязываются, завязываются по другому, и ткань опускается в краситель другого цвета.

Кислотные красители для шерстяных тканей следующие:

Желтый: метапиловая желтая АТ 250%.

Оранжевый: оранжевый ИВ АТ.

Коричневый: кислотно-коричневая 5Т АТ.

Красный: кармоазин АТ; бордо АТ.

Розовый: родамин В (немецкий).

Голубой: кислотно-голубая ВВХ (немецкая).

Фиолетовый: кислотно-фиолетовая С 10В (немецкий) СВВ.

Зеленый: нептун зеленый SGO (немецкий).

Черный: шерсточерная 4В 200% АТ, 4ВК 200% АТ.

Красители, употребляемые при окрашивании хлопчатобумажных и льняных тканей, а также тканей из искусственного шелка, или смешанных, по способу «Бандан».

Окрашивание таких тканей производится следующим образом: приготовленную ткань, с наведенным воском рисунком, кладут в ванну с холодной водой, причем на литр холодной воды прибавляют от 4-х до 10 грамм танина. Через несколько часов ткань вынимают из танинной ванны, дают воде стечь или слегка ее отжимают, а затем опять погружают, приблизительно на четверть часа, в ванну из холодной воды с 2—4 грамм антимоновой соли (или так называемого рвотного камня) на

1 литр воды. После такой подготовки, ткань красят так же, как шелковую, прибавляя к раствору основной краски уксусной кислоты.

Основные красители здесь те же, что и для шелка, разнятся только:

Голубые: виктория голубая В, Р, 4Р; метиленовая голубая BGX; хлопчатобумажная голубая ВВ (немецкая).

Зеленая: диамант зеленый В (немецкий) или брильянтовая зелень.

Субстантивные красители. Окраска вышеуказанных тканей субстантивными красителями только в светлые тона производится так же, как окрашивание шелковых тканей, с добавлением от 5—10 грамм глауберовой соли на 1 литр окрашивающей жидкости. Окраска производится в теплом растворе, а когда это возможно (при способе «Бандан»)—в горячем. Окраска субстантивными красителями недостаточно прочна к воде и мылу.

Употребительные субстантивные красители следующие:

Желтые: пирамин желтый G, хлопчатобумажный желтый G экстра; оксамин прочно желтый В.

Оранжевые: анил оранжевый Р АТ; пирамин оранжевый Р, RR (немецкий); анил прочно-оранжевый С АТ.

Коричневые: анил коричневый ДЗГ АТ, М.

Розовый: оксамин светлорозовый В, ВВХ.

Красные: бензопурпурин АТ 4В; анил прочно-красный Ф АТ; анил прочно-шарлах 4ВС АТ.

Бордо: анил бордо В 150% АТ.

Фиолетовый: анил фиолетовый Н АТ.

Голубые: анил чисто-голубой ФФ 200% АТ; анил синий 4RA 150% АТ; РВ 150%; анил прочно-синий В АТ; анил кубовый БХ 200% АТ.

Зеленые: анил зеленый Б АТ; анил темно-зеленый ПБ АТ.

Черные и серые: анил темно-черный РВ экстра 150%, Е экстра 150%; анил черный ФФ 150%.

Сернистые красители. Окраска сернистыми красителями производится в теплой или горячей красильной ванне, с прибавлением от 5—10 грамм на 1 литр глауберовой или поваренной соли. Краситель должен быть растворен с сернистым натром, которого берется в 2—3 раза больше, чем красителя. Сернистый краситель должно растворять кипятком и очень

хорошо размешивать. Окраска этими красителями очень прочна к свету, к воде и к мылу.

Наиболее употребительные красители этой группы . следующие:

Желтые: сернисто-желтый Г АТ; сернистый хаки АТ.

Коричневые: сернисто-желто-коричневый; сернисто-коричневый.

Синий: сернисто-синий Р экстра АТ.

Фиолетовый: сернисто-фиолетовый З РХ (немецкий).

Зеленый: сернисто-зеленый ЗГ экстра АТ.

Черный: сернисто-черный 4Ф АТ.

Окраска тканей индантреновыми красками и антракрасками.

Окраска ими производится таким же способом, как и окраска шелковых тканей. Окрашивание всех этих тканей дает прекрасные результаты в смысле прочности на воду, мыло и свет. Когда индантреновые краски приходится смешивать с антракрасками, это несколько уменьшает яркость цвета.

Наиболее употребительные красители для окрашивания льняных, бумажных, полульняных, полубумажных и тканей из искусственного шелка:

Желтый: индантреновая желтая GK; индантреновая желтая RGK.

Оранжевый: индантреновый золотисто-оранжевый G.

Розовый: индантреновый розовый В; аптароза В экстра.

Красный: индантреновый красный RK.

Красно-фиолетовый: индантреновый красно-фиолетовый RH.

Фиолетовый: индантреновый брильянт фиолетовый RR; индантрен фиолетовый В.

Голубые: индантреновый синий GCD; индантреновый голубой RS.

Темносиние: индантреновая темносиняя ВОА.

Зеленые: индантреновый брильянтовый зеленый 5G.

Оливковые: индантреновый оливковый R.

Серые: индантреновый серый ЗВ.

Коричневые: индантреновый краснокоричневый R; индантреновый коричневый GG; антракоричневая В.

Краски, употребляемые при аэробрафном методе.

До сих пор мы говорили о красках, употребляющихся при окрашивании тканей с нанесенным на них рисунком воском, как при технике «Батик», и ткани с завязанными узелками, как при способе «Бандан». При нанесении рисунка на ткань аэробрафным путем употребляются краски субстантивные, основные, ализариновые, индантреновые и др. Сначала будет сказано об употреблении этих красок в тех случаях, когда ткань, на которую наносится рисунок, сама имеет белый или светлый цвет. Для тканей темных, на которые наносится светлый рисунок, служат вытравные краски. Все, что говорится сейчас о красках, которые применяются в аэробрафии, может быть отнесено и к способу ручной набивки: и там, так же, как и в аэробрафии, для белой ткани и светло окрашенной могут служить все те краски, о которых было сейчас сказано, а для темных — те вытравные, о которых будет сказано ниже.

Для работ на белых или на светлых шелковых тканях употребляются для нанесения рисунка аэробрафным методом прежде всего кислотные краски. Берутся они таким образом: на 20 грамм краски берется 250 грамм воды, 30 грамм ацетина, 250 грамм растворенной камеди. Затем прибавляется 20 грамм винно-каменной кислоты, растворенной в 170 граммах воды, и ко всему этому раствору добавляется еще 250 грамм воды.

Раствор камеди делается так: на 500 грамм камеди берется 500 грамм воды. Камедь растворяется в воде путем замачивания и последующего нагревания.

Необходимые кислотные красители следующие.

Желтые: хинолин желтый экстра (немецкий); тартрации (немецкий).

Оранжевые: оранж II АТ.

Красные: ализарин красный В, ВВ (немецкий); фуксин S; кармоазин АТ.

Розовые: кислотный родамин В, ВВ; эозин А; бенгальская роза GTO.

Фиолетовые: кислотно-фиолетовый ВВ, 4ВЛ, 7В; ализарин фиолетовый ЕВВ.

Голубые: водяная голубая ТВ; ализарин голубой; ализарин брильянтово-голубой ВВ; нептун голубой В, BG, BR экстра.

Зеленые: светло-зеленая SF желтоватая; шерсто-зеленая S.

Коричневые: нептун коричневый R; прочно-коричневый N.

Серый: нигрозин W.

Черный: шерсто-черный 4Б 200% АТ; шерсто-черный 4Б 200% АТ.

Приготовление красителей.

Основные красители. Основные красители приготавляются для работы таким образом. Берется: 20 грамм краски; 250 грамм воды; 30 грамм ацетина; 100 грамм уксусной кислоты 6° Боме; 250 грамм раствора камеди (см. выше). Затем прибавляется 80 грамм раствора танинина в уксусной кислоте и 270 грамм холодной воды. Таким образом, получается 1000 грамм красящего загущенного раствора.

Необходимые основные краски следующие.

Желтая: аурамин GO.

Красная: сафранин Т экстра конц.

Розовые: родамин 6GDN экстра, G экстра, В экстра.

Красно-фиолетовые: фуксин в порошке A; диамин-фуксин.

Фиолетовые: кристалл фиолет в порошке; метил-фиолет В экстра.

Синие: метиленовая голубая BGX, NNX, HGG, 3G; нильская голубая AX, BX, BX, RX; виктория голубая BR, 4 высокой концентрации.

Зеленые: диаманд зеленый, или брильянтовый зеленый.

Коричневая: бисмарк коричневый Р экстра АТ.

Серая: метиленовая серая В.

Черные: смесь красного, желтого, синего.

Субстантивные красители. Субстантивные красители приготавливаются по следующему рецепту: 20 грамм красителя; 300 грамм воды; 50 грамм глицерина; 200 грамм бриттиш-гомма (1:1); 20 грамм фосфорно-кислого натрия; 410 грамм холодной воды, всего 1000 грамм.

Необходимые субстантивные красители.

Желтые: пирамин желтый G; хлопчатобумажный желтый G экстра; оксамин настоящий желтый В.

Оранжевые: анил оранж. РАТ; пирамин оранж. В, RR, 3G (немецкий); анил прочно-оранжевый САТ.

Коричневые: анил коричневый ДЗГ АТ; анил коричневый М АТ.

Розовый: оксамин светлорозовый В, ВВХ.

Красные: бензопурпурин АТ 4Б; анил прочно-шарлах 4БС АТ.

Бордо: анил бордо Б 150% АТ.

Фиолетовый: анил фиолетовый Н АТ.

Голубые: анил чисто голубой ФФ 200% АТ; анил синий 4РА 150% АТ; анил синий РБ 150% АТ; анил прочно-синий Б АТ; анил кубовый БХ 200% АТ.

Зеленые: анил зеленый Б АТ; анил темно-зеленый 2Б АТ.

Серый и черный: анил темно-черный РЖ 150%, РВЖ 150% АТ; анил черный ФФ 150%, АТ.

Индантреновые краски. При работах по шелку индантреновыми красителями ткань, после нанесения на нее аэробрафического рисунка, высушивается и подвергается действию пара. Для приготовления краски берут от 50 до 300 грамм красителя и смешивают с 950—700 граммами ронгалитового маточного раствора, который приготавливается таким образом: 100—125 грамм поташа смешивается с 150 граммами горячей воды и 50 грамм глюкозы (виноградный сахар). Затем добавляется 200—300 грамм растворенной загустки и раствора из 75 грамм ронгалита, 100 грамм глицерина и 200 грамм воды. Загустка делается из 3-х частей бриттиш-гомма или декстрина — 1:2 и 1 части сенегальской камеди с водой 1:1.

Рекомендуются следующие индантреновые краски:

Желтая: индантреновая желтая Г.

Оранжевые: индантреновая золотисто-оранжевая Г; индантреновая оранжевая RRD.

Коричневые: индантреновая желто-коричневая 3G; индантреновая красно-коричневая R; индантреновая коричневая GG, G, GR.

Розовая: индантреновая розовая В.

Красная: индантреновая красная 5GK.

Красно-фиолетовая: индантреновая красно-фиолетовая RRK.

Фиолетовые: индантреновая брильянтовая фиолетовая 4R; индантреновая фиолетовая В; индантреновая коринфская RK.

Голубые: индантреновая брильянтовая голубая R; индантреновая голубая RS, BCD и GCD.

Темно-синие: индантреновая темно-синяя BGO, BOA и BO

Зеленые: индантреновая брильянтовая зеленая B; индантреновая зеленая G, GG; индантреновая голубовато-зеленая B.

Оливковая: индантреновая оливковая R.

Серая: индантреновая серая BTR.

Нанесение рисунка на белые и светло окрашенные хлопчато-бумажные, льняные ткани и ткани из искусственного шелка.

Нанесение рисунка производится следующими красителями, которые годны также и для ручной набивки.

Основные краски. Для приготовления основных красок берут: 20 грамм красителя; 250 грамм воды; 30 грамм ацетина; 100 грамм уксусной кислоты 6° Бомэ; 250 грамм уксусно-кислой трагантовой загустки 1:1; 80 грамм уксусно-кислого раствора танинина; 270 грамм холодной воды.

Желтая: ауранин GO.

Красная: сафранин Т экстра конц.

Розовые: родамин 6G, DN экстра, В экстра.

Красно-фиолетовые: фуксин в порошке A; брильянтовый фуксин.

Фиолетовая: метил-фиолет В экстра.

Голубые: метиленовый голубой BGX, NNA; нильская голубая AX, BX, BBX, RX.

Серая: метиленовая серая B.

Коричневая: смесь желтых, красных и синих красителей.

Субстантивные красители (рецепт см. стр. 107). Употребительные субстантивные краски те же, которые употребляются при способе «Батик» для соответствующих тканей, но следует отметить не особенную прочность их к воде и мылу. Кроме всех вышеупомянутых красителей при аэробрафном методе употребляются еще ализариновые и другие красители. Но способ работы ими довольно сложен и поэтому касаться его здесь мы не будем.

Аэробрафно-вытравной метод.

Вытравные краски.

Вытравные красители в аэробрафии, так же, как и при ручной набивке, употребляются в тех случаях, когда рисунок

должен быть нанесен на средне или темно окрашенную ткань. Для предварительного окрашивания шелка могут служить следующие красители:

Кислотные красители.

Желтый: тартрагин.

Оранжевый: оранжевый В АТ.

Коричневый: кислотно-коричневый 5Г АТ.

Красные: нефтолово-красный S, GR; шарлах для шелка N (немецкий).

Фиолетовый: кислотно-фиолетовая 4BL, 7B, СЛОВ.

Голубые и синие: водяная голубая IN TB; шерстяная голубая SL.

Зеленые: светло-зеленая SF желтоватая; пентуи зеленый SBX, SGX, S 10G.

Черные: шерсто-черная 4Б 200% АТ.

Субстантивные красители.

Желтый: пирамин желтый G.

Оранжевые: пирамин оранжевый GG, 3G, R, RR.

Коричневые: оксамин коричневый G, GRX, GNX, BX.

Розовые: оксамин светло-розовый BBX, BX, B.

Красные: анил прочно-красный Ф АТ; оксамин красный BN, 3B.

Фиолетовые: оксамин бриллиантовый светло-фиолетовый B, RR; оксамин бриллиантовый фиолетовый R.

Голубые и темно-синие: анил прочно-синий Б АТ; анил кубовый BX 200%; оксамин чисто голубой 5B и 6B.

Зеленый: анил зеленый Б АТ.

Серый: смесь из нескольких красителей.

Черные: анил темно-черный Е и РВ экстра 150%.

Для белой вытравки по шелку берется: 150 грамм ронгалита, 600 грамм воды, 250 грамм камеди, растворенной 1:1, или: 50 грамм ронгалита; 700 грамм воды; 250 грамм камеди, растворенной 1:1.

Цветная вытравка при помощи основных красителей по шелку. На 20 грамм красителя: 550 грамм горячей воды; 50 грамм ацетина; 250 грамм растворенной в воде камеди; 125 грамм ронгалита.

Для цветной вытравки основные красители следующие:

Желтые: аурамин GO; фосфин Е, L, 3R.

Розовый: родамин 6GDN экстра.

Красный: родамин в комбинации с аурамином.

Коричневые: смесь красного, желтого и голубого красителей.

Голубые: метиленовая голубая BGX, 3G, HGG, NNX; нильская голубая AX, BX, BBX.

Фиолетовые: комбинация из родамина В экстра и метиленовой голубой.

Зеленые: комбинация из аурамина G и нильской голубой.

Для цветной вытравки по шелку кислотными красителями берется: 20 грамм красителя; 550 грамм горячей воды; 50 грамм ацетина; 250 грамм загустки из бриттишгомма 1:1; 125 грамм ронгалита.

Невытравляемые кислотные краски.

Желтая: хинолин желтый Р экстра концентрир.

Красная: кислотно-фиолетовый 4RN.

Голубая: шерстяная голубая BL.

Фиолетовая: комбинация из шерстяной голубой BL и родамина В экстра.

Зеленая: комбинация из хинолиновой желтой Р экстра концентрир. и нильской голубой BX.

Аэрографно-вытравной метод на шерстяных тканях.

Все красители, которые будут перечислены ниже, годны в равной мере и для ручной набивки на соответствующих тканях.

Для предварительного окрашивания шерстяных тканей служат следующие вытравляемые кислотные красители:

Желтый: тартратин.

Оранжевый: оранж. II В АТ.

Красный: нафолово-красный S, GR.

Фиолетовый: кислотно-фиолетовая.

Голубые и синие: чисто голубая I, II; шерстяная голубая SL.

Зеленые: светло-зеленая AF желтоватая; нептун зеленый SBX, SGX, SIOG, VGG.

Черные: шерсто-черный 4Б, 4БК 200% АТ.

Для белой вытравки на цветной ткани берется: 250 грамм ронгалита; 500 грамм воды; 250 грамм камеди, растворенной в воде 1:1, или густой трагантовой загустки.

Цветная вытравка при помощи основных красителей: 20 грамм красителя; 400 грамм горячей воды; 50 грамм глицерина; 250 грамм загустки бриттиш-гомма и 200 грамм ронгалита.

Невытравляемые основные красители, годные для цветных вытравок, следующие:

Желтые: аурамин G, O; фосфин E, L, 3R.

Коричневый: смесь красного, желтого и синего красителей.

Розовый: родамин 6GDN экстра, G экстра, В экстра, 3B экстра, S экстра.

Красный: родамин в комбинации с аурамином.

Зеленый: комбинация из аурамина с нильской голубой.

Голубые: метиленовая голубая; нильская голубая AX, BX, BBX.

Фиолетовый: комбинация из родамина В экстра и метиленовой голубой.

Цветная вытравка кислотными красителями.

Кислотные красители при цветной вытравке приготовляют следующим образом. Берут: 20 грамм красителя; 48 грамм горячей воды; 50 грамм глицерина или ацетина; 250 грамм загустки из бриттиш-гомма (декстрина с водой) 1:1; 200 грамм ронгалита.

Невытравляемые кислотные красители, годные для цветных вытравок:

Желтый: хинолиновый желтый Р экстра конц.

Красный: азокармин BX, GX.

Голубой: шерсто-голубая BL, индулин NN.

Зеленые: комбинация из хинолиновой желтой Р экстра конц. и нильской голубой BX.

Фиолетовые: кислотно-фиолетовый 4RN и комбинация из шерсто-голубой и родамина В экстра.

Вытравной метод для работ по тканям хлопчатобумажным и льняным, из искусственного шелка и смешанным.

Краски, приготовленные нижеследующим образом, годны и для ручной набивки.

Для белой вытравки берется 100 — 150 грамм ронгалита; 600 грамм воды и 250 грамм Бриттиш-Гомма (см. выше).

Для цветной вытравки основными красителями берется: 20 грамм основного красителя; 345 грамм горячей воды; 40 грамм ацетина; 400 грамм Бриттиш-Гомма или густой трапантовой загустки; 125 грамм ронгалита; 90 грамм анилинового масла и 180 грамм танинина, растворенного в винном спирте в отношении 3:4.

Не вытравляемые основные красители, годные для цветной вытравки, следующие:

Желтый: аурамин G, O.

Желтовато-коричневый: индулин шарлах.

Коричневый: смесь из красного, желтого и голубого.

Розовый: родамин 6GDN экстра, G экстра, В экстра.

Красный: родамин в комбинации с аурамином.

Голубые: метиленовая голубая BGX, 3G, NGG, NNX; нильская голубая AX, BX, BBX.

Фиолетовый: комбинация из родамина В экстра и метиленовой голубой.

Зеленые: комбинация из аурамина с нильской голубой.

Цветная вытравка индантреновыми красителями
бумажных, льняных тканей, из искусственного
шелка и смешанных.

Для приготовления индантреновых красителей берут: 100 грамм красителя, 850 грамм маточного раствора и, смотря по интенсивности вытравной краски, от 20 до 40 грамм ронгалита. Маточный раствор состоит из 200 грамм поташа, 150 грамм горячей воды, 50 грамм глюкозы (виноградного сахара) и 250 грамм загустки, которая составляется из 3-х частей бриттиш-гомма, растворенного в воде 1:2, и одной части камеди, с водой 1:1. Затем ко всему этому добавляется 75 грамм ронгалита, растворенного в 175 граммах воды, 100 грамм глицерина.

Рекомендуемые для цветной вытравки вышеуказанных тканей индантреновые красители следующие:

Желтый: индантреновая желтая G.

Оранжевые: индантреновая оранжевая RRT, 3R; индантреновая золотисто-оранжевая G.

Коричневые: индантреновая желто-коричневая 3G; индантреновая коричневая GG, G, RT; индантреновая красно-коричневая.

Розовые: индантреновая розовая В.

Красный: индантреновая красная 5GK.

Красно-фиолетовый: индантреновая красно-фиолетовая RRK.

Фиолетовые: индантреновая брильянто-фиолетовая 4R, RR, RK, BBK; индантреновая фиолетовая BN и В.

Голубые: индантреновая брильянтовая голубая R; индантреновая голубая RS, BCD, GCD, 3G.

Синий: индантреновая темно-синяя BGO, BO, BOA.

Зеленые: индантреновая зеленая G, GG; индантреновая голубовато-зеленая В; индантреновая брильянтовая зеленая В.

Оливковый: индантреновая оливковая R.

Серый: индантреновая серая BTR, RRH.

Вытравные индантреновые красители, употребляемые в тех случаях, когда окрашенные в светлые или средние цвета ткани не обработаны предварительно:

Желтый: индантреновая желтая GK.

Оранжевые: индантреновая оранжевая RRK, 6RTK; индантреновая золотисто-оранжевая 3G.

Коричневые: индантреновая коричневая FFR; индантреновая желтовато-коричневая 3G.

Розовый: индантреновая розовая В.

Красный: индантреновая красная ВК.

Красно-фиолетовый: индантреновая красно-фиолетовая RH.

Фиолетовый: индантреновая брильянтово-фиолетовая RK.

Голубой в светлых тонах: индантреновая голубая RK, BCD, GCD, 3G.

Зеленые в светлых тонах: индантреновая зеленая G; индантреновая оливковая R.

Серый: индантреновая серая 6B.

Для получения хорошего вытравного рисунка на ткани, окрашенной индантреновыми красителями, годны только такие краски, которые легко вытравляются без предварительной подготовки ткани лейкотропом.

Для предварительного окрашивания годны следующие вытравные индантреновые красители.

Желтые: индантреновая желтая GK, RK, FFRK.

Оранжевые: индантреновая оранжевая RRK, 6RTK.

Коричневые: индантреновая желто-коричневая 3G; индантреновая коричневая FFR, RT, GG.

Розовый: индантреновый розовый B.

Красный: индантреновый красный 5GK, RK.

Красно-фиолетовый: индантреновая красно-фиолетовая RH.

Фиолетовые: индантреновая брильянтовая фиолетовая RK, BBK; индантреновая фиолетовая.

Голубые: индантреновая голубая RK, 8G K; индантреновая серая 6B.

Для цветной вытравки берется от 100 до 200 грамм красителя, 800 грамм маточного раствора и 100 грамм трагантовой загустки.

Следующие индантреновые красители, в достаточной степени вытравляемые:

Желтый: индантреновый желтый G.

Оранжевые: индантреновый золотисто-оранжевый G; индантреновый оранжевый RRT, 6RTK.

Коричневые: индантреновый красно-коричневый R; индантреновый коричневый GG.

Красно-фиолетовые: индантреновый красно-фиолетовый RRK; индантреновая брильянт-фиолетовый RR; индантреновая фиолетовая B, BN.

Голубые: индантреновая брильянтовая голубая R; индантреновая голубая RS, GGD, BCD, 3G.

Синий: индантреновая темно-синяя BOA.

Зеленые: индантреновая брильянтовая зеленая B; индантреновая зеленая G, GG; индантреновая голубовато-зеленая B; комбинация из индантреновой голубой 3G и индантреновой желтой G.

Серый: индантреновая серая BTR, RBHT.

Запаривание окрашенных тканей.

Ткань, после нанесения на нее рисунка аэробрафным путем или путем ручной набивки, обязательно должна быть подвергнута запариванию, иначе, как, например, при вытравных красках, не получается даже самого эффекта вытравки.

Скажем несколько слов о простейших кустарных запарных аппаратах. Самый простой способ запаривания — это запаривание

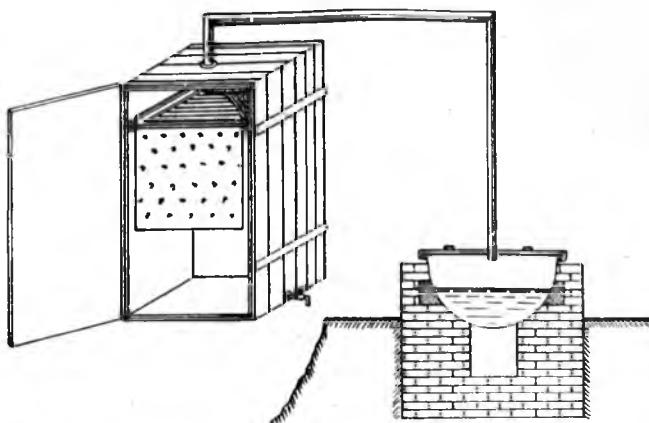


Рис. 60. Запарной аппарат, употребляемый кустарями.

в простом ведре, в которое наливается немного воды и которое ставится на печь и кипятится. Ткань, подлежащую запариванию, вешают в ведре на палочке, перекинутой через край ведра, над водой. Все это покрывается подушкой с песком. Способ этот очень примитивный и очень несовершенный. Ткань подвергается действию влажного пара, отчего на ней образуются затеки и пятна.

На рис. 60 представлен образец запарного аппарата, употребляющегося у кустарей. Чертеж заимствован из книги А. Е. Порай-Кошица: «Отбелально-красильно-набивной промысел». На этом чертеже дан разрез запарного ящика и котла, вмазанного в печь.

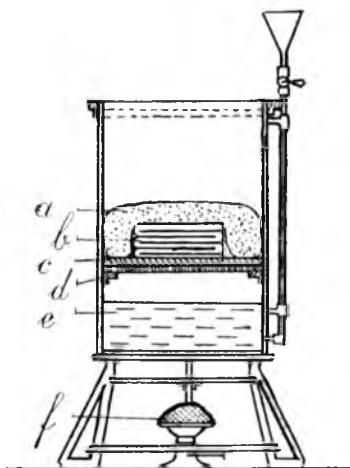


Рис. 61. Немецкий запарной аппарат.
 а — песок в чехле; б — образцы тканей проложенные бумагой; с — войлок; д — металлическая решотка; е — вода; ф — газовая горелка.

Очень остроумный и простой по конструкции запарной аппарат придуман немцами для кустарных работ. Чертеж этого аппарата, (см. рис. 61) передан нам инженером А. И. Лебедевым. Аппарат состоит из газовой горелки, на которую поставлен ящик из 2-х частей: нижней металлической, в которую наливается вода, и верхней деревянной, с металлическим решетчатым дном. На дно кладется войлок, который задерживает влажные пары, а сверху войлока ткань, проложенная бумагой и свернутая в трубку. Все это сверху покрывается подушкой, наполненной песком. В приделанную сбоку трубку через воронку подливается вода по мере ее испарения. В еще более упрощенном виде этот же запарный ящик может быть сделан таким образом. Металлический ящик, в который наливается вода, сверху покрывается деревянным ящиком с металлическим решетчатым дном, такой же величины, как металлический ящик. Остальное устройство то же, как и в вышеописанном аппарате. Весь этот аппарат, с налитой в металлическую часть водой, может быть поставлен на примус или на любую печку. Большая простота по сравнению с аппаратом, о котором говорилось выше, состоит в том, что тут можно обойтись без трубы с воронкой, в которую подливается вода, и без специальной газовой или иной горелки.

После запарки, ткани с цветной вытравкой обязательно промываются в теплой воде или мыльном растворе. Вытравки же, содержащие основные красители, обязательно перед промывкой закрепляются на горячем растворе рвотного камня или антимоновой соли. Вытравки индантреновыми красителями проводятся перед промывкой на слабый раствор хромпика или серной или уксусной кислоты, и затем уже промываются горячим мыльным раствором, а потом холодной водой.

Л И Т Е Р А Т У Р А

Проф. П. П. Петров. «Химическая технология волокнистых материалов животного происхождения».

А. Е. Порай-Кошиц. «Отбельно-красильно-набивной промысел». «Органические красители Анилтреста и краткие сведения об их применении». Изд. Анилтреста 1928 г.

Anhaltspunkte, über die Herstellung von Batik-Knüpf. — Spritzdruck- und Pappreserve-Artikeln. Издание: Farbenindustrie Ahtiengesellschaft.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

	СТР.
Фронтиспис. Индусский орнамент (из книги Owen Jones «The Grammar of ornament»).	
1. Египетский орнамент (из книги Owen Jones)	11
2—3. То же	13
4. Ассирио-аввилонский орнамент (из книги Owen Jones) .	15
5. Греческий орнамент (из книги Owen Jones)	19
6. То же	21
7. Греко-римский орнамент (из книги Owen Jones)	23
8. То же	27
9. Китайский орнамент (из книги M. Dupont-Auberville «L'ornement des tissus»)	29
10. Японский орнамент (из книги Louis Gonse «L'art japonais»)	31
11. Индусский орнамент (из книги Owen Jones)	35
12. Персидский орнамент (из журнала «Старые годы» 1913, октябрь)	между 36 и 37
13. Арабский орнамент (из книги Owen Jones)	37
14. Мавританский орнамент (из книги Owen Jones)	41
15. Византийский орнамент (из книги Owen Jones)	43
16. Линейный орнамент (из книги Owen Jones)	47
17. Орнамент стиля барокко (из книги Owen Jones)	51
18. Русский орнамент (из псалтири XIV в. Изд. Строгановского училища)	53
19. Украинский орнамент («Старинная малороссийская вышивка». Изд. Строгановского училища)	57
20. Русский орнамент (Русская вышивка. Из журнала «Мир искусства», 1904 г. № 11—12)	59
21. Русский орнамент (Доска для набойки. Из журнала «Мир искусства», 1904 г., № 11—12)	61
22. Египетская ткань (из книги M. Dupont-Auberville) . .	67
23. Византийские ткани (из книги M. Dupont-Auberville) .	71
24. Персидские ткани (из книги M. Dupont-Auberville) . .	73
25. Персидская ткань (Персидский бархат XVI—XVII вв. Из журнала «Старые годы», 1913 г.)	77
26. Ткань средних веков (из книги M. Dupont-Auberville) .	79
27. Испанские ткани XVI в. (из книги M. Dupont-Auberville) .	83
28. Ткань XVI в. (из книги M. Dupont-Auberville)	85
29. Ткань XVII в. (из книги M. Dupont-Auberville)	89
30. Французская ткань XVIII в. (из книги M. Dupont-Auberville)	93

	СТР.
31—32. Русская набойка (из книги И. И. Соболева «Набойка в России»)	97
33—34. Современное платье. Модель И. П. Ламановой	105
35—36. Модное платье (из журнала «Vogue» за 1929 г.)	107
37. Фрейлина Миноева двора (Кносская фреска по Эвансу) .	110
38. Диана (репродукция со скульптуры)	110
39—40. Греческий костюм (из книги А. Furtwängler «Griechische Vasen-Malerei»)	113
41. Средневековое женское платье (с картины ван-дер-Гуса «Алтарь Шартрьери»)	117
42. Костюм времен Людовика XV (с картины Натье «М-те Adélaïde de France»)	121
43. Костюмы времен Людовика XIV и Людовика XV (с картины Ватто «Fête vénitienne»)	123
44—45. Костюм эпохи Людовика XVI (из журнала «Berliner Moden», 1781 г.)	127
46. Костюмы стиля ампир (с картины Боровиковского «Портрет Кушелевой-Безбородко с дочерьми»)	130
47. Костюм начала XIX в. (с картины Дебюкур «Модная картинка»)	130
48. Костюм начала XIX в. (с картины Брюллова «Портрет Олениных»)	132
49. Костюм 40-х гг. XIX в. (с картины Федотова «Сватовство майора»)	135
50—53. Работа рельефными красками	169
54. Веревочная сетка Л. В. Маяковской	174
55—58. Техника «Батик»	176
59. То же	179
60. Запарной аппарат, употребляемый кустарями	199
61. Немецкий запарной аппарат	199
62. Рисунок на ткани Л. В. Маяковской	между 200 и 201

ОГЛАВЛЕНИЕ

	СТР.
Предисловие	5
 ЧАСТЬ ПЕРВАЯ	
Глава первая. Орнамент	9
Египетский орнамент (9). — Ассирио-Вавилонский орнамент (17). — Греческий орнамент (17). — Римский и греко-римский орнамент (18). — Китайский орнамент (25). — Японский орнамент (26). — Индусский орнамент (33). — Персидский орнамент (33). — Арабский орнамент (34). — Мавританский орнамент (39). — Византийский орнамент (40). — Кельтический и готический орнамент (45). — Орнамент стиля ренессанс (49). — Орнамент стиля барокко (49). — Орнамент стиля рококо (50). — Орнамент стиля ампир (53). — Русский орнамент и русское орнаментальное искусство (53).	
Глава вторая. Ткань	64
Орнаментация тканей в древности и в средние века (64). — Ткани в новое время (87). — Ткань на русской территории (92). — Литература (100).	
Глава третья. Стиль и костюм	101
Стиль и костюм (101). — Костюм в средние века (115). — Костюм в эпоху возрождения (119). — Костюм XVII — XVIII вв. (120). — Костюм в XIX в. (130). — Литература (138).	
Глава четвертая. Композиция и техника	139
 ЧАСТЬ ВТОРАЯ	
Глава первая. Техника росписи ткани	153
Краски, употребляемые для росписи тканей (153). — Способы переведения рисунка на ткань (155). — Работа анилиновыми красками (157). — Работа цветной тушью (158). — Работы kleевыми красками (158). — Работа золотом (159). — Работа цветным серебром (160). — Работы цветными лаками (160). — Работа масляными красками (160). — Живопись гуашью и акварелью (163). — Комбинированная работа	

маслом, гуашью и другими красками и рельефом (165).—Рельефные краски и насыпи (166).—Работа рельефными красками (167).—Работы по трафарету (170).—Аэрография (172).—Техника «Батик» (175).	
Глава вторая. Красители и методы их применения	181
Красители, употребляемые при окрашивании шелковых тканей по способу «Батик» и по способу «Бандан» (183).—Окрашивание кислотными красителями шерстяной ткани, завязанной узелками («Бандан») (186).—Красители, употребляемые при окрашивании хлопчатобумажных и льняных тканей, а также тканей из искусственного шелка, или смешанных, по способу «Бандан» (186).—Окраска тканей индантреновыми красками и антракрасками (188).—Краски, употребляемые при аэробрафном методе (189).—Приготовление красителей (190).—Нанесение рисунка на белые и светлоокрашенные хлопчатобумажные, льняные ткани и ткани из искусственного шелка (192).—Аэробрафно-вытравной метод (192).—Запаривание окрашенных тканей (198).	
Перечень иллюстраций	202