

УЧЕБНОЕ  
ПОСОБИЕ  
ДЛЯ ВУЗОВ

М.С. СОКОЛОВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
РОСПИСЬ  
ПО ДЕРЕВУ

ЩШШТАРНЫЙ  
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

ВЛАДОС



ка".



забе" письмо ("под катку"



М. Соколова. Эскизы росписей

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

М.С. Соколова

# **ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОСПИСЬ ПО ДЕРЕВУ**

**Технология народных  
художественных промыслов**

*Рекомендовано  
Министерством образования Российской Федерации  
в качестве учебного пособия для студентов  
высших учебных заведений*

Москва

ГУМАНИТАРНЫЙ  
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ  
ЦЕНТР  
**ВЛАДОС**

2002

ББК 85.12я73  
С59

Рецензенты:

**В.А. Бардулин** — главный специалист  
по художественным промыслам и ремеслам,  
заслуженный работник культуры России,  
член союза художников России, кандидат искусствоведения;  
**В.В. Корешков** — доктор педагогических наук, профессор

**Соколова М.С.**

С59 Художественная роспись по дереву: Технология народных художественных промыслов: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. — 304 с., 16 с. ил.: ил.

ISBN 5-691-00556-1.

Пособие содержит теоретические сведения по истории возникновения, развития и современного состояния хохломского, городецкого и урало-сибирского промыслов росписи по дереву. Дается подробное описание технологической последовательности выполнения элементов и мотивов росписей, указываются основные ошибки и пути их исправления.

Собранный материал помогает формированию профессиональных навыков росписи по дереву у студентов художественно-графических факультетов по специальности 053800 — «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Пособие будет полезно учителям технологии, руководителям кружков декоративно-прикладного искусства, учащимся художественных училищ, а также широкому кругу читателей, желающих овладеть удивительно красивой техникой росписи.

ББК 85.12я73

ISBN 5-691-00556-1

© Соколова М.С., 2002  
© «Гуманитарный издательский  
центр ВЛАДОС», 2002  
© Серийное оформление обложки.  
«Гуманитарный издательский  
центр ВЛАДОС», 2002

## ОТ АВТОРА

В последние десятилетия появилось много работ, посвященных изучению народного искусства. Обращение к истокам национальной культуры, к памятникам народного декоративно-прикладного творчества связано в первую очередь с непреходящим значением для современников этого живого родника. Мы отдаем дань уважения нашим предкам, создавшим эти изумительные произведения, напоенные спокойствием и красотой.

Истинные произведения искусства со временем не теряют своей художественной ценности, и это подтверждают сохранившиеся образцы народной живописи. Музеи становятся центрами, вокруг которых сохраняются или заново рождаются старинные промыслы. Широко известны в России изделия народных ремесел Городца, Хохломы, Федоскино, Мстёры, Нижнего Тагила и др. Художественные изделия радуют своей красотой, ведь вещи, сделанные руками народного мастера, вбирают в себя богатейшие традиции орнаментального искусства. К народному орнаменту обращаются профессиональные художники и педагоги. Узор, как отражение тысячелетней истории, завораживает зрителей своей глубиной и отточенностью, поэтому необходимо изучать народный орнамент, раскрывать секреты его прочтения студентам и школьникам, продолжателям прекрасных национальных традиций.

Наиболее ярко русский узор проявился в художественной росписи по дереву. Испокон веков мастера украшали орнаментом не только деревянную посуду и орудия труда, но и свое жилище. Существовало множество техник кистевой росписи: пермогорская,

хохлоomsкая, урало-сибирская, городецкая, мезенская и многие другие. Росписи делились на графические и живописные. В данном учебном пособии рассматриваются три основные — хохломская, городецкая и урало-сибирская.

Изучая в течение ряда лет эти росписи и сотрудничая с мастерами, автор предлагает свою программу освоения этих видов народной живописи. В книге выделяются родственные и особенные черты каждой из перечисленных техник. Хотелось бы подчеркнуть, что и городецкая и хохломская росписи рассматриваются с целью постижения академических основ кистевого мастерства. В пособии также представлена и урало-сибирская роспись, которая по своему историческому значению не уступает вышеперечисленным. Автор ставил перед собой цель познакомить читателя с характерными особенностями исполнения и типами композиции этих народных росписей. Опираясь на иллюстрированный материал, он стремился научить различать виды росписей Хохломы, Городца и Урала.

Прежде чем говорить об особенностях каждой росписи, необходимо, чтобы читатель в полной мере обладал информацией о предмете разговора, поэтому книга начинается с краткого экскурса в историю этих трех известных промыслов с подробным описанием технологий. В конце каждой главы предлагаются вопросы для повторения и тесты для самопроверки степени усвоения ключевых понятий изложенного материала.

В последнее время очень популярным в различных детских творческих объединениях и школах стало препода-

вание наиболее известных видов росписей. К сожалению, учителя и руководители кружков не всегда обладают достаточным опытом и плохо обеспечены специальной литературой по соответствующей теме, поэтому последняя глава знакомит читателя с методическими основами преподавания хохломской, городецкой и урало-сибирской росписей. Здесь же представлены таблицы основных ошибок, допускаемых обучаемыми.

Завершает пособие словарь основных понятий, который разъясняет ряд специальных терминов и названий предметов, описанных в книге.

В данном пособии использованы иллюстрации из книг:

Арбат Ю.А. Русская народная роспись по дереву. — М., 1970.

Искусство Прикамья: Народные росписи по дереву / Сост. В. А. Барадулин. — Пермь, 1987.

Народные художественные промыслы России: Альбом / Авт.-сост. П.И. Уткин. — М., 1984.

Русский сувенир: Альбом / Авт.-сост. М.Г. Черейская. — Л., 1978.

Русское народное искусство в собрании Государственного русского музея: Альбом / Ред.-сост. И.Я. Богуславская. — Л., 1984.

Русское народное резное и расписное дерево в собрании Смоленского государственного объединенного исто-

рического и архитектурно-художественного музея-заповедника: Альбом / Авт.-сост. Л.С. Журавлева. — М., 1985.

Хохлома: Альбом на англ. яз. — Л., 1980.

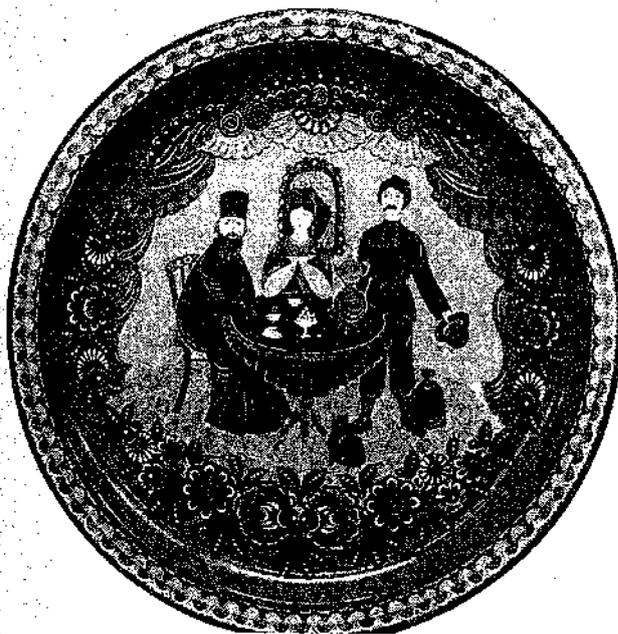
Автор выражает глубокую признательность выпускникам кафедры декоративно-прикладного искусства Магнитогорского государственного педагогического университета *Е. Зубовой, Н. Котельниковой, Н. Мальцевой, И. Хабибулиной, С. Чубаровой* за помощь, оказанную при сборе материала.

Автор надеется, что материалы, содержащиеся в учебном пособии, будут полезны преподавателям художественных факультетов, педагогам художественных колледжей, школ и руководителям детских творческих объединений.

В предлагаемом учебном пособии на шмуцтитулах помещены следующие рисунки: к части первой — иллюстрация *И. Хабибулиной* к сказкам А.С. Пушкина, к главе "Хохломская роспись" — рисунок декоративного панно, выполненный *С. Веселым* (Хохлома: Альбом, ил. 107), к главе "Городецкая роспись" — рисунок *И. Хабибулиной* "Букет", к главе "Урало-сибирская роспись" — рисунок *И. Павлова*. Шкаф-завалок, роспись дверки. 1905–1907. Соликамский р-н, д. Дубрава (Искусство Прикамья. — С. 11), к части второй — рисунок *С. Чубаровой*.

## Первая часть

# ИСТОРИЯ И ТЕХНОЛОГИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕМЕСЕЛ



Народное искусство воздействует на формирование нашей духовной культуры, и сегодня задачи возрождения и совершенствования традиционных художественных промыслов приобретают особую актуальность. В сущности, именно ради сохранения национальной художественной традиции, этого живого родника, необходимо и заботиться о творческом развитии народных промыслов. Сбереечь — не значит “законсервировать”, вырвать из естественного развития, остановить на повторении и копировании прошлого. Художественные промыслы, развиваясь, не могут не испытывать влияние современности. Традиция находится в постоянном движении, отбирая и закрепляя все лучшее в художественной практике.

*В.С. Воронов*

## Вводная глава

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КИСТЕВЫХ РОСПИСЕЙ КАК ВИДА НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Проблемами, связанными с возрождением и освоением народного декоративно-прикладного искусства, до последнего времени занимались, как правило, искусствоведы и этнографы, тогда как в педагогической литературе эта тема практически не поднималась. Но в последние годы, когда очень остро встал вопрос о формировании национального самосознания, большое внимание стали уделять национально-культурному мировоззрению, образованию и воспитанию. Причины столь взыскательного и требовательного отношения к основам культур народов во многом объясняются политической активностью масс, осознанием роли национальных истоков в воспитании молодого поколения.

Каждая культура произрастает на своей почве, имеет свою географию, социальную среду и, соответственно, специфическую окраску, то есть обладает самобытностью. Народ обязан беречь свое национальное достоинство, ибо только в этом случае он сможет внести в общую сокровищницу народной культуры что-то оригинальное, неповторимое.

Народное декоративное искусство тесно связано с духовной культурой: оно участвует в формировании среды, в которой протекает жизнь народа, сопровождает важные моменты жизни. Народное искусство обогащает мировоззрение людей через наиболее масштабные представления, отражает модель мира, в которой сохраняются и развиваются определенные композиционные и структурные построения мотивов, сюжетов, форм. Так внутреннее убранство расписной уральской избы — это особо радостный мир, который наполнен своей особой красотой и жизненной правдой, где в тени невиданных растений под развесистыми кустами и деревьями гуляют влюбленные парочки, крадутся сказочные звери, а над ветвями порхают фантастические птицы. «Модель мира и есть то формообразующее начало, которое помимо желания человека определяет его угол зрения на вещи»\*. В таких целостных представлениях народа прослеживается стремление охватить и обозначить в предметах быта целый мир.

В чем же сущность народного искусства, его значение для профес-

\* Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. — М., 1979. — С. 9.

сиональной подготовки будущих учителей изобразительного искусства и руководителей кружков прикладного искусства? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к основным положениям искусствознания, отраженным в исследованиях ведущих отечественных ученых: А. Б. Бакушинского, И. Я. Богуславской, В. М. Василенко, В. С. Воронова, М. А. Некрасовой, Т. М. Разиной, А. Б. Салтыкова; Н. В. Черкасовой.

В этих трудах нашли отражение различные проблемы народных художественных традиций, процесс становления народной культуры как некоей целостности во всесторонних взаимосвязях с иными системами; выявляется роль функций народной культуры как главного фактора, ведущего к объединению основных частей культуры в определенное целое; функциональность народной культуры воспринимается как исторически изменяющаяся детерминация творческой деятельности народа и ее воздействие на самого себя, то есть на народ, на все формы общественного сознания и культуру нации в целом. Многофункциональность народного искусства позволяет рассматривать его как огромную силу, воздействующую на личность и общество. В настоящей работе по народным росписям автор в полной мере стремится использовать то влияние, которое оказывает народное творчество на формирующуюся личность.

Четко определила функции народного искусства М. А. Некрасова. Она указывает пять функций.

*Первая функция* — праздничная. Произведения народного творчества

получают новый ритуальный смысл в обществе и в домашнем быту. Возрождается символический смысл образов, воспринимавшихся еще недавно поверхностно — лишь в плоскости изобразительной иллюстративности.

*Вторая функция* — утилитарная. Как и раньше, некоторые изделия не только в селах, но и в городах служат предметом первой необходимости (например, керамическая посуда, плетеные предметы из лозы, бересты).

*Третья функция* — сувенирная. Эта функция получила свое распространение (с середины 60-х гг.) с развитием массового туризма и межкультурных связей со многими странами мира.

*Четвертая функция* — коммуникативная. Народное искусство с его историческими памятниками, смыслом и ярко национальным характером, как искусство родовое, приобретает на современном этапе особое значение в свете расширения международных связей. Эта функция весьма актуальна при международных контактах. Ведь ничто так выразительно и ярко не представляет характер народа, как народное творчество.

*Пятая функция* — эстетическая. Она охватывает все другие функции народного искусства и является условием их проявления.

Эти пять функций свидетельствуют о том, что народное искусство никак не может быть ограничено сочетанием сложившихся противоречивых воззрений и в этой связи восприниматься только как искусство прошлого. Природа народного искусства такова, что оно никогда не теряет связи с жизнью, остается современным всем эпохам. Поэтому его неверно сводить

к ремеслу как сумме трудовых профессиональных навыков и технических приемов, вырабатываемых в процессе накопления творческого опыта мастеров, создающих художественные изделия\*.

Формы, способы, механизмы освоения культурного наследия еще мало исследованы. Их теоретико-методические основы кроются в философских категориях “наследие”, “преемственность”, “традиция”, “коммуникация”.

Необходимо познакомиться с содержательными аспектами вышеупомянутых категорий, выявить сходные и отличительные черты этих понятий. Так, например, понятие **“преемственность”**, по определению Э. А. Баллер, выражает объективную связь, раскрывает механизмы передачи историко-культурного опыта безотносительно к его содержанию, а понятие **“наследование”** предполагает и теоретическое осознание закономерностей преемственности, и осознание действия в виде критической оценки оставшихся от прежних поколений культурных ценностей и их творческое использование.

Предметом наследования в области художественного творчества являются:

- прогрессивные художественно-эстетические идеи;
- творческие реалистические традиции всей прогрессивной отечественной и мировой художественной культуры;
- технические средства и приемы художественного творчества;

— художественные национальные традиции, которые, развиваясь, сохраняют свое значение для искусства наций.

Весьма существенно и вытекает из основной особенности преемственности в развитии искусства то, что здесь наследуются сами художественные произведения как уникальные по своей эстетической ценности образцы и памятники художественной культуры прошлых эпох.

Но было бы неверным полагать, что преемственность в развитии народного искусства реализуется только в виде освоения уже имеющихся достижений, в использовании только положительного содержания духовных ценностей.

“Говоря о глубокой традиционности народного искусства, — пишет Т. М. Разина, — мы имеем в виду, что многие его идеи, образы, сюжеты, орнамент, технические приемы и формы предметов возникли в очень отдаленные эпохи и устойчиво сохраняются в творчестве народа, иногда вплоть до нашего времени. Это не проявление консерватизма, а живая и органичная преемственность, когда каждое новое поколение усваивает наследие предыдущего не по инерции, а в силу искренних, непредвзятых побуждений; от прошлого, уже сделанного народом ранее, берется лишь понятное, отвечающее сегодняшним мыслям и чувствам, вызывающее интерес и побуждающее к творчеству”\*\*.

Прогресс искусства невозможен без преемственности, без критичес-

\* Шукина Г. И. Роль деятельности в учебном процессе. — М., 1984. — С. 292.

\*\* Разина Т. М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. — М., 1970. — С. 66.

кого освоения художественного опыта, творческих традиций, эстетических норм прошлого.

Выдающиеся произведения искусства всегда представляют собой органическое **единство содержания и формы**. Поэтому историческая преемственность в искусстве не зиждется только на содержании того или иного художественного произведения, абстрагируясь от его формы. Как бы критически мы ни оценивали произведения искусства, они всегда воспринимаются нами во всей индивидуальной неповторимости, художественной уникальности, в которой форма и содержание неразрывны.

Зачастую встречаются «китчевые» вещи, которые, используя деревянную основу, предназначенную для росписи, например, в хохломской технике, расписаны городецкой или какой-либо другой росписью. Налицо непонимание единства формы и содержания. Причины этого кроются в том, что недостаточно изучаются традиционные формы деревянной основы, предназначенной для каждого вида росписи, а берется любая попавшаяся под руку заготовка.

На первый взгляд, народные изделия создают своеобразие, которое выражается во внешней форме народного творчества. По меткому определению Н.В. Гоголя, «оно проявляется не во внешности сарафана, а в самом духе народа».

При освоении народного творчества важно не нарушать сложившегося единства формы и содержания. Даже приоритет художественной формы

над содержанием несет в себе тенденцию нарушения их единства, так как в подлинном произведении они неразрывны. «Между формой произведения и самим произведением должно быть абсолютное тождество... Иначе пришлось бы думать, что есть какое-то произведение искусства без выражения, без формы...»\*

Перенесение художником-профессионалом изображений с музейных прялок на современные изделия приводит к созданию опустошенных композиций, хотя они и выполнены в традициях промысла. Это связано с тем, что росписи не наполнены внутренним содержанием, художник, писавший их, не проникся взаимосвязями элементов композиции, формирующими ее единый строй.

Сходство и внешняя близость, стиль и школа, форма и художественный язык — все они по-своему важны и существенны, но они останутся пустыми, если за ними не стоит в качестве определяющего начала родство миропонимания эстетических принципов. Это является содержательной стороной художественного образования молодежи.

Связующие моменты содержания художественных образов прежде всего проявляются через преемственность формы в искусстве.

Интересно в этом контексте рассмотреть родственность изображения элементов нижнетагильской лаковой росписи и урало-сибирской росписи по дереву. Так, в изображении листочков традиционный прием послойного написания отдельных цветочных зон,

\* Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927. — С. 41.

применяемый в уральской росписи, на подносах Нижнего Тагила совершенствуется не только световой моделировкой, но и часто плавным переходом из одного цвета в другой с использованием контрастной пары (из зеленого в красный, из желтого в синий). И поэтому не удивляет то обстоятельство, что студенты часто в процессе освоения росписей увлекаются именно внешне-формальными, стилевыми особенностями письма. Они часто упускают из виду задачи образного порядка, в которых «процесс познания... художественно-эстетического образа совершается от целостного содержательного образа к его чувственному, эмоциональному освоению, от эмоционального освоения к рациональному постижению и от рационального постижения на качественно новой основе к качественно новому эмоционально-рациональному осознанию»\*. Например, первичное освоение росписи идет через написание групп растительных элементов — по мере усложнения осознается глубинная символика определенных групп растительных элементов (куст, дерево, ветвь в клюве птицы); это приводит к рациональному отбору отдельных растительных мотивов для решения художественной задачи с определенным символическим подтекстом, что в свою очередь подталкивает к более глубокому изучению целостного образа, выраженного в растительных мотивах и связанных с ними изображениями зверей и птиц...

Культурные ценности определенного исторического периода как бы замкнуты в точных исторических или во всяком случае, не изменяющихся во времени границах. Правильнее всего, как предлагает А.А. Камешский, именовать их наследием. «В отличие от него традиция — это действующий процесс освоения, варьирования и развития определенного наследия»\*\*.

**Культурное наследие** не есть нечто неизменное: культура любой исторической эпохи всегда в каждый данный момент и включает культурное наследие, и творит его. Возникающие сегодня культурные связи и создаваемые культурные ценности, вырастая на почве освоения культурного наследия, завтра сами превращаются в его составную часть, достоящуюся новому поколению. По определению М. М. Ботнаря культурное наследие в широком смысле слова — это единство связей, отношений и результатов духовного производства прошлых исторических эпох, а в более узком смысле слова — обобщение художественно-национальных ценностей прошлых поколений, которые необходимо проанализировать, выделить главное и творчески совершенствовать их в соответствии с конкретно-историческими задачами современного художественного образования. В учебном процессе это связано с критериями и задачами учебной программы. Таким образом, культурное наследие в рамках худо-

\* Лихачев Т. Б. Теория эстетического воспитания школьников. — М., 1985. — С. 10.

\*\* Камешский А. А. О смысле художественной традиции: Сб. статей: Критерии и суждения в искусствоведении. — М., 1986. — С. 219.

жественных традиций следует рассматривать как процесс отбора, анализа и передачи исторически сложившегося опыта художественной кистевой росписи.

Понятие **традиции** шире понятия преемственности потому, что содержит в себе определенные идеи, направления, стили, школы и т. д.; для традиций более, чем для преемственности, важен оценочный компонент.

Длительное время под традиционностью народного искусства понималась в основном древность его образов, форм и приемов, устойчивость их сохранения и преемственность в освоении.

Авторы современных искусствоведческих исследований рассматривают традиции как диалектическое явление, связанное не только с прошлым, но и с настоящим и будущим.

Проблема освоения традиций в целом актуальна на каждом историческом этапе эволюции общества, так как существующая культура соответствует своему уровню развития, выдвигает и свои новые цели и методы передачи. Закономерности развития традиций продолжают действовать и по сей день, они нередко вносят в современную жизнь принципиально новые элементы и свойства. "Современный мастер бережет традицию и, видоизменяя ее, сохраняет многие лучшие ее стороны..."\*. И поэтому необходимо изучать не только прошлое, но и художественный процесс сегодняшнего дня, часто сложный и противоречи-

вый, с тем чтобы более активно влиять на него.

**Художественная традиция** — нечто изменяющееся во времени, в отличие от наследия, замкнутого в исторических границах; она не только более динамична по сравнению с ним, но и обладает конкретным содержанием, которое передается культурой, то есть традицией. Традиция — это то, что активно, оценочно отбирается и избирательно осваивается и, тем самым, развивается, а не просто хранится. Традиция выступает хранителем социальной памяти, при этом она не сводится к простой сумме индивидуальных опытов и сознаний. Она сохраняется в овеществленных источниках знаковой информации, а также в предметах, объектах, не предназначенных для информации. Разрушение социальной памяти ведет к падению культуры, к потере этносом своего места в исторической цепи. Поэтому необходимо актуализировать социальную память, извлекать из забвения ее источники. "Культура тогда жива, когда она становится предметом восприятия, а не лежит в запаснике или могильнике"\*\*.

В понимании С. Б. Рождественской, традиции есть сокровищница всего эстетически совершенного, что передавалось из поколения в поколение, комплекс изобразительных средств, устойчивых и меняющихся одновременно. Сложившаяся в процессе многовекового развития искусства, она сохраняет "духовные ценности народа в образно-художественном выражении

\* Творческие проблемы современных художественных промыслов / Сост. И. Я. Богуславская. — Л., 1981.

\*\* Герасимов С. А. Культура и воспитание // Вопросы философии. — М., 1978. — № 1. — С. 137.

искусства и осуществляет их адаптацию к применяющимся историческим и социально-экономическим условиям”\*

Художественные традиции в целом включают:

— элементы, присущие данной форме общественного сознания вообще, то есть определенные эстетические принципы, конкретные художественные приемы творчества и т. д., присущие различным народам в различные исторические эпохи;

— элементы, связанные со специфическими национальными формами в искусстве, переходящие от одного поколения к другому внутри данного народа;

— элементы, характерные для существования определенных школ в искусстве (школы хохломской, городецкой, уральской росписи).

Из прошлого необходимо извлекать не только результаты, продукты культуры, но и выявлять принципы, способы создания материальных ценностей, а также методы и формы передачи духовного. В такой непрерывной цепи важную роль играет коммуникация, включающая в себя взаимосвязь не только непосредственно существующих поколений, но и всех когда-либо живших на Земле.

Термин “коммуникация”, на наш взгляд, позволяет преодолеть некоторую ограниченность таких определений, как общение, связь, отношение, преемственность и т. п. Как и преемственности, коммуникации свойственны аналогичные особенно-

сти, она может вести процесс от следствия к причине, от более позднего периода к более раннему или наоборот. В это понятие вполне могут включаться социальные признаки, практические, эстетические и художественные.

Художественная коммуникация возможна благодаря тому, что в произведении заложена познавательная информация, что она выражает и внушает эмоционально-оценочное отношение, привлекает способность доставлять наслаждение, развлекать и “заражать” творческой энергией, а с другой стороны, все эти функциональные значения характеризуют содержание художественной коммуникации и она сама — неперемное условие реализации их всех.

Самым непосредственным образом коммуникативная функция связана со знаковым аспектом искусства, благодаря которому оно и может выступать как средство общения. Поэтому произведения искусства являются “мостом” от одного человека к другому. Таким образом, теоретическое положение категории “коммуникация” становится фундаментом в разработке творческо-педагогических методов освоения народного искусства росписи по дереву.

Использование народных традиций в настоящее время вызывает немало трудностей у будущих педагогов изоискусства и художников. Это в первую очередь связано с переоценкой прогрессивной роли народного искусства. Нередко, увлекаясь новы-

\* *Рождественская С. Б.* Русская народная художественная традиция в современном обществе. — М., 1981. — С. 28.

ми современными формами, течениями в декоративном искусстве, некоторые педагоги-художники склонны считать народное искусство консервативным. Но "консерватизм, — как пишет В.С. Воронов, — один из элементов его содержательной силы"\*.

Веками, а не десятилетиями измеряется жизнь древнейших сюжетов народного искусства. Но ускоряются темпы общественного развития, быстрее меняется сознание народа, его представление о мире и красоте. Искусство все активнее обращается к реальной действительности, но в нем еще органично живут художественные основы, утвержденные веками. Они помогают творческому освоению нового. В книге о русском крестьянском искусстве В.С. Воронов сравнивает народное творчество с медленным течением большой полноводной реки\*\*. Позднее, в работе об источниках народного творчества, он писал: "Жизнь крестьянства, связанного с землей, отражала... медленный ритм чередования явлений природы, всегда была малоподвижна, отличалась экономической немощью, бытовой несложностью, материальным однообразием. В подобной среде искусство должно было развиваться и двигаться неспешным путем, с трудом распространяясь на новые объекты и области и надолго задерживаясь на всех этапах своего пути"\*\*\*. Это бы-

ло источником и сильных сторон народного искусства, стилистической законченности отдельных его видов, которые могут быть правильно восприняты только "во множественности вариантов" каждого из этих видов\*\*\*\*.

В современной творческой практике часто можно встретиться с *интерпретацией художественного произведения*, принадлежавшего прошлой культуре, и при этом не только с произведением как таковым, но и с традицией его истолкования. В декоративном искусстве она возникает тогда, когда имеет место оригинальное видение произведения национального на основе образно-смысловой трактовки; как результат — это содержательная, интеллектуальная и эмоциональная окраска, стилевая неповторимость, осуществляемая творческой индивидуальностью художника. "Художник-интерпретатор является выразителем современной социально-эстетической потребности, но он может, обгоняя свое время, художественно выразить ту традицию отечественного искусства, которая еще не оформилась, а как бы с трудом пробивается на поверхность"\*\*\*\*\*.

Интерпретация как сложный способ освоения художественного наследия требует от художника высокого мастерства исполнения и глубокого

\* Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — М., 1972. — С. 290.

\*\* Воронов В. С. Крестьянское искусство. — М., 1924.

\*\*\* Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — М., 1972.

\*\*\*\* Разина Т. М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. — М., 1970. — С. 152.

\*\*\*\*\* Проблемы народного искусства / Под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макаровой. — М., 1982. — С. 142.

художественно-образного мышления. Применение доступных способов, приемов освоения народного декоративно-прикладного искусства в учебном процессе следует начинать с более простых, как это вообще принято в обучении. При выборе тех или иных способов освоения важно исходить из объективных условий, влияющих на сам процесс; из тех творческих задач, которые стоят перед студентами на занятиях; из разбора каждого конкретного случая удачных или менее удачных образных решений. Только при таких условиях можно судить о результативности интерпретации, стилизации и других видах, способах освоения культурного наследия.

Народное декоративно-прикладное искусство, благодаря своей уникальности, передает накопленный духовно-материальный опыт от поколения к поколению, где немаловажную роль играет традиция. Оно одновременно выполняет роль «аккумулятора» художественно-практических навыков и умений. В традиции закрепляются и накапливаются более эффективные методы обучения ремеслу и способы освоения национального наследия.

Под современным **народным искусством** мы в первую очередь понимаем искусство традиционных художественных промыслов, которое было и остается высшей формой народного национального творчества. Жизнеспособность искусства промыслов обусловлена его коллективностью, преемственностью в развитии.

Подчеркивая такую особенность народного искусства, как коллективность творчества, нужно отметить, что традиции в нем складывались веками и шлифовались многими поколениями. Поэтому «искусство, рожденное народным коллективом, всегда сохраняет в себе огромную плодотворную и неумирающую энергию воздействия на индивидуальность и всегда является ей примером величия и силы подлинного художественного творчества»\*.

Народное искусство — это живая культура, сохраняющая национальные художественные традиции этого живого родника в русле современной художественной культуры, учитывающая воздействие природно-географических и социально-экономических факторов, которые формируют и развивают народные традиции, закладывающие основу системы народного искусства той или иной местности. М. А. Некрасова выделила четыре исторически сложившиеся в России *формы бытования и развития народного искусства* на основе принципа общности традиции школ, художественных систем и художественного языка:

1. Народное искусство, не вычленившееся из своей этнографической среды и связанное с породившим его национальным, социальным укладом жизни. Народное искусство в этой форме живет не только как элемент быта, но и как элемент сознания человека, определяется во многом психологической структурой народности, представляет сложный синтез духов-

\* Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — М., 1972. — С. 34.

ного и материального начала. Народное творчество предстает во всем многообразии не как собрание ремесленных навыков, а прежде всего как образ мира, живущего в народном сознании.

2. Народное искусство, развивающееся стихийно, на почве местной культурной традиции, на основе общности промысла. Жизнь такого промысла определяется на основе сбыта вовне. Промысел как форма народного творчества необычайно подвижен в самой художественной и творческой структуре. От одного мастера к другому передаются художественные навыки, техническая споровка, методы работы, мотивы изображения. Необычайно легко впитываются все впечатления, приходящие извне, они творчески переосмысливаются внутри обрабатываемой коллективом художественной системы.

3. На современном этапе в народном искусстве выделяется творчество единичных мастеров, сохраняющих коллективный художественный опыт, традицию. Народное творчество здесь функционирует прежде всего как необходимость в самом творчестве, потребность в художественной деятельности, в создании красоты вокруг себя, как проявление живой фантазии.

4. Народное искусство развивается в форме организации мастерских при сохранении творческой структуры, где преемственность есть основа профессионально-художественной культуры промысла\*.

Творчество во всех четырех формах — это народное искусство, функ-

ционирующее в разных уровнях, но сохраняющее общую творческую структуру развития, ориентированную на канонические системы, на традицию, живущую в устно-зрительной передаче и предполагающую соответствующее восприятие. То, что естественно проявляется и живет в первых трех формах, в четвертой достигается уже в сознательно выбранных художником или мастером традициях того или иного вида художественного народного творчества.

Например, рассматривая уральские народные росписи, можно с уверенностью сказать, что для первого этапа бытования декоративного искусства характерен начальный этап зарождения промыслов на Урале. Он был связан с заселением восточных районов России. С самого начала освоения Урала он был тесно соединен с Русским Севером. В формировании местного населения главной была северорусская основа, которую составляли "охочие люди", выходцы из северных и поморских городов — Вологды, Тотьмы, Великого Устюга, Сольвычегодска, Каргополя, Холмогор, которые в XVI—XVII вв. заложили основу культуры уральского крестьянства, близкую к культуре Русского Севера. А уже позднее, в XVII — начале XIX в. народная культура Украины, Поволжья, Вятского края, центральных областей внесла в нее существенные коррективы, дав в результате все необходимые условия для заложения основ уральской народной живописи, традиции которой позже стали развивать городские (горнозавод-

\* Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. — М., 1983. — С. 75—98.

ские) и сельские народные художники, красильщики и маляры.

Второй этап бытования народного искусства на Урале связан с традицией расписывать дом, которую называли "крашением со цветочками", а мастеров, занимающихся росписью, — красильщиками. Они ездили из деревни в деревню, подражаясь красить у богатых мужиков избы. Готовые дома расписывали маляры, ходившие с артелями плотников, занимались этим и живописцы, подновлявшие церкви. В. А. Барадулин, изучавший стенопись и роспись домашней утвари, выделил работы из всех основных центров отхожего малярного промысла по манере росписи, характеру мотивов, особенности колорита. Но вместе с тем, как отмечает В. А. Барадулин, "мастера всегда следовали вкусам, сложившимся в той местности, где они работали"\*.

Наряду с мастерами костромского уезда он выделил интересные работы вятских и тюменских красильщиков.

Красильщики ездили по определенному маршруту, у каждого был свой "путик". В деревнях, где регулярно работало не одно поколение мастеров, их считали своими.

Третий этап бытования народного искусства мы связываем с Агриппиной Васильевной Афанасьевой, одной из старейших тагильских мастериц по росписи подносов. Она сохранила на всю жизнь то своеобразие и красоту уральской маховой росписи, которой научилась в детском возрасте у мастериц-падомниц. Во многом благодаря

ее умению и профессиональной проницательности горнозаводская роспись была восстановлена после почти пятидесятилетнего перерыва, когда весь Нижнетагильский промысел был посвящен на роспись подносов в "московские манеры". А. В. Афанасьева, А. А. Гил, А. В. Юдина, В. С. Воропов, С. Б. Рудневская, В. А. Барадулин, И. А. Лов, А. Н. Анциферов и др. не только восстановили технику письма, стали восстанавливать композицию, цветовое звучание тагильских подносов, но и пропустив это искусство через призму современного искусства разработав новые композиционные сюжеты, обогатив их сложными цветовыми сочетаниями.

Четвертый этап, нам думается, в первую очередь связан с мастерскими, обозначенными на базе различных предприятий (Нижнетагильский завод эмалированной посуды, Промышленновский деревообрабатывающий завод, Сухоложский райпромкомбинат, Сысертский завод художественного фарфора и др.), опирающихся на культурное наследие прошлого. Так как "достижения уральской росписи не утратили своего значения до сих пор, ее эстетические принципы звучны современному человеку. Это дает реальную почву для возрождения утраченных приемов народного уральского искусства и развития ее новых художественных традиций"\*\*.

В заключение хотелось бы подчеркнуть: народное декоративно-прикладное искусство не есть нечто неподвижное — это живой организм. Несомненно,

\* Барадулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск 1982. — С. 35.

\*\* Там же. — С. 40.

мненно, любому живому организму нужен приток свежих сил. Такими силами в настоящее время является молодежь, но молодежь, воспитываемая на традициях. Поэтому развивать и воспитывать молодежь нужно по трем направлениям:

— выработать в ней приятие, понимание и умение прочтения народного искусства;

— вызвать желание прикоснуться к традиции, создать что-то подобное и раскрыть в себе народного художника;

— основываясь на двух предыдущих направлениях, укрепить интерес к народному искусству и развить потребность в передаче этих знаний и умений детям.

### **Контрольные вопросы для повторения**

1. Назовите функции народного искусства. В чем их особенность?

2. Объясните значение термина “дремственность”.

3. Почему при освоении народного творчества важно не нарушать исторически сложившегося единства формы и содержания?

4. Объясните значение термина “культурное наследие”.

5. Объясните значение термина “традиция”.

6. Чем художественная традиция отличается от наследия?

7. Что включают в себя художественные традиции?

8. Объясните значение термина “художественная коммуникация”.

9. Объясните значение термина “интерпретация”.

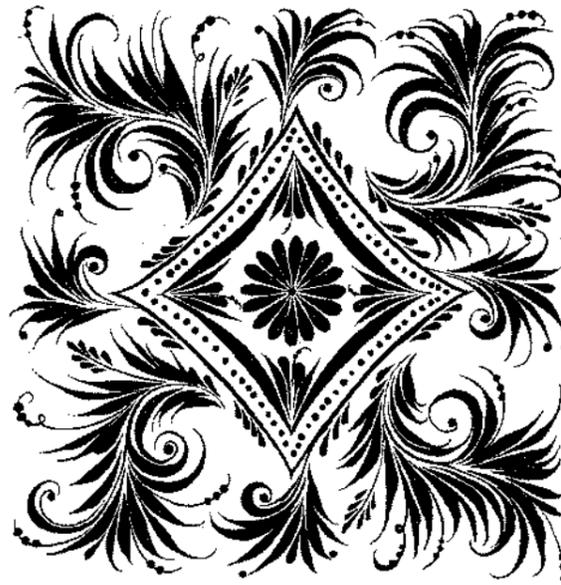
10. Что вы понимаете под современным народным искусством?

11. Назовите формы бытования народного искусства, выделенные М. А. Некрасовой.

12. Рассмотрите формы бытования народного искусства на примере одного из российских промыслов — росписи по дереву.

13. Докажите, что народное искусство не есть нечто неподвижное, а является живым организмом.

## ХОХЛОМСКАЯ РОСПИСЬ



## § 1. Из истории хохломской росписи

Хохлома! Золотая Хохлома! Одна из самых известных росписей в России. Пожалуй, не найдется человека, который не держал в руках расписанную деревянную ложку или не видел прекрасные и удивительно богатые по рисунку хохломские изделия. Но откуда появилась эта сказочно красивая роспись? Какой умелец придумал наносить серебро на дерево, а затем покрывать его лаком, добиваясь золотого свечения? Этому и посвящен мате-

риал, собранный в данном параграфе

Роспись деревянной посуды появилась на Руси давно — в XVI в. Выпускали ее в больших количествах сотнями, тысячами штук, так как дерево быстро изнашивалось, а в быту посуда необходима. Продавалась она «у Макария», в Москве и в Устюге Вятском.

Зарождение хохломского промысла искусствоведы относят ко второй половине XVII в., связывая его с

старообрядцами, бежавшими в Заволжские леса. Согласно легенде, первое поселение их возникло чудесным образом. Далеко на Севере, на Соловецком острове, стоял монастырь Зосимы и Савватия. Обитатели его не приняли нововведений Никона и подняли бунт. Было сюда направлено царское войско, и после долгой осады "соловецких сидельцев" в кандалах вывезли с острова на материк. Лишь одному старцу удалось бежать из-под царского караула. И как только вступил он в лесную чащу, увидел в воздухе икону, которая прежде находилась в монастыре. Летела та икона поверх леса, указывая старцу путь. Шел он за нею, и расступались пред ним деревья, высыхали непроходимые болота, валежник в сторону раскидывался.

Так и пришел старец в керженские леса, где и основал свое первое расколическое поселение — скит\*.

Эта легенда объясняла, каким образом между заволжскими и северными старообрядцами возникла тесная связь, которая оказала большое влияние на искусство Хохломы.

Перселяясь в Заволжье, старове-ры привозили с собой не только иконы и книги, но и домашнюю утварь, являющуюся прекрасным образцом декоративно-прикладного искусства.

Так в Заволжских лесах на берегу Волги вырастали сначала небольшие, в один-два двора деревеньки, а затем стали строиться целые села. Место было удобное. На берегу реки устраивались ярмарки, на которые привозили товары и с севера, и с юга России.

Везли сюда изделия и с Урала, и с Украины, из Сибири и Азии.

Близость к большой реке и ярмарке создавали благоприятные условия для занятий различными промыслами и торговлей. Территория края была похожа на большую мастерскую. Жители Заволжских деревень, разбросанных в Нижегородской и Костромской губерниях, занимались различными промыслами. Крестьяне, производившие одни и те же вещи, селились рядом в близлежащих деревнях. И каждую неделю сбывали выработанную продукцию в крупном торговом селе. Сюда свозили изделия со всей округи. Приезжали из Костромы и Ветлуги, привозили разнообразные предметы с росписью и резьбой. Купить здесь можно было все, что необходимо в хозяйстве. Но особым спросом пользовался "ценной" товар — деревянные ложки, чашки, миски и т. п. Красильщики на таких ярмарках покупали деревянные заготовки и продавали свои изделия. Токари и ложкари обменивали свой товар на дерево для дальнейшей работы. Готовую продукцию покупали купцы, грузили ее на телеги летом или сани зимой и везли на ярмарку "к Макарию".

Каждое ремесло имело свою специфику, но общим у всех был ручной труд. Отработанные поколениями приемы привели к удивительной до виртуозности четкости рисунка, к совершенству мастерства, и порой повседневный предмет становился произведением декоративно-прикладного искусства.

\* Жегалова С. К. Росписи Хохломы: Рассказ. — М., 1991.

Деревянные чашки, миски, поставки и прочую утварь точили токари. При большом количестве леса и малых речушек трудно было не заниматься этим промыслом. Крестьяне делали запруды и строили водяные токарни. Те, кто победнее, строили токарни в складчину, на две — четыре семьи. Такая постройка представляла собой небольшую избу четыре на четыре метра с маленьким окном. На зиму для обогрева ставили печку, которая топилась по-черному, а чтобы дым быстрее выходил наружу, ее поворачивали устьем к двери. По стенам висели полки для хранения готовых изделий. К стене дома, которая была обращена к плотине, прикреплялось колесо с ковшами, за счет падения воды оно приводилось в действие. Через систему передач это колесо передавало движение станкам, находящимся внутри избы-токарни.

На таких станках опытные мастера изготавливали за день до сотни чашек. Это достигалось большой практикой. Все движения мастера были четко выверены. Загнав в патрон станка кряж — бревно длиной 70–80 см с одним заостренным концом, токарь приводил в движение станок. Затем округлым ножом с длинной рукояткой — “трубкой” снимал с заготовки кору и все неровности. Прямым ножом — “гладильником” доводил ее до идеально цилиндрической формы. Затем размечал кряж на количество изделий, которое должно получиться. Опытный мастер эту операцию делал на глазок. Все части были идеально ровными. Это достигалось отработанным до автоматизма мастерством. После этой операции мастер приступал к самому ответственному — выводил форму изделия:

закруглял стенки изделия, если это были чашки или миски, подрезал дно, ножом в виде крючка выбирал внутреннюю часть изделия. Самой последней операцией было заглаживание отточенной поверхности.

Не меньшей виртуозности требовалась работа ковшечника или ложкаря. Мастер, вырезая из куска дерева ковш или чашу с ручками, заранее видел в нем либо лебедя, либо утку, а то и вовсе коня или какое-либо другое существо.

Особенно много в заволжских деревнях было ложкарей. Взяв деревян-

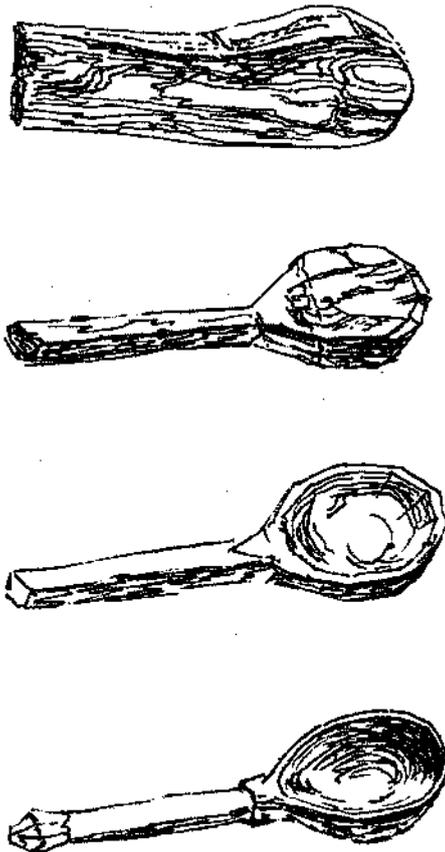


Рис. 1.  
Этапы изготовления деревянной ложки

ную баклушу, обтесывали, придавая ей форму лопаточки, обрубленной более круто со стороны черпачка и положе к черенку. Обработав наружную сторону ложки, приступали к выборке ее внутренней части. Затем вся поверхность ложки заглаживалась и полуфабрикат был готов (рис. 1).

Ложки выделывали целыми семьями. Готовую продукцию отдавали в окраску, а затем изделия продавали на ярмарках.

Свое название промысел расписной посуды получил от большого торгового села Хохлома, куда крестьяне свозили для продажи свой товар.

Окрашиванием деревянной посуды занимались первые переселенцы, жившие в деревнях, расположенных вокруг Хохломы: Новопокровское, Семино, Хрящи, Кулигино. Среди них были и художники-иконописцы, и мастера рукописной миниатюры.

Вместе с техникой окраски в изделия проникли и рисунки орнамента, известные иконописцам. Особое распространение получил растительный орнамент, который послужил основой для формирования хохломских травяных узоров. Нашли отражение и графические орнаменты с четкими линейными контурами и проработанными деталями. Некоторые мотивы были подсказаны рисунками с завитками, украшавшими заставки древних рукописей.

Таким образом, особенности орнаментальных узоров Хохломы возникли в результате слияния в промысле двух традиционных линий

русского декоративного искусства, одна из которых восходила к орнаменту иконописи и рукописной миниатюры, а другая к ремеслам Древней Руси. На основе этого наследия произошло формирование уже нового искусства, связанного в своей дальнейшей судьбе с оформлением предметов быта.

Согласно старому преданию, начали в лесном Заволжье писать золотые чаши и братины, ложки и поставки, кандейки и солонки мастера-иконописцы. Уже в XVIII в. промысел широко распространился среди крестьянского населения и стал известен далеко за пределами страны.

Традиции неизменно передавались из поколения в поколение и ревностно оберегались от чужеродных влияний нового времени. Любили мастера исконные народные мотивы, близкие самым широким слоям крестьянского населения. "Из поколения в поколение писали они то, что переняли от отца и деда, что было близко и понятно. Но столь небольшая иконография образов, хранимых мастерами промысла, не стесняла их творческих возможностей. Писали каждый раз по-новому, словно пели песню"\*.

Нарядно расписанная деревянная посуда не уступала по красоте царской. Но даже простую посуду нельзя было использовать неокрашенной, так как от горячей пищи она трескалась. Поэтому ее покрывали олифой. Расписанная посуда с использованием золота была также недолговечна, и к то-

\* Народные мастера. Традиции, школы. Вып. 1: Сб. статей НИИ теории и истории изобраз. искусств Академии художеств СССР / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. — С. 136.

му же бедный крестьянин не мог позволить себе ее покупать. А так хотелось, чтобы в доме было красиво. Вот и стали крестьяне думать, как сделать посуду такой, чтобы была не хуже боярской, а пользоваться ею могли и крестьяне.

Народные мастера решили эту задачу благодаря иконописцам из старообрядческой среды, владевшим древним приемом “вызолачивания” изделий. Не случайно основой росписи был золотой фон. Известно, что в глубокой древности у славян, а затем и на Руси серебро, а позже и золото применялось как символ света. Так было в произведениях народного искусства, в книжной миниатюре, иконописи. Искусствоведы предполагают, что именно от техники писания икон берет свое начало живописное искусство Хохломы.

В создании “хохломского золота” участвовало не одно поколение мастеров. Каждое из них вносило свою лепту в совершенствование этого неповторимого искусства. Первое, что было сделано для создания более дешевой и доступной посуды, — серебро было заменено оловом, которым покрывалось изделие снаружи и изнутри, хотя и этот материал создавал некоторые сложности (олово плавится при высокой температуре). Однако и с ними удалось справиться. Олово стали растирать в порошок и уже потом наносили на заготовку.

Длительное время потребовалось, чтобы изготовить нужного качества олифу, которая применялась в процессе росписи. Ее варили из льняного масла, добавляли свинцовый сурик, чтобы лучше сохла, золу, чтобы была

светлая и звонкая. Варили долго, оттого и получалась она прочной и стойкой, не боялась горячей воды и предохраняла живопись от повреждений.

Сама техника хохломской окраски довольно трудоемка. Она связана с тепловой обработкой изделий и, следовательно, требует большого опыта от мастера. Благодаря такой технологии в XIX в. сложился и определенный ассортимент выпускаемой продукции:

*Чашы, чашки, миски, мисы* служили для питья и вторых блюд. Маленькие чашечки предназначались для детей.

*Блюда* были праздничной посудой. В них подавали на стол блины, пироги, рыбу. В более плоских подносили сладости, пряники и орехи. Широкие служили для подношения чарок с вином и квасом.

*Ставцы* состояли из двух чаш, одна из которых служила туловом, а другая — крышкой сосуда. Использовались ставцы чаще всего в монастырях, в связи с этим появилась поговорка: “Всяк старец имеет свой ставец”.

*Ложки* — самый употребительный товар. Их выделывали десятками тысяч. Самой распространенной была ложка “межеумок” с широкой и емкой, немного сплюснутой лопастью. Такая ложка имела большое значение для хозяйина при семейной или артельной трапезе. Чем она больше зачерпнет, тем больше достанется ее хозяину. Немного поменьше была ложка “тонкая”. От ложки “межеумка” она отличается более округлой лопастью. Короткая и округлая ручка таких ложек завершалась шишечкой, напоминавшей церковный купол — луковку. Наиболее дорогостоящей была ложка “бас-

кая” — красивая. Ее тонкая ручка с головкой постепенно расширялась и переходила в лопасть в виде повисшей капельки.

Среди деревянной утвари можно особенно выделить праздничные сосуды, в которых подносились к столу различные напитки (квас, вино, пиво). Это *братины, ендовы, чарки, ковши*. Своими формами такая посуда напоминала фантастических птиц и кошей. По сравнению с обеденной посудой, праздничной производили намного меньше.

Незаменимой на столе была *солонка*. Вместе с караваем хлеба соль участвовала в свадебном обряде, подносилась при встрече дорогих гостей. Поэтому солонку в виде вазочки на тонкой ножке с крышкой отделявали особенно тщательно.

Расписывали мастера и *поставки*, в которых хозяйки хранили запасы, а также квас и пиво. Делали их цилиндрической формы с крышкой, завершающейся шишечкой, “хватком”, чтобы удобнее было открывать поставок.

Расписывали много другой домашней утвари.

Деревянные неокрашенные заготовки — “белье”, как называли их мастера, тщательно просушивали (около полумесяца, так как заготовки точили из сырого дерева), а затем покрывали тонким слоем раствора обычной глины, чтобы закрыть поры дерева. Такую глину мастера называли “вапом”, поэтому и сам процесс называли “ваплеием”. Глину растворяли в воде, руками разминали крупные кусочки, процеживали и получали раствор, по консистенции напоминающий жидкую сметану. После

того как вап был готов, лоскутом овечьей шкуры толстым слоем он наносился на изделие. Через некоторое время, когда раствор впитывался в древесину, операцию повторяли до образования глиняной корки, затем изделие ставили на доски и давали ему как следует высохнуть. Эта операция выполнялась для того, чтобы заготовка из древесины не впитывала в себя масло, которым обрабатывалось изделие при дальнейшем технологическом процессе. После тщательной просушки обмазанные глиной и высушенные изделия покрывали сырым льняным маслом, чтобы слой глины смешивался с ним, а затем, после очередной просушки шлифовали. Такая операция была необходима для того, чтобы вогнать в поры дерева промасленную массу, а также удалить песчинки и излишки вапа. Отшлифованные изделия ставили для просушки в печь на всю ночь. Потом их покрывали олифой для создания масляной пленки и снова тщательно сушили. Эту операцию повторяли три-четыре раза. Проолифленные изделия были готовы к лужению.

Растворив олово в мелкий порошок, натирали им всю поверхность будущей посуды внутри и снаружи. После такой оригинальной операции посуда выглядела металлической и блестела как серебряная.

Только после того, как “белье” было подготовлено, приступали к росписи. Художники работали кистями, которые готовили сами из беличьих хвостов и шерсти кошки. Узор наносился тонкими линиями черной или красной краской. Упругость кистей позволяла делать мазок то широким, насы-

ценным, то тонким, изящным. Чаще всего это был растительный орнамент, жанровых сцен мастера не писали.

Выбор элементов орнамента определялся назначением предмета. Массовые изделия украшали быстрее и проще. Однако и самым простым, лаконичным узорам мастер умел придать особую красоту.

На массовых изделиях орнамент был предельно строг. Цветовая гамма состояла всего из двух красок, хотя и простая чашка излучала суровую и строгую красоту.

В народных представлениях цветовой строй росписи имел непосредственное отношение к цвету неба и небесным явлениям: его свечению и румянцу. Красный цвет в народной символике понимался не только в значении красивого, прекрасного. Был он также символом огня, не случайно в народе его еще называли "жарким". В разговорном языке красным величали Месяц, Солнце и его лучи. "Узоры хохломской росписи не только омыты потоком света, но по природе своей сами светonosны. И словно чудное видение возникают они в дивном золотом сиянии."\*

Много места мастер оставлял золотому фону, который в сочетании с киноварью воздействовал с большой красочной силой. Такой стиль рождался в процессе массового производства посуды. Ранние изделия отличались не только простотой узоров, но и умением мастера совмещать их с формой предмета: ромб или розетка подчеркивали центр чашки,

мазки вокруг края показывали пластичность ее изгиба.

При росписи массовых изделий использовали штампки. Это делало процесс росписи менее трудоемким и позволяло увеличить количество выпускаемой посуды. Штампки обычно вырезали из гриба дождевика. Предельно простым орнаментом и ограниченной цветовой гаммой художник придавал простой посуде величавую красоту.

Чаще всего штампками украшали деревянные ложки, так как они были наиболее массовой продукцией. После лужения ложки кончик черенка окрашивали черной или красной краской — делали "отляпку". Затем принимались за "описывание" лопасти. В середине ее наводили штампком узор с лучистыми розетками — "репеечками" и кистью подписывали несколько лепестков.

Особенности хохломского орнамента складывались благодаря формам точеной деревянной посуды. Расписывая чашку или блюдо, художник четко выделял их дно, помещая в центр розетку с линиями, расходящимися от центра подобно солнечным лучам. На крупных предметах — блюдах и мисках — вокруг розетки рисовали квадрат или ромб с мягко закругленными углами. На поставцах и солонках, имеющих цилиндрическую форму, мастера создавали рисунки поднимающихся от земли побегов. Чем ниже высота изделия, тем напряженнее движение волны орнамента, обтекающей его. Чем выше токарное

\* Народные мастера. Традиции, школы. Вып. 1: Сб. статей НИИ теории и истории изобраз. искусств Академии художеств СССР / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. — С. 139.

изделие, тем круче волна, раскидистее ветви с кустиками. Вся поверхность предмета гармонично заполнялась орнаментом.

Праздничная посуда украшалась более затейливо и пышно.

Из тысячи ложек десятков — лицевых — расписывали особенно нарядно кистью. Вырисовывали на изделиях затейливые цветы и травки. Это был “лицевой” товар — он показывал умение красильщика. Особенно нарядными были праздничные блюда, братины, ендовы, ковши, чарки и др. В этих изделиях и достигалось совершенство росписи. Нередко мастера расписывали посуду и по индивидуальным заказам. Конечно, иметь такую утварь могли себе позволить только достаточно богатые люди. На такой посуде художники иногда делали надписи.

Расписанную вещь вновь покрывали олифой и ставили закаливаться в горячую печь. Под воздействием высокой температуры лак темнел, становился желтовато-красным, благодаря чему металлический порошок (серебристый, а в последствии оловянный) под слоем лака приобретал золотистый блеск.

Как упоминалось, хохломские мастера работали семьями. С ранних лет ребенок приобщался к ремеслу красильщика. У более богатых семей были красильни. Но у большинства крестьян отдельного помещения не было, и они работали в избе, где жили. Часто изба заполнялась одурманивающим запахом горелого масла, так как обработка изделий происходила с применением олифы и закалики в печи.

Хотя в красильнях работать было легче, но все же труд художников оставался очень тяжелым. После того как печь протапливали, из нее выгребали жар, а затем залезали внутрь, чтобы поставить посуду внутри печи. Делать это приходилось довольно быстро — пока не остыла печь. Для этого надевали на себя брюки, пиджак, сапоги, но когда вылезали из печи, одежда уже дымилась.

Производство посуды было разбросано по разным деревням. В одной деревне заготавливали древесину, в другой точили посуду и вырезали ложки, в третьей их расписывали. Разбросанные на многие километры в округе, деревни требовали человека, способного организовать производство деревянной расписной посуды. Таким человеком стал закупщик. Крестьянину удобнее было не самому везти товар на базар, а продать оптом одному человеку. У него же можно было купить заготовки — “бельё” для росписи. Так экономилось время для основной работы. Естественно, что на перепродаже изделий скупщики быстро наживались и становились фактическими хозяевами производства. Их дома сильно отличались от обычных деревенских построек и размерами, и внутренним убранством.

Наивысшего расцвета хохломской промысел достиг в XVIII — первой половине XIX в. Изделия его мастеров, выпускаемые миллионами штук и продаваемые на ярмарках Москвы, Новгорода, Великого Устюга, расходились по всей стране, вывозились в Европу и на Восток.

В это время складывается два типа письма: “верховое” и “фоновое”.

“Верховая” роспись велась пластичными мазками на пролуженной поверхности посуды, создавая великолепный ажурный рисунок. Классическим примером “верхового” письма может служить “травка”. Когда сложился такой вид орнамента, неизвестно. Этот вопрос до сих пор интересует исследователей искусства Хохломы. Но ответить на него сложно, так как в сохранившихся изделиях с росписью, датированных второй половиной XIX в., орнамент предстает в таком совершенстве, что ученые приходят к выводу: история его уходит в глубь веков.

Традиционный хохломской орнамент складывался на основе древнерусской культуры, проникшей в народное искусство с украшениями рукописных книг и икон. К искусству росписи по дереву ближе всего иконопись. Выше уже упоминалось, что художники, писавшие иконы, часто расписывали и бытовые вещи. Среди иконописцев выделялись художники, писавшие лики — “личники” и травы — “травчики”. Вероятнее всего, благодаря этим художникам и сложился такой тип письма.

Для “фоновой” росписи было характерно применение черного или красного фона, тогда как сам рисунок оставался золотым. Но такая цветовая гамма появилась в хохломской росписи не сразу. Она претерпела огромные изменения, с годами стала более лаконичной и торжественной. Исчезли белильные разживки, создававшие впечатление объемности формы, произошло ограничение красочной гаммы. Если раньше мастера употребляли белую, синюю, голубую, розовую, зеле-

ную и коричневую краски, то постепенно основными цветами орнамента становятся красный, черный и золотой. Такое ограничение было вызвано не только тем, что эти краски не выгорали в печи при закалке, но и тем, что художники предпочитали сочетание этих цветов прежде всего в силу их особых декоративных качеств.

Искусство Хохломы формировалось как уникальный сплав живописи Древней Руси и местного традиционного мастерства. Заволжские мастера были не только прекрасными резчиками по дереву, удивительно легко и быстро резали ложки, но также прекрасно владели токарным ремеслом. Они бережно хранили рисунки древнейшего орнамента со знаками языческой солярной символики, среди которых были изображения солнца — символа плодородия и цветения природы. От пародных ремесел мастера унаследовали классические формы токарной посуды и четкие по ритму композиции геометрического орнамента. А от иконописцев и художников книжной миниатюры — их живописную культуру, мастерство “тонкой кисти”, технологию “золотой” окраски дерева.

Не всегда легко жилось хохломскому промыслу. Первый свой упадок он переживает со второй половины XIX в. Причиной этому послужило развитие промышленности в России. Деревянная посуда стала повсеместно вытесняться металлической и фарфоровой, более дешевой и долговечной. Цены на деревянную посуду резко упали. После реформы 1861 г. сильно возросла цена на лес. “... К началу нашего века, например, за тыся-

чу окрашенных ложек вместо 25 рублей стали платить всего 1 рубль 30 копеек\*\*.

Понижение цены на деревянную посуду в конце концов привело к тому, что часть мастеров, разорившись, пошла просить милостыню, а оставшиеся работать на промысле вскоре оказались в полной зависимости от скупщика. Из двухсот токарен и красилен к концу XIX в. осталось немногим более пятидесяти. В наиболее выгодных условиях оказались мастера, имевшие свои красильни, где они в огромных печах закаливали не только посуду, а порой целые гарнитуры мебели.

К 70-м гг. XIX в. помимо посуды начали расписывать мебель, которую охотно покупали в России, Англии, Голландии, Франции и других странах. Расписывали не только столы, но и стулья, диваны, буфеты и прочую мебель.

Хотя мастера и не подписывали свои изделия, но до нас дошло несколько фамилий красильщиков, успешно работавших в конце XIX в. Это Леонид Павлович Бальсунов, Софья Ивановна Семенова, братья Подоговы — Анатолий, Николай и Никандр, а также семья Красильниковых из деревни Мокушино.

Возрождение промысла начинается после 1919 г., когда выходит декрет "О мерах содействия кустарной промышленности". Мастера объединяются в артели, которые в промышленной кооперации становятся новой формой организации труда. Однако, объединившись, мастера предпочитают рабо-

тать в своих красильнях. Артель служит только для централизованного снабжения материалами и сбыта готовой продукции. Постепенно артели укрупняются, художники работают в специально построенных для них новых, светлых цехах. Старые мастера Ф.Ф. и С.Ф. Красильниковы, А.М. Серов, Ф.А. Бедин, С.С. Юзиков передают молодежи свой опыт и знания в искусстве создания орнаментальной хохломской росписи. С течением времени формируются два основных центра по производству художественных изделий с огневой закалкой — это фабрика "Хохломской художник" в селе Семине и производственное художественное объединение "Хохломская роспись" в городе Семёнове. Наряду с этим вскоре после революции в Семёнове была организована школа-мастерская по художественной обработке дерева. Вскоре она расширилась и стала художественно-промышленным училищем, готовящим кадры для фабрик, производящих изделия с хохломской росписью.

Разнообразнее стала техника росписи. Если раньше преобладали изделия, написанные "верховым" письмом, то теперь стали много писать способом "под фон".

Второй упадок Хохломы приходится на годы Великой Отечественной войны. Большинство мастеров, способных держать оружие, ушли на фронт. Те, кто остались, — женщины и старики старались сохранить промысел. Днем они работали в поле, а вечером расписывали изделия. Старики учили искусству росписи молодежь,

\* Жегалова С. К. Русская народная живопись. — М., 1984. — С. 158.

для этого в Семине открыли школу. Здесь обучали также и других умельцев — токарей и столяров.

В годы войны промысел потерял много талантливых художников и резчиков по дереву. Не стало А. М. Серова, А. Г. Подохова, С. С. Юзикова, Я. Д. Красильникова и многих других мастеров. В это время сократилось производство художественных изделий, так как во время войны больше производили товара, необходимого армии. И лишь к 1950-м гг. производство вновь набирает силу.

Постепенно меняется и ассортимент хохломского производства. Из обыденных предметов домашнего обихода оно превращается в производство сувениров, украшающих быт. Многие изделия являются подлинными сокровищами народного искусства России.

Современное оборудование позволило увеличить количество выпускаемой продукции. Но тем не менее до сих пор вручную резчики создают вещи удивительной красоты. Много потомственных мастеров работает на фабриках в Семине и Семнове. Лучшие из них внесли огромный вклад в развитие и совершенствование росписи. Среди них можно назвать А. С. Карпову, Е. В. Мосину, О. Н. Веселову, А. Т. Куликову и др. Необычайно самобытно творчество Степана Павловича Веселова. Расписанные им вещи отличает новаторство, которое не расходится с традициями старой травной росписи. "В своем творчестве С. П. Веселов сочетает не толь-

ко блестящее владение техникой, удивительную ясность художественного мышления, но и большое импровизаторское дарование" — так пишет о нем Г.П. Дурасов\*. Помимо этого Степан Павлович великолепный педагог. Мягкий, добродушный, открыто делится своими знаниями и опытом с молодежью.

Многие мастера имеют своих учеников. Неопытный глаз не может определить, какому художнику принадлежит та или иная работа. Сами же мастера по неуловимым штрихам узнают руку автора. Ведь даже рядовые мастера, сидящие "на потоке", стараются не копировать созданные в творческой лаборатории орнаментальные узоры, а привносят в них что-то свое, неповторимое.

Способность мастеров писать тонкие вещи позволила семеновцам выпускать еще один вид продукции — это женские украшения — серьги, буслы, броши, браслеты.

Несмотря на все нынешние экономические трудности, промысел растет и развивается. Молодые мастера перенимают лучшие традиции у своих учителей и, не останавливаясь на этом, ищут новые формы изделий и орнаментальных композиций. Не раз хохломчане показывали свое искусство на российских и зарубежных выставках. И всегда оно было по достоинству оценено. Думается, что и дальше промысел не растеряет своих заслуг и мы еще не раз будем свидетелями удивительных находок и успехов.

\* Народные мастера. Традиции, школы. Вып. 1: Сб. статей НИИ теории и истории изобраз. искусств Академии художеств СССР / Под ред. М.А. Некрасовой. — М., 1985. — С. 139.

## § 2. Виды хохломской росписи

Как уже говорилось выше, в хохломской росписи сложились два вида письма: *“фоновое”* и *“верховое”*. Сохранились они и до сих пор, хотя по сравнению с росписью конца XIX в. современная роспись богаче по композиции и разнообразию мотивов.

Рассмотрим отдельно каждый вид письма, чтобы понять его специфику и разобраться в особенностях написания узора.

При *“верховом”* письме мастер наносит рисунок черной или красной краской на золотой или серебряный фон изделия. Здесь можно выделить три типа орнамента:

- *“травная”* роспись;
- роспись *“под листок”* или *“под ягоду”*;
- роспись *“пряник”* или *“рыжик”*.

**“Травная” роспись** напоминает знакомые всем с детства и привычные травы: осоку, белоуч, луговик и др. Это, пожалуй, наиболее древний вид росписи. Он пишется завитками, разнообразными мазками, мелкими ягодками или колосками по серебристому фону (рис. 2).

“Травный” рисунок всегда был популярен среди хохломских мастеров росписи. С большой любовью выписывали, да и сейчас пишут этот рисунок кистью, то собирая его в густые кусты, то разбрасывая их по поверхности изделия, создавая свои варианты традиционного орнамента (см. ил. 1, 2).

Приемы росписи растительного орнамента настолько разнообразны, что из-под кисти мастера выходят удивительные мотивы. Они свиваются в сво-



Рис. 2.  
Хохломская роспись “травка”



Рис. 3.  
Хохломская роспись "под листок"

образные элементы, сочетание которых создает множество комбинаций. Из отдельных травинок художники пишут излюбленный ими мотив петуха (или курочки), который восседает на "древо" или клюет с него ягоды.

Письмо, в которое, помимо травы, мастера включают листья, ягоды и цветы, носит характерное название "под листок" или "под ягодку" (см. цв. ил. 2, 3, 8). Эти росписи отличаются от "травки" более крупными мазками, образующими формы овальных листочков, круглых ягодок, оставляемых тычком кисти. Народные мастера берут свои мотивы, стилизуя растительные формы. Поэтому не удивительно, что на изделиях хохломских мастеров мы видим цветы ромашки, колокольчика, тюльпана, листья винограда, земляники, ягоды смородины, крыжовника, клюквы.

Основу росписи "под листок" составляют остроконечные или округлые листья, соединенные по три или пять, и ягоды, расположенные группами около гибкого стебля. В росписи больших плоскостей используют мотивы покрупнее — вишня, крыжовник, клубника, виноград. Эта роспись обладает большими декоративными возможностями. В сравнении с "травкой" она многоцветнее. Например, если в "травной" росписи используют в основном черный и красный цвет, то в росписи "под листок" или "под ягодку" мастера пишут листочки зелеными, а также в сочетании с коричневым и желтым. Эти росписи обогащаются травным узором, который пишется в таких композициях зеленой, красной, коричневой красками (рис. 3, 4, см. форзац 1).

Будучи удивительно наблюдательными, мастера росписи черпают из природы нескончаемое богатство мотивов, перерабатывая их и перенося на изделия, которые радуют глаз, воспитывают любовь и гордость за свою Родину.

К “верховому” письму относится еще одна своеобразная разновидность росписи — “пряник” или “рыжик”. Ее выполняют обычно внутри чаши или блюда. “Пряник” — это геометрическая фигура, чаще всего вписываемая в квадрат или ромб, украшенная кустиками в углах, а в середине прямоугольника — “большой рыжик” — солнце. Хохломичи “пряник” называют “косовик”, так как из его углов растут пучки трав, словно косы (см. цв. ил. 7).

“Росписи “пряниками” или “рыжиками” более просты и условны, чем “травные”; когда приглядишься к ним, то кажется, что Солнце с завитыми по кругу лучиками-травинками находится в постоянном движении. Захвачены им и пышные травяные побеги вокруг. Впечатление такое, словно встречный ветер колеблет и развеивает их”\*

Рисунки “верховой” росписи создаются легкими мазками кисти, сквозь которые мерцает золото фона.

При “фоновом” письме кистью сначала наносятся контурные очертания орнамента, а затем красной или черной краской закрашивается окружающий фон, а сами мотивы тонко пропи-



Рис. 4.  
Хохломская роспись “под ягоду”

\* Народные мастера. Традиции, школы. Вып. 1: Сб. статей НИИ теории и истории изобраз. искусств Академии художеств СССР / Под ред. М. А. Некрасовой. — М., 1985. — С. 137.

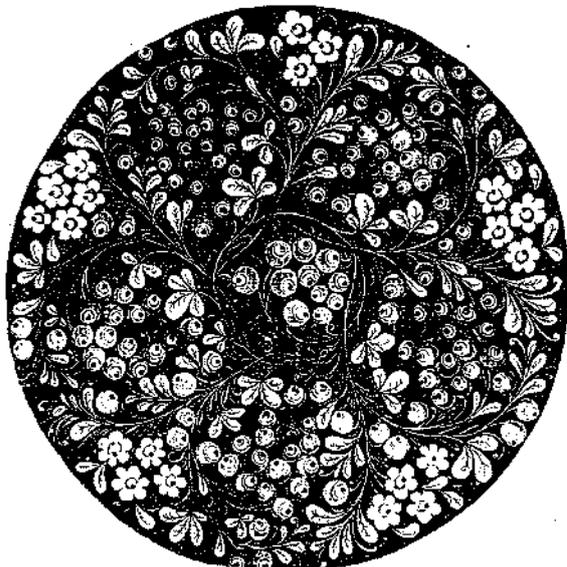


Рис. 5.  
Хохломская роспись "под фон"

сываются, легким мазком кисти. В "фоновом" письме выделяют два типа орнамента:

- роспись "под фон";
- "кудрину".

Роспись "под фон", как уже отмечалось, начинается с прорисовки линии стебля с листьями и цветами, а иногда и с изображениями птиц или рыб. Затем фон записывается краской — чаще всего черной. По золотому фону прорисовывают детали крупных мотивов. Поверх покрашенного фона кончиком кисти делаются "травные приписки" — ритмичные мазочки вдоль основного стебля, тычком кисти "налепливаются" ягоды и мелкие цветы. "Золото" просвечивает в таком виде письма только в силуэтах листьев, в крупных формах цветов, в силуэтах сказочных птиц, которых любят рисовать хохломские мастера (см. цв. ил. 4, 6).

Роспись "под фон" значительно более трудоемкий процесс, и не каждый мастер справится с такой работой. Изделия с этой росписью предназначались обычно для подарка, а поэтому выполнялись, как правило, на заказ и ценились выше (рис. 5).

Разновидностью "фоновой" росписи является "кудрина". Ее отличает стилизованное изображение листьев, цветов, завитков. Не занятое ими пространство закрашивают краской, и золотые ветви эффектно смотрятся на ярко-красном или черном фоне (см. цв. ил. 5, 9, 10).

Свое название "кудрина" получила от золотых кудреватых завитков, линии которых образуют причудливые узорные формы листьев, цветов и плодов. Роспись "кудрина" напоминает ковер. Особенностью ее является то, что главную роль играет не кистевой мазок, а контурная линия, плоское пятно золота и тонкий

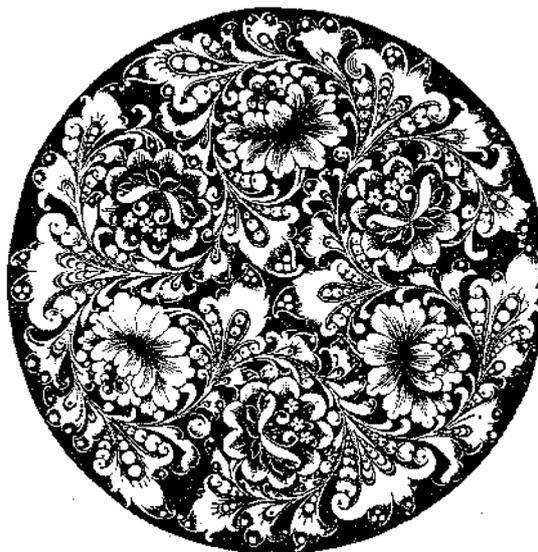


Рис. 6.  
Хохломская роспись "кудрина"

пштрих в проработке деталей. Фон в таком виде росписи также окрашивается в красный или черный цвет. Красным или черным цветом, в зависимости от желания автора, ведется и проработка деталей. Других красок в этом виде письма не используют (рис. 6).

### § 3. Технология хохломской росписи

Технологический процесс хохломской росписи достаточно трудоемок. Необходимо иметь определенное оборудование, инструменты и материалы. Перечислим их

#### Оборудование:

*Токарный станок* для вытачивания белья под роспись.

*Сушильный шкаф* (типа СНОЛ), регулирующий температуру от 30 до 300° С.

*Доски* для сушки изделия или деревянные стеллажи.

*Банки* (50–100 г) под разведенные краски.

*Кастрюли* для варки олифы.

*Чашки и миски* для грунта.

#### Инструменты:

Для точения изделий на токарном станке используют резцы по дереву:

*Полукруглые стамески* — трубки, лезвия которых заточены по дуге с паружной стороны. Ширина режущей кромки может быть от 6 до 50 мм, толщина 2–3 мм, угол заточки 25–30°. Применяют их для грубой обточки (рис. 7, а).

*Стамеска-косяк* — плоская стамеска с прямым полотном и режущей кромкой, отточенной под углом 30° к оси. Лезвие образуется путем снятия фасок с двух сторон. Косяк использу-

ется для чистовой обработки изделия (рис. 7, б).

*Резец-крючок* — применяют при вытачивании углублений и внутренних полостей (рис. 7, в).

ется для чистовой обработки изделия (рис. 7, б).

*Резец-крючок* — применяют при вытачивании углублений и внутренних полостей (рис. 7, в).

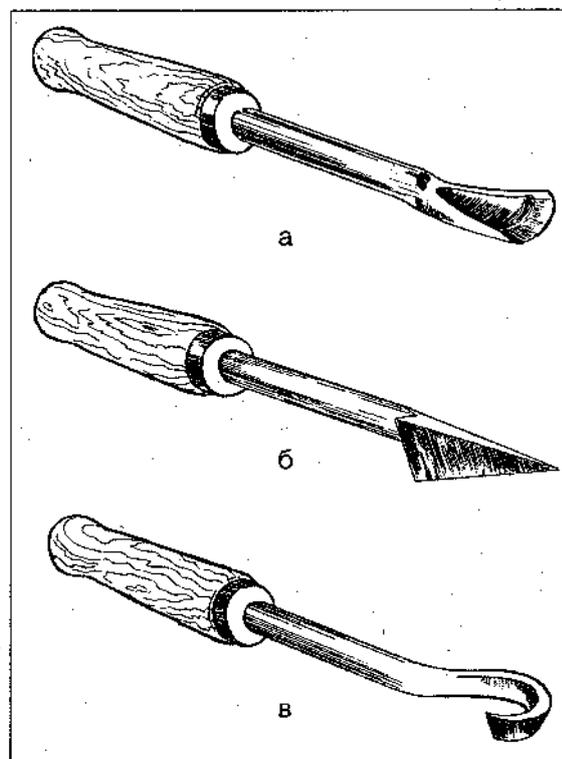


Рис. 7.

Инструменты: а — полукруглая стамеска; б — стамеска-косяк; в — резец-крючок

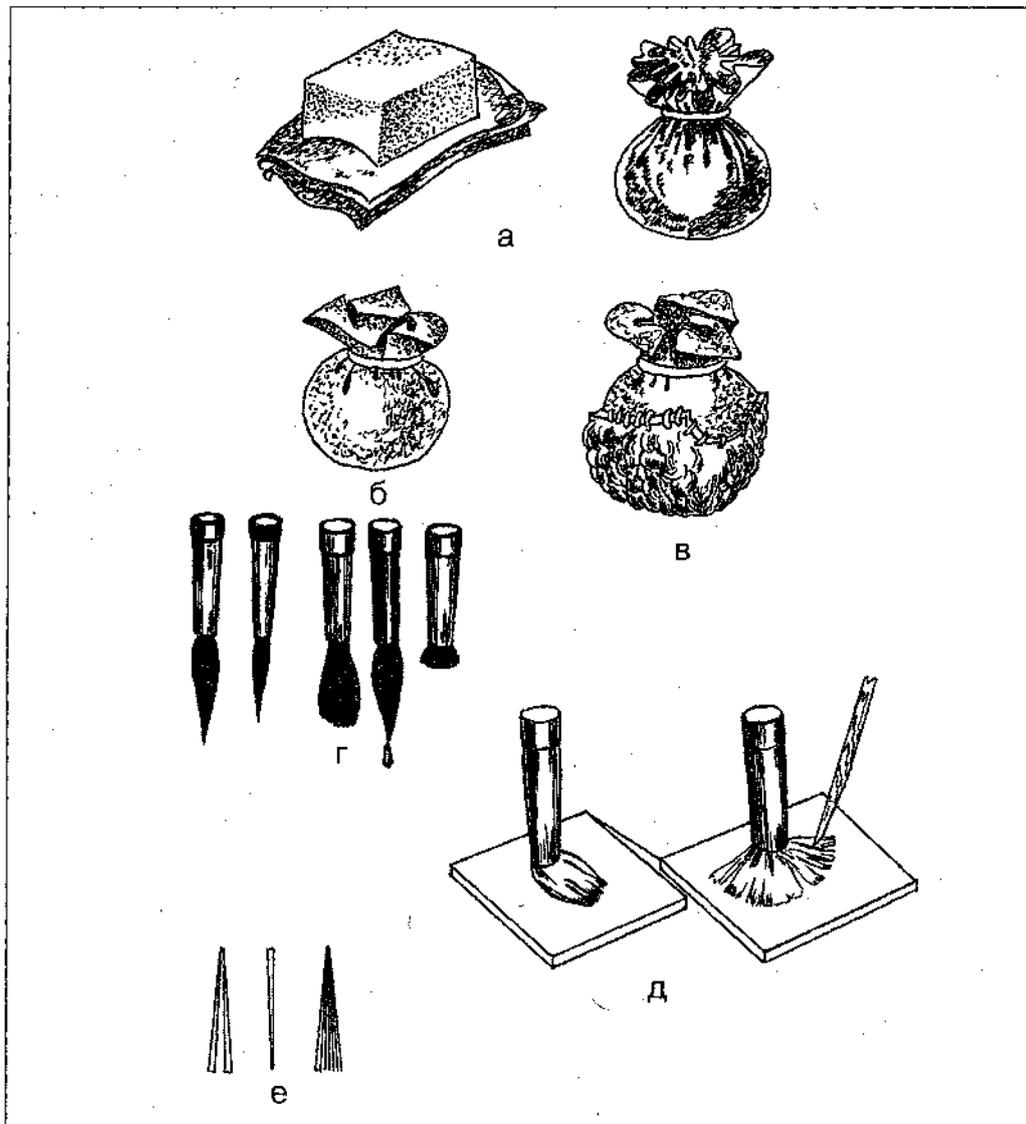


Рис. 8.

а, б – тампоны; в – тампон “куколка”; г – кисти; д, е – подготовка кистей

Для шлифовки изделия потребуются различные виды *шкур* на тканевой основе.

**Тампоны.** Для грунтовки и лащения можно использовать тампоны из капроновых чулков (рис. 8, а). Алюминиевый порошок наносится с помощью

мягкой поролоновой губки (рис. 8, б) или специального тампона-“куколки”, который делают из куса войлока или пакли, обернутой тканью, к нижней части которой пришит кусок мягкой овчины с подстриженной шерстью (рис. 8, в).

*Штампки* используются для выполнения большого количества одинаковых элементов. Они изготавливаются из шляпного войлока, гриба-дождевика и других пригодных для этого материалов, удерживающих краску и позволяющих отпечатать рисунок на изделии.

*Кисти.* Роспись ведется кистями № 1–6 из беличьего ворса. Для каждой краски необходимо иметь несколько различных кистей. Они должны быть узкими, с длинным упругим ворсом (рис. 8, г). Смоченная в воде кисть должна иметь каплевидную форму с заостренным кончиком.

Каждый мастер особенно серьезно подходит к выбору этого инструмента. Плохой кистью и мазок пластичный не положить, и тонкую линию не провести. Поэтому, прежде чем использовать купленную кисть, мастер ее перебирает. Для этого ворс кисти кладется на стекло или кафельную плитку (обязательно светлую, чтобы ворсинки были хорошо видны), так, чтобы черенок кисти находился к ней под углом 50–60°. Небольшими вращательными движениями ворс укладывается в виде веера. Тонко отточенной палочкой (рис. 8, д) перебирается волосок за волоском. Убираются все жесткие волоски, сломанные, а также вставленные “пеньком”, то есть те, которые вставлены наоборот, кончиком волоска в патрон кисти (рис. 8, е). Перебирают кисть в льняном масле или скипидаре. После того как кисть перебрана, ее укладывают в нормальное положение и проверяют. Кончик ее должен напоминать острие иголки.

Наиболее качественные кисти мастера собирают из беличьего хвоста или шерсти колки.

Хранить кисти обязательно нужно промытыми от масляных красок.

#### **Материалы:**

*Олифа натуральная.* Ее можно купить в магазине или сварить самим. Для приготовления олифы понадобится один килограмм льняного масла и 15 г свинцового сурика оранжевого цвета. Компоненты тщательно перемешиваются и ставятся на огонь. До закипания крышка с емкости не снимается. После закипания смесь следует поставить на медленный огонь, снять крышку и варить в течение 4 часов.

Существует и другой способ приготовления олифы. Берут льняное масло, нагревают его до 140° С, затем добавляют в него 2%-ную окись марганца и помешивают в течение получаса, повышая температуру до 160° С. После чего дают остыть. Через 3–4 дня получается блестящая, не дающая осадка олифа.

*Скипидар* нужен для разведения красок. Он бывает технический, медицинский и художественный (пинен). Поэтому его можно купить в хозяйственном магазине, аптеке или художественном салоне. Для разведения красок в скипидар добавляют 50% масляного лака, а для промывки кисточек можно использовать неочищенный скипидар.

*Разбавители* применяются при росписи загрунтованных изделий масляными красками. Для этого используют разбавитель № 4 (пинен), а также разбавитель № 2 (уайт-спирт).

Если густеют лаки, то необходимо пользоваться специальными разбавителями для масляных лаков и красок.

*Грунтовка.* В изделиях хохломского промысла в качестве грунтовки используют вап — жидкую глину, разведенную на воде. Предварительно глину хорошо перетирают, отмучивают, удаляя посторонние примеси, и добавляют примерно на одну треть просеянного мела.

Грунтовку можно приготовить самостоятельно. Для этого нужно размельчить хорошо высушенные куски глины, просеять ее через мелкое сито, смешать с натуральной олифой до получения консистенции жидкой сметаны. Вместо глины можно использовать сухие пигменты: сурик, охру, умбру.

В учебном процессе вап можно заменить грунтовкой, купленной в магазине (ГФ-021 или № 38).

Шпатлевка используется для заделки неровностей в древесине. Ее можно купить в магазине. Для данного технологического процесса подойдет шпатлевка ПФ-002 или сухая ацетонорастворимая шпатлевка.

*Льняное масло* требуется для процесса вгонки. Его можно купить в хозяйственном отделе вместе с алюминиевым порошком или отдельно в художественном салоне.

*Алюминиевая паста* (или порошок) служит для лужения деревянной основы. Для работы алюминиевую пасту необходимо высушить, растереть в мелкий порошок и просеять. Готовый алюминиевый порошок достаточно только просеять.

*Краска.* В хохломской росписи используются красная, черная, зеленая,

желтая и коричневая краски. К ним предъявляются особые требования — они должны выдерживать термическую обработку и не выгорать. Поэтому в хохломской росписи применяют термостойкие пигменты: охру, сурик, кадмий, сажу газовую, окись хрома. Термостойкость краски можно проверить. Для этого нужно нанести небольшой мазок краски на металлическую пластинку, расположить ее над огнем; масло, входящее в состав краски, выгорит, далее следует накаливать пластину докрасна, а затем постепенно охладить. Если краска термостойкая, то она сохранит свой цвет, только станет чуть белесой за счет выгоревшего масла, а краска, которая превратится в золу, окажется не термостойкой и не пригодной к данному виду росписи.

*Лаки.* Для получения золотого цвета изделия покрывают масляным лаком и запекают в печи. Для лачения можно приготовить специальный лак. Для этого возьмите 1 объем олифы и 2 объема лака ПФ-283 (бывший С-4). Все тщательно перемешайте, и смесь будет готова для работы. Если посуда не предназначена под горячую пищу, то можно обойтись без закалки лака, а для получения «золота» лак нужно подкрасить специальным жаростойким и светопрочным красителем, который сначала растворяют в небольшом количестве растворителя, а затем выливают в лак. В качестве красителей можно использовать анилиновые краски.

Существует специальный пищевой лак МЧ-52, который запекается в пе-

чи. Он производится на лакокрасочных заводах.

Для олифления можно использовать лак ПФ-283 (бывший С-4), а также другие марки масляных лаков.

Еще одним необходимым материалом для хохломской росписи является *древесина*. Предназначенную под роспись деревянную посуду вытачивают на токарном станке или выдалбливают вручную — такие заготовки называются «бельём». «Бельё» изготавливают из хорошо просушенной древесины липы, осины, березы, ольхи. Вид готового изделия во многом зависит от исходного материала. Поэтому немного расскажем об используемых породах дерева.

**Л и п а** имеет белый, с легким розовым оттенком цвет древесины. На резных изделиях из липы почти не видно текстуры. Древесина липы мягкая, особенно свежесрубленная, но высохнув, она становится достаточно твердой.

**О с и н а** имеет зеленоватый или слегка голубоватый оттенок древесины. На хорошо отшлифованных поверхностях четко различаются годовые слои. У осины легкая и мягкая древесина, прямослойная, с однородным строением. Она умеренно усыхает, мало растрескивается и хорошо раскалывается.

**Б е р е з а** имеет белую древесину с розовым и желтоватым оттенками.

Она тяжелее липы, ольхи и осины. Однородная, умеренно крепкая древесина березы хорошо обрабатывается различными режущими инструментами. Полежав долгое время в воде, березовая древесина окрашивается в серый цвет. Такую древесину мастера называют серой березой. Она хороша для токарных работ и художественной резьбы, однако при высыхании часто лопается.

**О л ь х а** на свежем срубе имеет древесину белого цвета, но тут же, на глазах, она становится розовой, а затем малиновой. В устойчивый светло-шоколадный цвет с розовым оттенком древесина ольхи окрашивается только после того, как ее высушат и выдержат. Текстура ольхи выражена слабо. Древесина очень легкая, мягкая, при усыхании незначительно уменьшается в объеме и почти не трескается. Она легко и без особых усилий обрабатывается режущим инструментом.

#### **Технологическая последовательность хохломского производства.**

Технологический процесс хохломского производства достаточно сложен, и не всегда в учебных заведениях возможно его выдержать. Поэтому в данном учебнике приводятся два варианта технологического процесса: 1 — классический, 2 — адаптированный для учебных заведений.

Операция	Классический вариант	Адаптированный вариант
ЗАГОТОВКА (рис. 9, а)	<p>Деревянную посуду, предназначенную под роспись, вытачивают на токарном станке или выдалбливают из просушенной древесины. Такие заготовки называют "бельем".</p> <p>Готовое изделие нужно еще раз хорошо просушить. Длительность сушки зависит от размера изделия и длится от трех дней до трех недель при температуре 22–28° С. Когда влажность древесины достигнет 6–8 %, сушка закончится. Если деревянная заготовка недостаточно просушена, то при выполнении последующих технологических операций на поверхности белья могут появиться трещины, а лаковый слой может покрыться мелкими пузырьками. За несколько дней до конца сушки желательно поместить бельё в более теплое место с температурой около 30° С.</p>	
ГРУНТОВКА (рис. 9, б)	<p>Просушенная заготовка пригодна к грунтовке. Разведенный до жидкого состояния зап нужно втереть в бельё с помощью тряпки. Грунтовка должна быть нанесена очень тонким слоем. Затем изделие просушивается в течение нескольких часов при комнатной температуре. После этого наносится второй слой и сушится уже около 10 часов.</p> <p>Высушенные изделия охлаждают до комнатной температуры и слегка шлифуют.</p>	<p>Чтобы сократить время подготовки изделия к росписи, можно воспользоваться грунтовкой (ГФ-021, № 138). Готовый грунт наносится тонким слоем и просушивается при комнатной температуре в течение суток. Затем изделие шлифуется наждачной бумагой.</p> <p>Проще всего применять грунтовку из мучного клейстера. Шерстяную ткань промачивают клейстером и обмазывают им изделие. После просушки операцию повторяют еще раз. Окончательная сушка длится 6–8 часов. Затем изделие шлифуется.</p>
ВГОНКА (рис. 9, в)	<p>Прогрунтованное вапом изделие пропитывается льняным маслом. После этого ему дают вылежаться 40–50 минут. Затем сухой чистой тряпкой удаляют не впитавшиеся в длину излишки льняного масла. После вгонки изделие сушится в шкафу 4–6 часов, где поддерживается температура 50–70° С. Обработанное таким образом изделие имеет прочную оболочку, которая закрывает поры древесины и препятствует проникновению внутрь изделия лака и олифы, которые применяются при последующей обработке.</p>	<p>Изделия, пропитанные грунтовкой (ГФ-021, № 138), льняным маслом протирать не нужно. Если после грунтовки обнаружатся трещины или выбоины, их необходимо затереть шпатлевкой ПФ-002. При комнатной температуре данный вид шпатлевки высыхает за 20 часов, а если есть необходимость ускорить процесс, то следует поставить изделие в сушильный шкаф с температурой 60° С. В этом случае изделие высохнет за 6 часов.</p> <p>Для того чтобы не было заметно затертых мест, изделие шлифуют тонкой шкуркой.</p>

Продолжение табл.

Операция	Классический вариант	Адаптированный вариант
ОЛИФЛЕНИЕ (рис. 9, г)	<p>Олифление производится 4 раза. Для этого берут натуральную сваренную из льняного или конопляного масла олифу. Ее равномерно размазывают в ладонях рук и слегка протирают ими изделие так, как будто моют его. Первый слой олифы, нанесенный на изделие, просушивают примерно в течение 2 часов при температуре 22–25° С. Столько же сушат второй и третий слои. Четвертый, последний, слой наносится более густо, и сушку производят в печи при температуре 50–60° С. Необходимо внимательно следить за состоянием верхнего слоя. Нужно, чтобы олифа просохла, но не до конца и пальцы еще прилипали — такая стадия называется стадией мягкого отлипа.</p>	<p>Грунтованное и отшкуренное изделие покрывается масляным лаком 2 раза. Лак хорошо растекается, образуя тонкий слой, и не оставляет следов тампона или кисти в зависимости от того, чем велось лачение. Тонкий слой лака затвердевает уже через 3 часа, хотя для полного высыхания ему потребуется 1–3 суток в зависимости от марки лака и его консистенции. Поэтому первый слой лака следует сушить в течение суток, а затем нанести второй слой, более густой. Необходимо следить, чтобы лак на поверхности изделия загустел, но пленка еще не образовалась и он некоторое время продолжал оставаться липким.</p>
ЛУЖЕНИЕ (рис. 9, д)	<p>Лужение производят полудой, которую наносят с помощью специального приспособления — “куколки” на липкую поверхность олифы или лака.</p> <p>Алюминиевый порошок, называемый мастерами полудой, состоит из мельчайших гладких чешуек. Прилипая к лаку, они распределяются на поверхности изделия в несколько слоев, образуя непроницаемый металлический панцирь. Припорошивать изделие следует над широкой чашкой или миской, чтобы порошок не разлетался на стол. Необходимо следить за тем, чтобы на поверхности изделия не оставалось пробелов. Когда вы убедитесь, что изделие покрыто полудой ровно, нужно стряхнуть с него лишний порошок и поставить сушить при комнатной температуре на сутки. После лужения деревянная посуда приобретает ровный металлический блеск и готова для выполнения на ней росписи.</p>	
РОСПИСЬ (рис. 9, е)	<p>Опытные мастера выполняют роспись без предварительного рисунка или образца. С учетом формы мастера виртуозно выписывают различные виды узоров, изменяя цветовые сочетания. Постоянно импровизируя, художники находят все новые и новые композиции.</p>	<p>Не имея опыта письма, следует потренироваться на плоских предметах. И только после того, как роспись будет получаться достаточно уверенно, можно браться за различные объемные предметы.</p>

Окончание табл.

Операция.	Классический вариант	Адаптированный вариант
	<p>Мастера хохломского промысла имеют характерную позу при письме. Поэтому для удобства нужна небольшая скамеечка.</p> <p>Практически вся роспись ведется на весу. Пролуженную заготовку опирают о колено, придерживая левой рукой, правой ведут роспись. Такое положение позволяет мастеру легко поворачивать изделие в любую сторону и под любым наклоном. Рядом на столе удобно располагают кисти, краски, растворители, масло и другие материалы и инструменты, необходимые для выполнения росписи. Кисточку держат вертикально к расписываемой поверхности. Берется она тремя пальцами почти у самого основания. На последние фаланги большого и указательного пальцев правой руки мастер кладет кисть и придерживает ее подушечкой большого пальца. Это позволяет вращать кисть во время письма. Выполняя роспись, иногда слегка опираются на мизинец, прикасаясь им к изделию в тех местах, где еще не нанесена роспись. Кисть с тонким кончиком, поставленную вертикально, ведут к себе, немного вращая в ту сторону, куда изгибается мазок. Это помогает движению ворса кисти, и элемент получается длинный и пластичный.</p> <p>В процессе письма участвуют не только пальцы, но и вся рука. Она должна быть свободна от локтя, благодаря чему можно проводить одним слитным, неразрывным движением серии штрихов или длинных мазков на сферических или цилиндрических поверхностях.</p>	
ЛАЧЕНИЕ (рис. 9, ж)	<p>Расписанное и просушенное изделие покрывается масляным лаком и закаливается в печи при температуре 270–300° С. Под действием температуры лак желтеет и изделие приобретает золотистый цвет. Для получения более насыщенного золотого цвета операция лачения повторяется несколько раз. Каждый раз лак наносится очень тонким слоем и хорошо просушивается.</p> <p>В случае использования пищевого лака к нему добавляют 2 г оранжевого и 3 г желтого анилиновых красителей, 100 г спирта на 1 л лака. Покрытое этим составом изделие запекают при температуре 150° С.</p> <p>После неоднократной закалики лаковая пленка приобретает высокую прочность.</p>	<p>Если расписанное изделие не будет использоваться под горячее, то можно обойтись вообще без термической обработки, а для получения золотого цвета лак подцветывают специальными красителями.</p> <p>Если есть необходимость, то можно получить любой оттенок прозрачного лака. Для этого необходимо жирорастворимый светопрочный оранжевый краситель 2Ж развести в небольшом количестве растворителя, а затем вылить лак и тщательно перемешать до получения однородной массы. Изделие, покрытое таким лаком, сушат при комнатной температуре в течение суток до полного высыхания. Если необходимо ускорить процесс, то можно поставить изделие в сушильный шкаф при температуре 40–60° С на несколько часов. Расписанная поверхность изделия после покрытия подкрашенным лаком так же будет отливать золотом, как и при закаливании.</p>

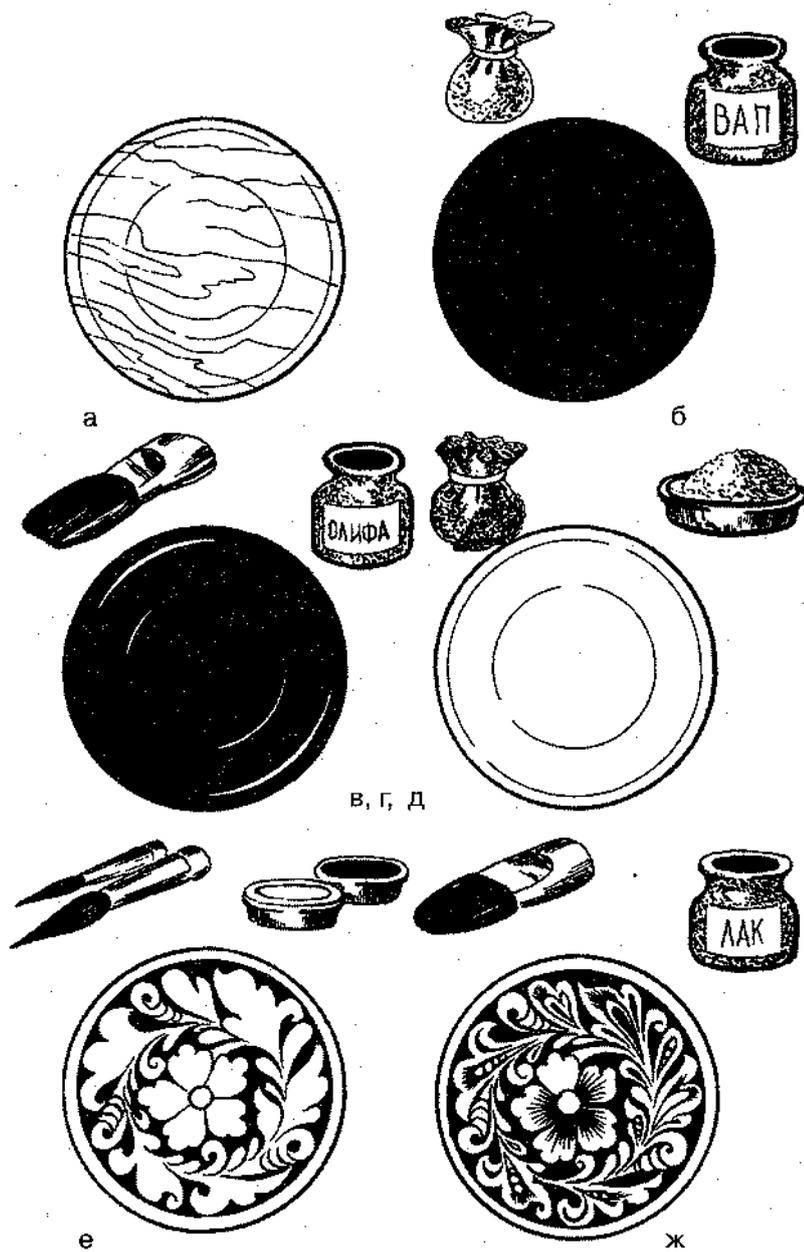


Рис. 9.

Последовательность хохломского производства:  
 а – заготовка; б – грунтовка; в – вгонка; г – олифление; д – лужение; е – роспись; ж – лачение

### Контрольные вопросы для повторения

#### *По истории хохломского промысла*

1. С каким общественным явлением второй половины XVII в. было связано появление хохломского промысла?

2. В чем особенность развития промыслов в заволжских лесах?

3. Какие особенности географического положения способствовали развитию хохломского промысла?

4. Что представляли собой водяные токарни, в которых точили заготовки для художников-расписчиков?

5. Каков был ассортимент хохломского промысла в XIX в.? С чем он был связан?

6. Какая технологическая особенность обусловила отказ от покрытия деревянных изделий оловом и замену его алюминиевым порошком?

7. Что определяло особенности орнаментальных узоров Хохломы?

8. Какими инструментами пользовались при росписи массовых изделий? С чем это связано?

9. Какая продукция в хохломском производстве была наиболее массовой?

10. Кто явился организатором хохломского производства в XIX — начале XX в.? Какую роль он сыграл в судьбе промысла?

11. Какие виды письма сложились в хохломском промысле в XVIII — первой половине XIX в.?

12. Какие изменения претерпела цветовая палитра хохломского промысла с момента ее зарождения до наших дней?

13. В какое время Хохлома переживала свой первый упадок? С чем он связан?

14. Какие события привели к возрождению хохломского промысла в 1919 г.?

15. Когда началось второе возрождение хохломского промысла?

16. Назовите центры хохломского промысла конца XX в.

17. Какой ассортимент хохломского промысла сложился на конец XX в.? С чем это связано?

#### *По видам хохломской росписи*

1. Назовите все виды “верхового” письма.

2. В чем состоит особенность “верхового” письма?

3. Чем “травяная” роспись отличается от росписи “под листок” и “под ягодку”?

4. В чем разница росписи “пряник” и “рыжик”?

5. Перечислите виды “фонового” письма. В чем их особенность?

6. В чем отличительные особенности росписей “под фон” и “кудрина”?

7. Какая цветовая гамма присуща каждому виду росписи?

8. Стилизация каких растений и животных чаще всего используется в орнаментах хохломской росписи?

#### *По технологии хохломской росписи*

1. В чем заключаются технологические особенности хохломской росписи?

2. Какие инструменты и материалы необходимы для производства хохломской посуды?

3. Какие породы деревьев используются в производстве расписной посуды? В чем их особенность?

4. Ворс каких зверей используется для изготовления кистей для росписи? Каким образом художники подготавливают кисти для работы?

5. Что собой представляет инструмент “куколка”? Для чего его используют?

6. Что такое вап? Как его приготовить?

7. Какие инструменты используют для вытачивания посуды на токарном станке? Для какой операции предназначен каждый из них?

8. Перечислите последовательно операции технологического процесса хохломы и их назначение.

9. Как приготовить олифу для хохломской росписи?

10. Какие требования предъявляются к краскам, используемым для производства хохломской посуды? Как можно их проверить?

11. Для чего необходима грунтовка бели? Чем она производится?

12. В чем заключается процесс вгонки? Для чего он выполняется?

13. После какой технологической операции производят олифление? Каковы его

особенности? Что такое стадия мягкого отлипа?

14. Как производят процесс лужения? Какой материал используют мастера в качестве полуды в современном производстве?

15. Каким образом садится художник при выполнении росписи? Чем это вызвано?

16. Как необходимо держать кисть при росписи деревянной посуды?

17. Какими лаками производят лачение расписной деревянной посуды в технологическом процессе хохломского производства?

#### **Тест для самопроверки знаний**

Тест включает в себя 38 вопросов по теме "Хохломская роспись". В нем предлагаются вопросы, касающиеся различных разделов данной темы. При помощи данного теста можно выявить уровень усвоения теоретических знаний:

– студент, ответивший менее чем на 19 вопросов, не усвоил пройденный материал и получает оценку "неудовлетворительно";

#### **Диагностические установки:**

Вопросы 1–16 – проверка теоретических знаний по истории хохломской росписи;

вопросы 17–24 – проверка теоретических знаний по видам хохломского письма;

вопросы 25–38 – проверка теоретических знаний по технологии хохломского промысла.

Этот тест может использоваться преподавателем для теоретического дифференцированного зачета вместо контрольных вопросов, только в этом случае рекомендуется разбить его на два варианта по 19 вопросов. В данный тест преподаватель может включать вопросы по проверке навыков визуального определения различных видов хохломской росписи

– студент, ответивший не менее, чем на 19 вопросов, усвоил материал не достаточно хорошо и получает оценку "удовлетворительно";

– студент, ответивший на 30 вопросов, достаточно хорошо усвоил материал и получает оценку "хорошо";

– студент, ответивший на 35 вопросов, усвоил материал и получает оценку "отлично".

или добавлять вопросы по своему усмотрению.

После тестирования студентов подводятся соответствующие итоги:

– какой процент опрошенных не испытывает трудностей при ответе на вопросы по истории хохломской росписи;

– какой процент опрошенных легко ориентируется в определении конкретных видов хохломского письма;

– какой процент опрошенных хорошо знает технологический процесс.

Эти выводы позволяют не только диагностировать уровень подготовки студентов, но и скорректировать содержание и методику преподавания таким образом, чтобы довести абсолютные положительные знания по тем или иным диагностическим установкам не менее чем до 75 %.

**Хохломская роспись по дереву**

1. С каким общественным явлением второй половины XVII в. связаны предпосылки появления в Заволжье хохломского промысла:
  - а) с бунтом старообрядцев;
  - б) с реформами, проводимыми в России в это время;
  - в) с присоединением и освоением Сибири?
2. В чем сказалась особенность развития промыслов в Заволжских лесах на берегу Волги:
  - а) в деревнях, занимающихся обработкой дерева, размещались красильни;
  - б) в деревнях селились мастера, производившие один и тот же товар;
  - в) в одной деревне могло развиваться до пяти различных промыслов?
3. Какое из нижеперечисленных положений наиболее полно раскрывает географические особенности, способствовавшие образованию хохломского промысла:
  - а) близость к Макарьевской ярмарке, неплодородная земля;
  - б) близость к Волге, а соответственно, связь с крупными ярмарками;
  - в) богатство лесов, неплодородная земля, близость к Волге?
4. Особенности орнаментальных узоров Хохломы есть результат:
  - а) орнаментации иконописной живописи;
  - б) орнаментики рукописной миниатюры;
  - в) адаптации приемов иконописи и рукописной миниатюры к ремеслам Древней Руси.
5. С чем был связан ассортимент хохломского промысла в XIX в.:
  - а) с технологическими особенностями промысла;
  - б) с необходимостью производства именно этих изделий;
  - в) с конкретным заказом?
6. С какой технологической особенностью был связан отказ от покрытия деревянных изделий оловом и замена его алюминием:
  - а) с плохим качеством покрытия оловом;
  - б) со сложностью нанесения олова на деревянную основу (высокий температурный режим);
  - в) с большим процентом брака после лачення?
7. Чем определялся выбор элементов хохломского орнамента с середины XIX в.:
  - а) назначением и количеством расписываемых изделий;
  - б) вкусом художника;
  - в) вкусом заказчиков?
8. Какими инструментами пользовались при росписи массовых изделий:
  - а) кистями;
  - б) штампиками и кистями;
  - в) штампиками?
9. Какая продукция в хохломском промысле пользовалась наибольшим спросом:
  - а) ложки;
  - б) миски;
  - в) братины?
10. Особенности построения хохломского орнамента XIX в. складывались:
  - а) благодаря личному вкусу художника;
  - б) в зависимости от центра красильного промысла;
  - в) благодаря формам точеной деревянной посуды.
11. Кто оказал наибольшее влияние на специализацию мастеров на начальном этапе развития хохломского промысла:
  - а) художник;
  - б) скупщик;
  - в) деревообработчик-ложкарь?
12. Какой вид росписи является классическим примером "верхового" письма:
  - а) "травка";
  - б) "под листок";
  - в) "кудрина"?
13. Цветовая палитра хохломской росписи XVII--XVIII вв. включала в себя:

- а) красный, черный, золотой;  
б) красный, черный, зеленый, коричневый, синий, белый, розовый, золотой;  
в) красный, черный, зеленый, коричневый, золотой.
14. В какое время Хохлома переживает свой первый упадок:  
а) в первой половине XIX в.;  
б) во второй половине XIX в.;  
в) в начале XX в.?
15. В каком году вышел декрет "О мерах содействия кустарной промышленности", послуживший второму рождению хохломского промысла:  
а) в 1917 г.;  
б) в 1919 г.;  
в) в 1924 г.?
16. С чем связан ассортимент хохломского производства, сложившийся на конец XX в.:  
а) с сувенирной функцией изделий;  
б) с потребностью в этом виде товара;  
в) с технологическими особенностями промысла?
17. О каком виде письма можно сказать, что он является наиболее древним видом росписи, пишется завитками, разнообразными мазками, мелкими ягодками по золотому или серебряному фону:  
а) "кудрина";  
б) "травка";  
в) "под фон"?
18. О каком виде росписи можно сказать, что помимо "травки" мастера включают в нее листья, ягоды, цветы и пишется она по золотому фону:  
а) "под фон";  
б) "кудрина";  
в) "под листок" или "под ягодку"?
19. Допустимо ли, чтобы в росписи "под листок" или "под ягодку" оживки писались зеленой, красной, коричневой или желтой краской?  
а) Да.  
б) Нет.
20. Основные цвета, используемые в росписи "травка":  
а) черный и красный на золотом фоне;  
б) черный, красный, зеленый на золотом фоне;  
в) черный, красный, зеленый, коричневый на золотом фоне.
21. Какому виду "верхового" письма соответствует данное описание:  
"Ее выполняют обычно внутри чаши или блюда. Это геометрическая фигура, вписываемая чаще всего в ромб или квадрат. Из его углов растут пучки трав словно косы":  
а) "травка".  
б) "пряник".  
в) "кудрина"?
22. В каком виде письма золото просвечивает только в силуэтах листьев, в крупных формах цветов, в силуэтах птиц, рыб и пр.:  
а) в "верховом";  
б) в "фоновом"?
23. В каком виде "фоновое" письма, помимо красного и черного цвета, используют желтый, коричневый, зеленый:  
а) "кудрина";  
б) "под фон"?
24. Какой вид письма хохломчане называют "косовик":  
а) "под фон";  
б) "пряник";  
в) "кудрина"?
25. В современном производстве при лужении хохломской посуды используют:  
а) олово;  
б) серебро;  
в) алюминиевый порошок.
26. Для росписи в хохломском производстве используют кисти:  
а) круглые из щетины;  
б) круглые беличьи;  
в) плоские беличьи.
27. Какие породы деревьев используют в производстве посуды с дальнейшей термической обработкой:

- а) береза, ясень, ель, сосна;  
 б) липа, дуб, сосна, пихта;  
 в) липа, осина, береза, ольха?
28. Какая из перечисленных технологических цепочек является верной для хохломского промысла:
- а) заготовка, грунтовка, лужение, роспись, лачение;  
 б) заготовка, вгонка, грунтовка, олифление, лужение, роспись, лачение;  
 в) заготовка, грунтовка, вгонка, олифление, лужение, роспись, лачение?
29. Описание какого инструмента приведено ниже? Поролоновая губка или специальный тампон, который делают из куска войлока или пакли, обернутой тканью, к нижней части которого пришит кусок мягкой овчины с подстриженной шерстью:
- а) "куколка";  
 б) штамп;  
 в) тампон.
30. Рецепт приготовления какого материала приведен ниже? Предварительно перетертую глину отмучивают, удаляют посторонние примеси и добавляют примерно на одну треть просеянного мела:
- а) грунтовка;  
 б) шпатлевка;  
 в) краска.
31. При какой технологической операции используют алюминиевый порошок:
- а) при грунтовке;  
 б) при шпатлевке;  
 в) при лужении?
32. Какие основные требования предъявляются к краскам, используемым в хохломском промысле с точки зрения технологии:
- а) жаропрочность;  
 б) контрастность к фону;  
 в) яркость, сочность?
33. Для какой операции служит резец-крючок:
- а) для грубой обработки дерева;  
 б) для снятия фасок;  
 в) для вытачивания углублений и внутренних плоскостей?
34. Для чего в технологическом процессе необходим процесс шпатлевки:
- а) для покрытия изделия вапом;  
 б) для заделывания трещин и неровностей в деревянной основе;  
 в) для покрытия изделия алюминиевой пастой?
35. При росписи небольшой деревянной посуды художник держит изделие:
- а) на весу;  
 б) на столе;  
 в) на коленях.
36. При выполнении росписи кисточку держат:
- а) всеми пальцами за середину черенка;  
 б) тремя пальцами за середину черенка;  
 в) тремя пальцами у основания металлического патрона.
37. При письме должна быть свободна:
- а) только кисть руки;  
 б) рука от локтя;  
 в) вся рука.
38. Можно ли при лачении обойтись без термической обработки изделия, если выполнять технологический процесс по адаптированному варианту?
- а) Нет.  
 б) Да.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	

*Инструкция к тесту-опроснику  
"Хохломская роспись"*

Перед вами ряд вопросов, которые должны выявить теоретические знания, полученные в процессе прохождения данного курса.

Отвечая на каждый вопрос, вы должны выбрать один из трех или двух вариантов предлагаемых ответов, тот, который в наибольшей степени соответствует, по вашему мнению, поставленному вопросу.

*Ключ к тесту-опроснику*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
а	б	в	в	а	б	а	б	а	в	б	а	б
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
б	б	а	б	в	а	а	б	б	б	б	в	б
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
в	в	а	а	в	а	в	б	а	в	б	б	

*Отвечать нужно следующим образом:*

1. Заполнять нижнюю часть таблицы карандашом.
2. Обдумав ответ, поставить под номером вопроса одну из букв.
3. В самом опроснике ничего не пишите и не подчеркивайте.
4. Отвечайте на все вопросы подряд, ничего не пропуская.

## Вторая глава

### ГОРОДЕЦКАЯ РОСПИСЬ



#### § 1. Из истории городецкой росписи

На берегу Волги чуть севернее Нижнего Новгорода раскинулся древний русский город Городец, основанный еще в 1152 г. Юрисм Долгоруким.

Расположение его на большой полноводной реке, близость Макарьевской ярмарки, а также малоземелье крестьян и плохая земля способствовали развитию промыслов и торговли. Окружающие город богатые леса служили постоянным источником сырья. В XVII в. в этих местах начал развиваться деревообрабатывающий

промысел. Им занимались крестьяне всех окрестных деревень вокруг Городца. Кто-то вырезал ложки, кто-то точил посуду (чашки, миски, поставки, солонки), а кто-то изготавливал орудия труда для прядения и ткачества.

В районе Городца были развиты также гончарный и золотошвейный промыслы, прядение, ткачество, изготовление расписных деревянных и глиняных игрушек, вышивка и кружевоплетение. С большим искусством вырезали здесь пряничные доски, при

помощи которых печатали знаменитые городецкие пряники.

Продавали свои изделия мастера на городских базарах и ярмарках. На берегу Волги располагался щепной ряд. Привозили всё, что кто мог и умел делать. Были здесь сани и дровни, кадки и ушаты, деревянные ведра и лохани, плетеная мебель и корзины, сита и решета. Рядом с хохломской расписной посудой располагались яркие по цвету городецкие донца.

Товар продавался и покупался на базарах не только в розницу, но и оптом. Скупщики, или, как их еще называли, "браки" (от слова "брат"), скупали перед базарами изделия еще дома у мастеров, наживая на этом немалые капиталы и оставляя мастеров жить в постоянной нужде.

Несмотря на плохую землю в Заволжье хорошо родился лен. Поэтому женщины пряли нитки и ткали холсты на заказ и продажу.

В Нижегородской губернии пряли не с лопасти, как на Севере и на Урале, а с гребня. Он представлял собой большую расческу с частыми зубьями (на которую надевали кудель) и длинной рукоятью, которая вставлялась в донце (рис. 10). Украшать его было практически невозможно. А вот донце, на котором сидела пряжа, делалось из широкой доски, плавно сужавшейся к головке-подставке с отверстием, куда вставлялся гребень (рис. 11), поэтому на его украшение художники не жалели ни времени, ни сил. Головка-подставка представляла собой усеченную пирамиду, где две стороны были прямыми, третья сторона имела плавный скат (рис. 12), а четвертая, обращенная к пряхе, спускалась уступами (рис. 13).

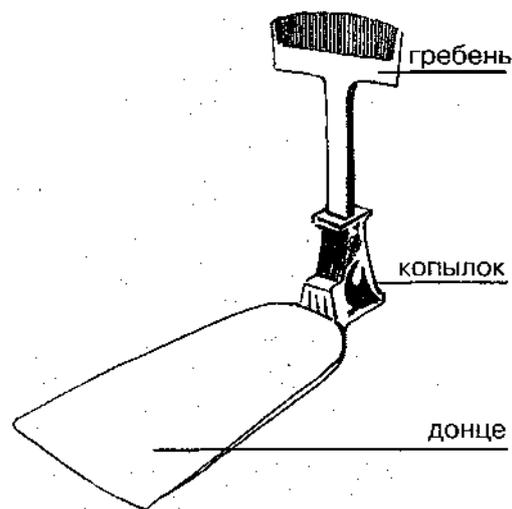


Рис. 10.  
Прядильный гребень, вставленный в донце. XIX в. Нижегородская губ.

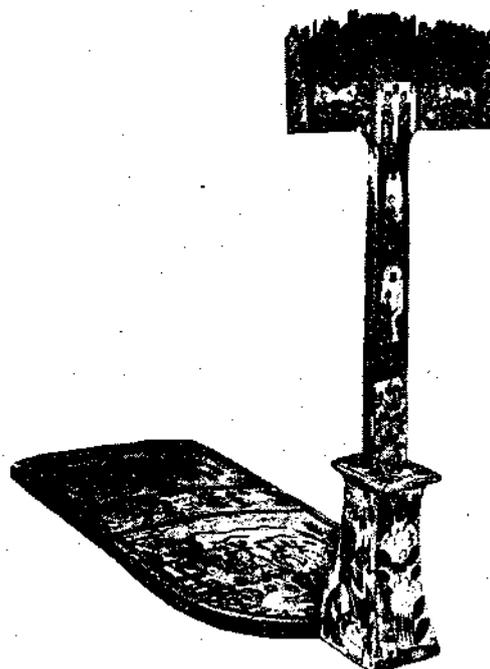


Рис. 11.  
Прялка расписная. Донце – конец XIX в.; гребень – сер. XIX в.

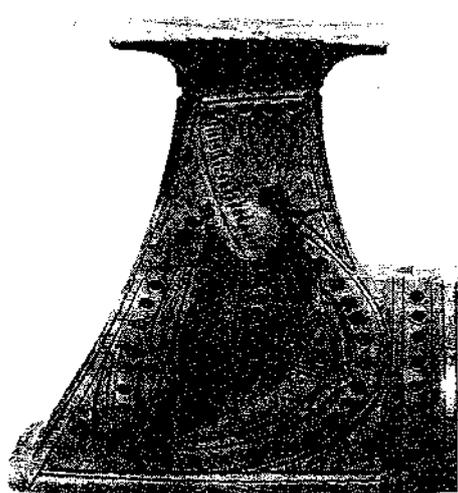


Рис. 12.  
Копылок донца прялки с птицей.  
Конец XVIII – нач. XIX в.

Вечеринки-девишники были самым тесным образом связаны с “дёнечным” (донце) промыслом. Красота и богатство росписи прялки рекомендовали девушку и ее семью как людей достойных, благополучных, свидетельствовали о том, что девушка-невеста пользовалась в своей семье уважением и почетом. Поэтому по красоте прялки могли судить о достатке в семье\*. Учитывая такое отношение к прялке, сложившееся среди крестьянства, не удивительно, что как отдельное направление выделилось выполнение расписных донец.

Однако промысел расписных прялочных донец сложился не сразу. Ему предшествовали три этапа: донца резные, донца резные с инкрустацией, донца резные с инкрустацией и росписью.

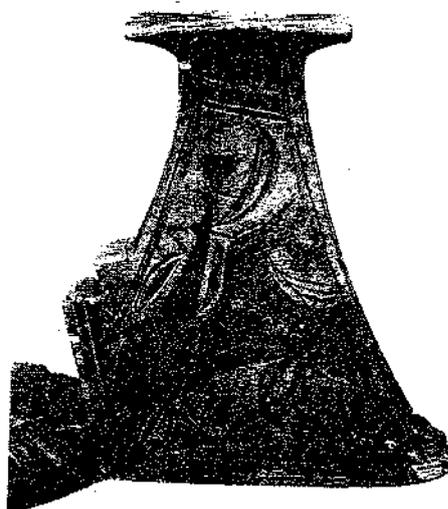


Рис. 13.  
Копылок донца прялки с всадником.  
Конец XVIII – нач. XIX в.

Резные донца делали в тех деревнях, где позднее развилась декоративная живопись. Практически в каждой семье занимались изготовлением донец. Не все имели мастерские, многим приходилось работать в избе, где жила вся семья. Порой так и работали семьями. Старшие вырубали топором форму изделия и долбили головку — подставку под гребень. Эта работа требовала большого опыта и мастерства. Чаще этим занимался глава семьи или старшие сыновья. Далее выглаживали поверхность донца фуганком. Это уже доверяли сыновьям помладше. Жена и младшие дети занимались наклейкой головок на донце. До середины XIX в. изготовление “белья” для прялок производили из крупного и толстого куска древесины, из которого

\* Коновалов А. Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. — Горький, 1988.

вырезали широкую лопасть донца, где сидела пряжа, и головку ("копыл", или "копылок"), служившую подставкой для гребня.

Особенно тщательно к изготовлению этого орудия труда подходил мастер в том случае, если это был заказ. Вырезая лопасть донца, он придавал ей плавные очертания, делал похожей на спинку плывущей птицы. Ближе к "копылку" лопасть заоваливали и делали более узкой. Когда в головку вставляли гребень, он был похож на гребешок птицы.

<sup>1</sup> Во второй половине XIX в. "копылок" стали вырезать отдельно от лопасти донца, а затем приклеивать его. Это ускорило процесс работы и сохранило традиционную форму донца.

Основателем промысла резных донцов называют семью Краснояровых, далекий предок которой Никита Емельянович Краснояров в XVIII в. приехал в Заузоле из Красноярска. Конечно, и до его приезда в деревнях занимались резьбой. Однако именно с его именем связывают изготовление первых донцов с контурной и скобчатой резьбой, в которой он наряду с плоскими применил и полукруглые стамески. Новшество породило особый — городецкий стиль резьбы. Эти приемы позволяли делать резьбу более разнообразной и включать в нее мотивы и сюжеты, а поскольку такого вида резьбы не знали нигде, это делало промысел более выгодным.

<sup>2</sup> Когда и как начали изготавливать донца резные с инкрустацией, сведений не сохранилось. До нас дошла лишь информация, собранная А.Е. Коноваловым — старейшим художником Городца.

<sup>3</sup> В Приузольской долине росло много дуба. По весне, когда разливалась река Узола и начинался ледоход, ее воды сметали все на своем пути, в том числе и могучие деревья. Попав в воду и затопив, древесина дуба не гнила, а, наоборот, становилась более плотной и приобретала красивый черно-синий цвет.

Аристарх Евстафьевич Коновалов упоминает о мастерах Мельниковых — Лазаре и Антоне, живших в Ахлебаихе в конце XIX в. Они добывали дуб из реки, что было делом нелегким. Дуб сам по себе от природы тяжелый, а пролежав сотни лет в воде, становился, как свинцовый. С трудом вытаскивая на берег, кряж дуба тут же раскалывали на части и в таком виде доставляли домой. Заготовки просушивали в тени, оберегая их от влаги и ветра, чтобы они меньше трескались.

Когда дуб хорошо просыхал, пускали его в дело. Использовали, как правило, сердцевину древесины, так как она имела более красивую текстуру. Ее кололи на тонкие, разные по ширине дощечки. А затем мастер вырезал из нее различные по размерам и рисунку фигурки людей и коней. Мелкие, совсем узкие кусочки дуба также не выбрасывали. Их пускали на шкантики — деревянные гвоздики.

После проведения всех подготовительных операций приступали к работе. На подготовленной деревянной основе лопасти раскладывали вырезанные из дуба фигурки — составляли композицию. Это были картинки со всадниками около деревьев, с каретами, со всадниками или барынями на прогулке или просто крупной лучис-

той розеткой, окруженной цветами и листьями.

Сюжеты и композиции, характерные для оформления донца, к тому времени прочно утвердились в промысле и отвечали общему вкусу покупателей и мастеров. В сложившиеся сюжеты и композиции мастера вносили что-то свое, оригинальное, проявляли выдумку и фантазию, которые способствовали созданию новых оригинальных вещей.

Вытянутая форма донца привела к определенной схеме его украшения. Оно делилось на два или три яруса. В верхней части донца часто располагали двух всадников рядом с деревом и птицу на его ветвях. Второй ярус обычно занимала орнаментальная полоса. В нижней части донца, как и в верхней, могла изображаться сюжетная сцена. (см. рис. 14)

После того как была продумана композиция и разложены все вставки, мастер обрисовывал, а затем стамесками и киянкой выдалбливал углубление в донце для будущих изображений коня или всадника. Вставив фигурки в углубления, мастер прочно прикреплял их к доске деревянными шкантиками. Заканчивали операцию инкрустации зачисткой всех выступающих деталей. Их сравнивали заподлицо с плоскостью донца. И только потом контурной линией наносились сопутствующие мотивы, а скобчатыми выемками дополнялся рисунок.

Композиции, украшавшие "копылок", были также отработаны. С одной стороны изображали коня, с другой — птицу. Форма головки подсказывала соответствующий характер рисунка.

Размещавшийся на ней силуэт птицы был более широким внизу. Как правило, птица изображалась с головой, повернутой в сторону пышного хвоста. Этот тип птицы настолько понравился мастерам, что впоследствии перешел в роспись (см. рис. 12).

Возникновение расписных прялочных донца датируют серединой XIX в. Их появление было обусловлено необходимостью удовлетворить спрос на этот товар менее трудоемким способом.

Расписные прялки были яркими, нарядными, и, конечно, среди этого многоцветия изделия с инкрустацией терялись. Поэтому резчики начали подцветивать резьбу. Подкрашивали светлые тона дерева, а также вставки из черного дуба. На первых порах для этого использовали сок ягод и корней, впоследствии стали пользоваться красками, которыми выполняли роспись художники.

Подкраска донца способствовала зарождению нового искусства, в котором огромное значение приобретает яркий цвет.

Резные донца теперь выглядели наряднее. Мастера стали подкрашивать каждый ярус своим цветом. Это придавало изделию больше изящества и выразительности. Кроме донца, мастера расписывали и другие изделия. Были среди них бураки, поставки, солонки, дуги, мочесники, детские стульчики, каталки, игрушки и пр.

Как писал А.С. Коновалов, многие инкрустированные и раскрашенные донца были настолько близки к более позднему расписным, или "намазным", что от них до живописи мастеру оставалось сделать только один

шаг — заменить резцы кистью. Местные предания сообщают, что этот шаг был сделан в 1870 г., когда в село Кокорково из Городца приехал опытный живописец, впервые применивший в росписи донец приемы свободной кистевой росписи. Этим мастером был Николай Иванович Огуречников, работавший по повелению живописи в курцевской церкви. Он с первых дней наблюдал за работой курцевских и косковских мужиков. Будучи знакомым с тонкостями и секретами красильного мастерства, научил этому делу местных мастеров. От Огуречникова они узнали, что краску надо готовить не на воде, а на жидком столярном клее, научились варить льняное масло, чтобы оно лучше сохло. Секреты своего мастерства он уступал неохотно и не сразу. Своими руками он показал, как пишется кони беличьей кистью, нарисовал первые образцы мотивов цветочного орнамента — розы, “купавки”, которые потом повторялись весьма разнообразно многими мастерами.

За новое дело мастера принялись охотно, с большим старанием. Расписные донца хорошо были приняты в среде бывших потребителей резных донцев. Никто уже не хотел брать донец резных, и их производство через несколько лет прекратилось. Все мастера стремились постичь роспись.

Переход к расписным изделиям оказался процессом нелегким. Не все получалось, так как переориентировать на роспись нужно было всех мастеров большого промысла.

Среди мастеров этого периода, полностью перешедших на роспись, можно назвать братьев Лазаря и Анто-

на Мельниковых, Гаврилу Полякова, Терсентия Беляева и Игнатия Мазина, братьев Сундуковых, Игнатия Лебедева и Федора Красноярова и многих других. К тому времени работало более 70 мастеров (рис. 14).



Рис. 14.  
Л. В. Мельников. Резное донце с росписью и инкрустацией. 1866 г.

Первые расписные донца еще очень напоминали инкрустированные и резные. Однако они были очень разнообразными. Со временем ситуация изменилась и в росписи стал вырабатываться единый стиль. Этому способствовало то, что деревни, где занимались росписью, находились в двух-трех километрах друг от друга. Жители их общались между собой и, естественно, видели, как работают соседи. Удачные находки перенимались. Но все же у каждого мастера были излюбленные темы и мотивы росписи. Каждый имел свой почерк в росписи. И даже приобретая роспись у соседа в качестве образца, мастер никогда не повторял в точности то, что видел перед собой. Он вносил в работу новые элементы, использовал свою цветовую палитру.

Среди мастеров-художников возникла соревновательность. Это способствовало улучшению качества росписи, а также увеличению числа разнообразных сюжетов. Работая по 15–16 часов в день, мастера неделями не виделись, и лишь в базарный день устраивали друг перед другом выставки-продажи.

Большинство семей, занимавшихся росписью, работали прямо в избе. Красильни были большой редкостью. Расписывали изделия не по одному, а партиями.

Первый этап работы состоял в грунтовке донца клеевыми красками. Для этого мастер заготавливал различные колера.

Рассортировав донца по качеству изготовления и ширине лопасти, художник приступал к грунтовке. Эту операцию производили только один раз. Даже если появлялся брак, основу

не перекрашивали, а исправляли на следующих операциях.

Каждый ярус, как отмечалось, крылся своим цветом. Колер зависел только от фантазии мастера. Нередко, чтобы цветовая гамма фонов была более разнообразной, художник, выкрасив несколько донеч, добавлял в колер краску, чтобы изменить цвет. Благодаря этому цветовая палитра заготовленных под роспись донеч была очень разнообразной.

После грунтовки художник очень аккуратно зачищал поверхность донеч, удалял поднявшиеся во время грунтовки ворсинки дерева, покрывал основу тонким слоем прозрачного жидкого клея, а затем тщательно просушивал донце. Основа была готова под роспись.

Роспись велась такими же красками, приготовленными на клею. Они хранились в глиняных плошках — чебулашках. Краски для росписи составлялись одновременно с подготовкой цветного грунта. Это позволяло создать сгармонизированную цветовую палитру.

Первым этапом росписи шел *“подмалевок”*. Мастер брал один цвет и вырисовывал коня, птицу или цветок. Этим цветом он проходил по всей партии донеч. Затем брал другой цвет и вновь писал всю партию. И так до тех пор, пока все донца не были *“замалеваны”* основными цветовыми пятнами. Далее мастер белилами прописывал места, где должны быть изображены лица людей и кисти рук. Подмалевкой намечали основной сюжет композиции.

Теперь мастер приступал к *“оттенивке”*. Более темным цветом, чем подмалевок, он наносил мазки на цветы,

выделял тычинки, прописывал прожилки листочков.

Последним этапом была *“разживка”*. Она выполнялась черным или белым цветом, способствовала оживлению росписи, объединяла все мотивы в целостную композицию. Старейший мастер Городца в своей книге пишет: “... Эти два цвета обладают свойством оказывать влияние на звучность различных красок и способствовать благоприятному их сочетанию. Киноварь, помещенная рядом с черным цветом, смотрится еще более яркой, оранжевый цвет кажется насыщеннее и светоноснее, голубой — легче, прозрачнее, зеленый — спокойнее.”

Мастера знают эти волшебные качества черного цвета и, пользуясь им, достигают зрительного равновесия различно окрашенных деталей росписи. Они равномерно распределяют мазки черной сажи по поверхности донца, окрашивая ею прически, шляпы, туфли, сапоги, наводя на лица глаза, рот и нос, местами выполняя контуры рисунка, нанося штриховую *“разживку”*, объединяя мотивы черной сеточкой и т.д. *“Разживки”* сажей становятся красивым дополнением к черным силуэтам коней, еще более усиливая их декоративную звучность. Черный цвет способен вносить в роспись торжественность, строгость.

Не меньшее значение имеет в росписи и белый цвет. Белилами обводили контуры мотивов, дополняли белой штриховкой складки тканей, дета-

ли конского убора, крылья птиц, формы цветов, белильными мазками выделяли округлость формы купавок. В белый цвет окрашивали лица всех персонажей жанровых сцен. Белильная *“разживка”* придавала особую нежность розовому цвету и голубому, смягчала резкость красного, зеленого, синего”<sup>\*</sup>.

Когда мастер считал, что *“разживок”* недостаточно, он добавлял декоративные разделки в виде *“мушек”*. По темному цвету *“мушки”* делались белилами, по светлому — сажей. Для этого художник изготавливал штампик из кусочка губки, вставленного в гусиное перо.

Просушенное после росписи изделие мастер покрывал олифой. Когда она высыхала, изделие было готово на продажу.

Можно сказать, что в деревнях, разбросанных близ Городца (Ахлебаихи, Репино, Курцево, Косково и др.), сложился единый стиль письма. Это выражалось не только в единстве технологии, но и в определенных требованиях к композиции. Во-первых, это строгое соблюдение уравновешенности как в распределении мотивов, так и в цветовых пятнах. Во-вторых, деление поверхности донца на ярусы.

В верхней части донца, как правило, воссоздавался главный сюжет. Это могли быть сцены застолья, гуляний, изображались наездники, выезды. Второй ярус — поясok — разделял верхний и нижний ярусы. Там рисовались гирлянды цветов или крупный цветок с расходящимися от него листь-

<sup>\*</sup> Коновалов А. Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. — Горький, 1998. — С. 52–53.

ями. Существовали и другие варианты, например в среднем ярусе могла размещаться орнаментальная полоса с изображением птиц или кошек, причем рисунки животных нередко подписывались: “Котъ”, “Вася и Мулька”.

В нижнем ярусе донца композиции были менее насыщены по содержанию, чем в верхней части. Они как бы служили дополнением к главному. Иногда такой строй росписи нарушался. Художник мог изобразить в верхней и нижней части равноценные по сюжету композиции либо более значимую поместить внизу. Таким приемом пользовался старый мастер Гавриил Поляков. В нижней части донца он писал сцены сражения — это были целые картины. Такие работы предназначались для девушек и женщин, чьи женихи и мужья ушли на войну.

Но не все донца расписывались богато. Выбор сюжетов для композиций зависел от того, на каком донце писал мастер.

Как мы уже говорили выше, приступая к грунтовке, мастер рассортировывал донца по ширине лопасти и по ее качеству. Более узкие и сучковатые заготовки шли на изготовление донца для продажи на базар. Их называли *рядовыми*.

Расписывали такие донца быстро, поэтому и сюжеты брали незамысловатые, например: всадников около дерева или куст с цветами, одного коня или гуляющих девушек, кавалера и пр. Несмотря на ограниченность сюжетов мастера на их основе писали огромное количество вариантов.

В среднем ярусе такого типа донец изображали цветочную полосу, а

в нижнем — птицу, коня или крупный цветок.

Скупость композиций “рядовых” донец сочеталась со скупостью цвета. Чаще всего мастера грунтовали донец одним цветом и лишь средняя полоса с цветочным орнаментом немного выделялась. Но несмотря на это донца были написаны очень легко и изящно. Ведь на базаре они должны были привлечь внимание покупателя. К мастерам, которые расписывали “рядовые” донца, можно отнести Михаила Сундукова и Василия Лебедева. Расписывали они такие донца большими партиями по — 15–20 штук в день.

“Дорогие” донца изготавливали также партиями, но уже небольшими — по 5–7 штук. Они изготавливались по заказам или для продажи по более высоким ценам. Поэтому и “белые” для росписи выбирали качественное, с широкой лопастью. На “дорогих” донцах и роспись была качественнее, проработаннее. Такой товар могли купить только зажиточные крестьяне. Сообразно их вкусам и складывались композиции, написанные на этих донцах. Об этом свидетельствовал интерьер, который чаще всего воссоздавался в верхнем ярусе. Желтый или охристый фон имитировал золотые палаты. Богатое убранство жилища в виде больших часов, колонн с резными капителями, богатых тяжелых занавесов, подражающих бархату, говорило о состоятельности людей, живших в нем.

Композиции “дорогих” прялок изображали самые разнообразные сцены — свадьбы и многолюдные застолья, беседы и встречи барышень

и кавалеров, сватовство и парадные выезды.

Мастера часто брали сюжеты из жизни. Они поражали своей наблюдательностью и находчивостью. Донца, выходявшие из-под рук мастера, были яркими и сочными по цвету, а выполненные черной или белой краской "разживки" делали изделия еще более нарядными.

Расписанные в одном экземпляре по специальному заказу донца называли "подарочными" или "уникальными". И как же не уникальна будет работа, если расписывал ее мастер несколько дней. Такие донца были как правило подписными. Чаще всего их дарил отец дочери или жених невесте. Ей желали веселой свадьбы, хорошего жениха, счастливой и светлой жизни. Эти пожелания выражались в изображениях на прялке: богатый дом, карета с тройкой лошадей, праздничные застолья.

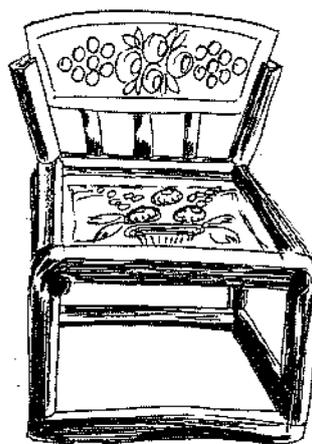
К такому виду донца относятся работы с батальными сценами Гаврилы Полякова. Они поражают грандиозностью замысла и виртуозностью исполнения. Еще одним художником, удивлявшим необычностью своих работ и немало работавшим над "подарочными" донцами, был Игнатий Лебедев.

Городецкая роспись развивалась как промысел оформления плоских поверхностей. Хотя нельзя сказать, что объемные изделия здесь не расписывались, но все же большая часть расписываемой продукции приходилась на расписные донца, декоративные панно, разделочные доски.

Работы городецких мастеров отличаются наблюдательностью, умением

подойти к работе с юмором и выдумкой. Эти особенности городецкой школы передавались мастерами из поколения в поколение, от деда отцам, от отцов сыновьям.

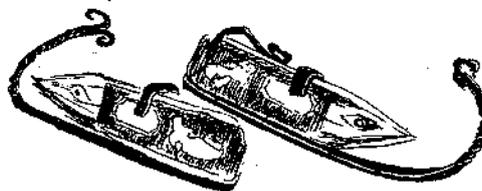
Богатая палитра росписи не имела предела, хотя при этом изделия городецких мастеров отличались огромной культурой цвета. У каждого мас-



Детский стульчик.  
Конец XIX — начало XX в.



Мочесник.  
Конец XIX — начало XX в.



Коньки

тера была излюбленная палитра, найденные им оттенки цвета и их сочетания. Несмотря на это художники умело выдерживали равновесие цветных пятен в композиции, дописывая их завитками, ссточками, черными и белыми “разживками”. Эти приемы являлись составляющей профессиональной грамоты городецких художников.

Помимо донца городецкие мастера расписывали и другой товар: детские стульчики, каталки, мочесники (рис. 15). Роспись их считалась делом чисто ремесленным. Такое мнение сложилось из-за того, что площадь расписываемой поверхности была слишком маленькой и художник не мог проявить свой талант. Да и ценились эти изделия гораздо ниже. Так, например, стульчик для росписи покупали за три копейки, а продавали его с росписью за пять. Поэтому, чтобы заработать, мастеру приходилось расписывать по 60–70 стульчиков в день. Отсюда и сюжеты на изделиях были самыми простыми: барыни, кони, кошки, парходы и др.

При изготовлении стульчиков и каталок также существовало разделение труда. Одни делали “белье”, другие его расписывали. То, что изделия предназначались для детей, наложило свой отпечаток на отношение к форме и росписи. Каталки и стульчики делали без единого гвоздя и клея. При этом они были прочными и служили долго.

После того как стульчики, каталки и мочесники были собраны, их расписывали художники, которые до этого писали донца, и наоборот.

Поэтому и приемы росписи были очень схожи, встречались одинаковые

мотивы. Немногим отличалась и подготовка основы под роспись.

В качестве грунтовок при росписи каталок и стульчиков использовали розовый или фиолетовый фуксин (анилиновая краска). Готовили его следующим образом: в кипящую воду добавляли на глазок столько фуксина, чтобы грунт не получался слишком темным. Когда фуксин хорошо растворялся, в кипящий раствор добавляли жидкого столярного костного клея. Все хорошо перемешивали и остужали грунт до такой температуры, чтобы клей не начал густеть. Наносили грунт по белой древесине щетинной кисточкой. При этом дерево приобретало яркий розовый или фиолетовый цвет. Сиденье стульчика покрывали грунтом, а затем жидким клеем, и основа была готова “под роспись”. Мочесники сразу грунтовали жидким столярным клеем, после чего их можно было расписывать. Иногда мочесник расписывали по цветному фону.

Роспись выполняли так же, как и роспись донца клеевыми красками, в несколько этапов. Готовое изделие покрывали вареным маслом.

В отличие от прялок, к росписи добавляли “золото” и “серебро” (бронзу и алюминиевый порошок, разведенные на скипидаре и масляном лаке). У каталок золотили головки ножек, у стульчиков — козырьки, это придавало изделиям нарядность.

Более близкими по характеру росписи к донцам были мочесники, так как они всегда пахотились рядом с донцем, создавая как бы комплект для пряжи. Поэтому и фоны у мочесников были такие же, как и у прялок, —

сти". Он должен был улучшить положение промысла, но это было не очень просто, так как приоритеты в развитии получили те промыслы, изделия которых и раньше имели спрос как у городских, так и у сельских покупателей. Такими промыслами оказались Федоскино, Жостово, Хохлома, где изготавливались расписные коробочки и шкатулки, металлические подносы и расписная посуда. Намного сложнее оказалось положение городецких мастеров, их основные покупатели долго не могли повысить свое благосостояние после тяжелых войн. Не было интереса к выпускаемой промыслом продукции, да и сюжеты, изображаемые на ней, потеряли связь с крестьянскими представлениями о счастливой жизни. Перед мастерами городецкой росписи встала острая необходимость искать новые пути развития, чтобы промысел не исчез совсем.

На выручку пришли искусствоведы, художники, организаторы промысловой кооперации. Они содействовали возрождению ценнейших видов народного творчества. На помощь мастерам городецкой росписи в 1935 г. был направлен Иван Иванович Овешков. Ему было поручено организовать в промколхозе имени С. М. Кирова художественную мастерскую и привлечь к работе в ней старых мастеров.

На первых порах вернувшиеся к ремеслу художники пытались восстановить былую легкость письма, работа на бумаге. Это было не совсем просто и непривычно, однако сокращало заботы о подготовке "белья" и позволяло смелее работать при написании

новых мотивов, отрабатывая и улучшая их.

Чтобы роспись была близка к промысловой, мастера грунтовали бумагу клеевыми красками, разводя различные колера. Писали клеевыми красками, а готовую работу покрывали олифой.

Помимо задачи по восстановлению росписи еще одним важным моментом было изучение спроса и поиск нового ассортимента, который бы позволил жить и развиваться промыслу. И.И. Овешков предложил изготавливать берестяные бураки, шкатулки, настенные шкафчики для посуды, детские столярные стульчики, складные ширмы. Однако его усилия были напрасны. Художественная мастерская в промколхозе была на положении пасынка. Ее значение недооценивали, она не обеспечивалась необходимыми заготовками, а многие идеи в имеющемся производстве вообще оказались неосуществимы. Но мастера не сдавались. В 1936 г. мастерская переместилась в помещение церкви в селе Курцево. Кроме И. К. Лебедева, Ф. С. Красноярова и П. Д. Колесова, в общественную красильню из надомников перешел И. А. Мазин. Начали работать вновь пришедшие Д. И. Крюков, Т. С. Крюков, В. К. Смирнов. Появились у мастеров и ученики.

С 1937 г. производственные и художественные мастерские переходят под руководство промколхоза "Стахановец" с центром в деревне Косково. Новое руководство всеми силами пытается помочь промыслу, для чего рекомендует перевести роспись на мелкие изделия — токарные солонки, кандей-

ки, поставки. Городецкая роспись, выполняемая на крупных изделиях, на мелких теряет свое своеобразие и живописность.

“Эти обстоятельства приводили к тому, — писал А.Е. Коновалов, — что своеобразие городецкого искусства утрачивалось, традиции забывались. Вместо привычной для мастеров росписи клеевыми красками мастерскую перевели на роспись масляными красками. Токарные изделия после их просушки на колосниках сначала шкурили наждачной бумагой, затем грунтовали мелом с добавлением сухой краски (берлинской лазури или киноvari), перетирали эту массу, разведенную на воде, на машинке-раскотерке с небольшим добавлением столярного клея, и получался грунт. Называлась эта операция “опылевка”. Затем снова шкурили наждачной бумагой. Четвертой операцией была грунтовка, выполнявшаяся уже масляной краской, разведенной на олифе. После просушки изделия поступали в роспись. Их расписывали тоже масляными красками в три приема: подмалевка основных пятен, оттенка их темными красками и разживка белилами. После каждой операции было необходимо просушивать изделия в течение суток. Последней операцией было покрытие масляным лаком. В отличие от старой технологии, когда покрывали вареным льняным маслом, эта новая технология была совершенно чуждой для старых мастеров... Словом, в массовой продукции, изготавливавшейся в курцевской мастерской,

все еще городецкое искусство становилось весьма неприглядным”\*

Метание руководства привело промысел к такому состоянию, что городецкие розы и купавки стали писать на золотом фоне. Это была уже и не Хохлома, но и от городца здесь мало что осталось. А вскоре и вообще перешли на роспись хохломской “кудрины”. Лишь выставка “Народное творчество”, организованная в Москве в 1937 г., вновь позволила мастерам вернуться к традиционной городецкой росписи, к ее подлинной традиционной красоте. †

Однако и этот подъем оказался недолгим. В 1941 г. началась Великая Отечественная война и большая часть мастеров ушла на фронт. Уходили из жизни старые мастера И. А. Мазин, Ф. С. Краснояров, И. К. Лебедев, В. К. Смирнов, Т. С. Крюков. Погибли на войне более молодые художники.

После окончания разорившиеся деревни и города нужно было восстанавливать. Все силы были положены на это. И уже никто не вспоминал о восстановлении промысла. Лишь в 1950 г. после выступления на пленуме Городецкого райкома ВКП(б) А. Е. Коновалова, одного из мастеров городецкого промысла, ученика Конона Лебедева и Федора Красноярова, появились надежды, что о городецкой росписи вспомнят. А.Е. Коновалов очень тяжело переживал упадок своего промысла. Было больно смотреть, как умирают последние мастера, владевшие ремеслом. И когда в марте 1951 г. была учреждена артель “Стаха-

\* Коновалов А. Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. — Горький, 1988. — С. 136–137.

новец", на базе которой организовали художественные мастерские, Коновалов согласился стать председателем этой артели.

"Первые годы положение артели было весьма тяжелым, — писал он в своей книге. — Материалами нас никто не снабжал. Не было дров для отопления мастерских. Не было никакого транспорта, даже лошади. В Курцево и Коскове в те годы не было и электричества. Все работы выполнялись вручную. Единственная циркулярная пила, установленная еще в 30-е гг. на реке Лемше, приводилась в движение водяным колесом с деревянной и ременной передачей. Но за дело мы взялись горячо и трудились не жалея сил"\*.

На первых порах мастерские производили различную мебель: делали столы, шкафчики, тумбочки, табуретки. Сами заботились о сбыте. Но не сразу мастера приступили к росписи, для этого понадобилось еще целых три года, пока артель "Стахановец" встала на ноги.

В 1954 г. толчком для перехода артели на роспись послужил объявленный Советом промышленной кооперации РСФСР конкурс на создание новых образцов для предприятий художественных промыслов. В нем приняли участие два художника, представившие на конкурс изделия с городецкой росписью. Это были А.Е. Коновалов и Д.И. Крюков.

Работа А.Е. Коновалова была отмечена Дипломом второй степени, и Институт Художественной Промышлен-

ности заключил с мастером договор о разработке новых комплектов детской мебели, за который впоследствии (в 1960 г.) в Москве художник получил Диплом первой степени.

Пока Коновалов — художник, преданный своему делу, — работал в Москве, в артели появилось новое руководство, которое главной своей целью ставило увеличение выпуска продукции и получение наибольшей прибыли. Роспись казалась делом малоприбыльным, да и материальных затрат она требовала больше. К тому же, чтобы развивать деятельность мастерской, необходимо было начать подготовку мастеров по росписи. Понимая всю сложность ситуации, А.Е. Коновалов перебирается в Семенов, где с 1957 г. начинает преподавать в профтехшколе городецкую роспись. И уже через два года, в 1959 г., школа делает первый выпуск.

В 1960 г. артель "Стахановец" преобразовывается в фабрику "Городецкая роспись", а в 1965 г. она объединяется с Городецкой мебельной фабрикой, в Курцево остается ее филиал.<sup>1</sup>

Постепенно складывается новый ассортимент изделий, расписываемый городецкой росписью. Наряду с предметами, используемыми в быту (солонки, комплекты досок, хлебницы, поставки, шкатулки и пр.), появляются чисто декоративные (панно, блюда). Помимо этого фабрика производит и расписывает детскую мебель и игрушки. Особенно знамениты городецкие конь-качалка и петух-каталка (авторы Е.И. Воронцова и А.Е. Коно-

\* Коновалов А. Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. — Горький, 1988. — С. 166–168.

валов). Расписываются игрушечные шкафчики, столики и стульчики. И теперь, когда, казалось бы, все трудности были преодолены и можно было спокойно заниматься любимым делом, возникли новые непредвиденные ситуации, заставлявшие мастеров задуматься о дальнейшем существовании промысла. Трудности были связаны с плохим снабжением красителями предприятия "Городецкая роспись". Пришлось перейти на роспись изделий по текстуре древесины, а в результате и к упрощению живописных приемов и технологии росписи. Технология теперь заключалась в следующем: после тщательной зачистки на поверхность древесины при помощи пистолета наносили два или три слоя нитролака с промежутками для высыхания в три-четыре часа. Когда лак полностью высохал, выполняли роспись. Делалась она масляными красками в три приема (подмалевка, тенька, разживка). Последней операцией было покрытие изделия масляным лаком. Эту операцию выполняли кистью.

Рассказывая об этом трудном времени, А. Е. Коновалов писал: "Новый характер росписи складывался в условиях коллективных поисков в цеху, в процессе которых отдельные мастера пробовали решать общие задачи по-своему. По сравнению с росписью традиционной в нашем новом искусстве утраты увеличились, но одновременно появились и достижения, позволявшие сохранять в готовых изделиях ощущение дерева как материала-

ла, высоко ценящегося в современном декоративном искусстве.

Роспись по светлому дереву довольно быстро получила широкое признание и у потребителей, и у торговых организаций, отправлявших их даже на экспорт. Некоторые любители народного искусства даже полагали, что городецкая роспись была такой и всегда"\*.

В 1969 г. на фабрике организуется экспериментальная творческая лаборатория, в которой работают наиболее опытные художники Л. Ф. Беспалова, Ф. Н. Касатова, Л. А. Кубаткина, Н. Н. Носкова, Т. М. Рукина, А. В. Соколова, П. Ф. Сорина, Г. Н. Тимофеева, а также высокопрофессиональные столяры, токари и резчики по дереву П. А. Березин, И. П. Борунов, В. Г. Зеленин, А. Я. Колов и А. А. Локтионов.

Лаборатория занималась разработкой новых видов изделий для массового выпуска на столярной и токарной основе. Наряду с этим талантливые художники не оставляли попыток возродить роспись "старого Городца" с сюжетными сценами, которые раньше писались на прялках. Художники часто использовали в росписи сюжеты из городской жизни. Особенно любили изображать прогулки кавалеров с дамами, лихих всадников, сцены чаепития в богатых интерьерах (с колоннами, старинными настенными часами, высокими окнами, украшенными пышными занавесками).

Мастера фабрики "Городецкая роспись" участвуют в различных выстав-

\* Коновалов А. Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. — Горький, 1988. — С. 191.

ках. Некоторые из них в 1985 г. за возрождение традиций городецкой росписи были удостоены Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина.

Современные мастера фабрики успешно продолжают развивать традиции сюжетно-орнаментальной живописи, передают свой опыт молодому поколению.

В настоящее время предприятие выпускает более 500 наименований изделий: хлебницы, солонки, наборы посуды, доски, сундучки, шкатулки, детские игрушки и мебель.

Работы городецких мастеров можно увидеть во многих странах мира: Франции, Германии, Норвегии, Греции, Канаде, Бельгии, Италии, Америке и др.

## § 2. Виды композиций городецкой росписи

Композиции городецкой росписи можно разделить на три вида:

- цветочная роспись;
- цветочная роспись с включением мотива “конь” и “птица”;
- сюжетная роспись.

Такое деление является условным, так как и сюжетная роспись не обходится без цветочных мотивов. Несмотря на то, что городецкая роспись имеет ограниченное число мотивов, она все же разнообразна по схемам построения. И даже если изделия с городецкой росписью выполнены на основе одной композиции, но в разной цветовой гамме, мы не сразу уловим сходство. Это умение художников помогает ярче выделить сюжет данной работы, придать ей иное смысловое звучание, удовлетворяет различным вкусам ценителей этого искусства.

А теперь остановимся в отдельности на каждом из перечисленных видов композиций городецкой росписи.

### Цветочная роспись

Этот вид (рис. 16) чаще всего использовался, да и сейчас используется на изделиях “массовых”, так как он наиболее прост в исполнении. Так, ук-

раная солонку, художник изображал на передней стенке изделия и его крышке по одному цветку с расходящимися от него листьями. На более крупных изделиях, таких, как поставки, декоративные блюда, хлебницы, разделочные доски и детская мебель, композиции цветочного орнамента богаче и разнообразнее, они продуманы мастерами более тщательно. Например, на боковых стенках поставка часто изображают полосу из цветочного орнамента, а крышка декорируется цветами, вписанными в круг. На крышках хлебниц цветы располагают обычно прямоугольником или ромбом (рис. 16, 17).

В цветочном орнаменте городецкой росписи можно выделить следующие наиболее распространенные типы орнамента:

“Букет” — изображается симметрично. Как правило, пишется на разделочных досках или блюдах. Небольшие букетики из одного — трех цветков можно увидеть на мелких изделиях, таких, как коробочки, стаканчики, солонки (см. цв. ил. 16, а также рис. 18—22).

“Гирлянда” — представляет собой один или два крупных цветка в центре и расходящиеся в стороны более мелкие цветы с листьями. Они могут вписываться в круг, полосу, располагаться серповидно (на угловых заставках). Данный вид композиции цветочного орнамента чаще всего используется при росписи разделочных досок, хлебниц, шкатулок, блюд, детской мебели (рис. 23–26).

“Ромб” — один из вариантов “гирлянды”, когда в центре пишутся один или более цветков, образующие ромбовидный центр, а бутоны и листья, постепенно уменьшающиеся к вершинам ромба, расположены на двух пересекающихся перпендикулярно осях.

Эту цветочную композицию чаще всего можно увидеть на разделочных досках прямоугольной формы, сундучках, скамеечках, створках шкафов, детских столах и хлебницах (рис. 27–28; см. цв. ил. 12).

“Цветочная полоса” — сохранилась в городецкой росписи еще с расписных прялок, где она разделяла верхний и нижний ярусы. В зависимости от того, на каком изделии ее пишут, она может представлять повторяющуюся ленточную композицию из цветов одинакового размера, разделенных парами листьев, либо ленточную же композицию, в которой чередуются: цветки одного размера, но разные по рисунку; цветки одного размера, но разные по цвету; цветки, разные по рисунку, цвету и размеру. Такие орнаментальные полосы обычно используют при росписи объемных изделий, например поставков, круглых шкатулок. Узкой



Рис. 16.  
И. Хабибулина. Композиция  
цветочного орнамента

орнаментальной полосой опоясывают сюжетные композиции. Более широкая является средним ярусом в трехъярусной композиции (рис. 29–31, см. также цв. ил. 14).

“Венок” — напоминает “цветочную полосу”, но только замкнутую по краю блюда, крышки поставка или шкатулки (рис. 32).



Рис. 17.  
И. Хабибулина. Цветочная композиция "Ромб"

Цветочные композиции как правило симметричны по расположению мотивов и распределению цвета. Даже если художник и использует различные цвета при нанесении подмалевка на деревянную основу, по тону эти цвета одинаковые. Благодаря этому в росписи нет одностороннего перевеса элементов. Цвета в росписи используют яркие, открытые, что позволяет сделать декоративное произведение более нарядным.

Несмотря на существование жестких схем построения цветочных узоров, художники придумывают бесчисленное количество вариантов этой росписи.

Цветочная композиция с включением мотива "конь" и "птица" (см. рис. 33).

Этот вид орнамента также очень распространен в городецкой росписи. Его можно увидеть на блюдах и разделочных досках, шкатулках и хлебницах, детской мебели и даже ложках (см. цв. ил. 13).

С включением новых мотивов увеличивается и число вариантов различных композиций. Так же как и в цветочной росписи, в изделиях с изображением коня и птицы мотивы могут быть симметричны (см. рис. 34–36). Они располагаются по сторонам цветущего дерева или внутри цветочной гирлянды. Встречаются такие варианты, когда среди симметрично написанного цветочного орнамента восседают две птицы, асимметричные по рисунку, а иногда и различные по цвету.

В том случае, когда в композиции мотивы "конь" или "птица" изображены отдельно, симметрия цветочной композиции может сохраняться, а может быть и нарушена (см. рис. 37–40). Выполняя этот вид на комплекте разделочных досок, городецкие художники создают симметрию внутри самого комплекта (см. ил. 15). Так, если он состоит из трех досок, то две крайние будут симметричны, хотя эта симметрия достаточно условна. На крайних досках

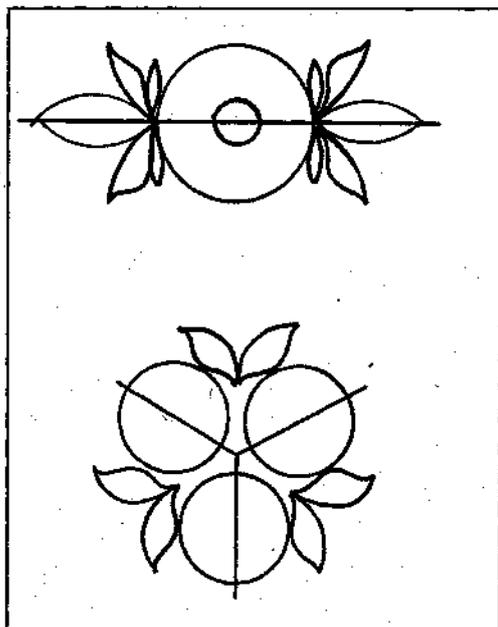


Рис. 18.

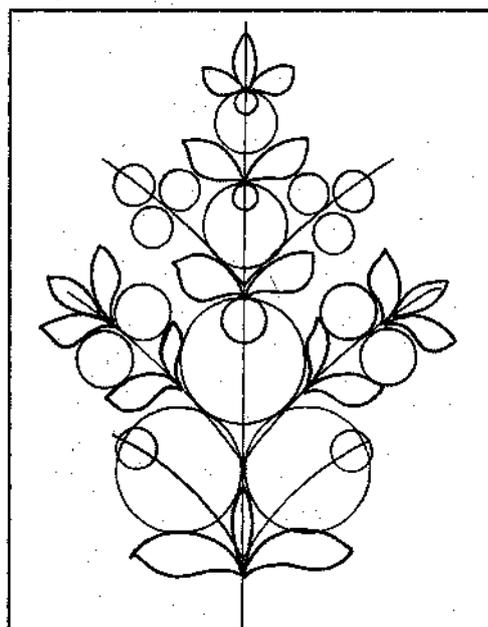


Рис. 19.

Схемы цветочной композиции "Букет"

могут изображаться различные мотивы цветов либо при написании птиц будут использоваться два мотива: "петух" и "курочка". Но асимметрия не будет бросаться в глаза, так как художник, приступая к росписи, продумывает размещение мотивов в целом. На протяжении всей работы она присутствует в его сознании, он вдумчиво и четко прорабатывает каждую деталь, каждый элемент росписи.

Удивительно красиво и цельно выглядит такой орнамент на декоративных блюдах, где четко определяется центр. К тому же городецкие мастера пишут такие узоры не только на фоне дерева, но и на цветных фонах. Особенно эффектно они смотрятся на черных и красных "подкладках", хотя наряду с ними художники используют и другие цвета, например желтый, ох-

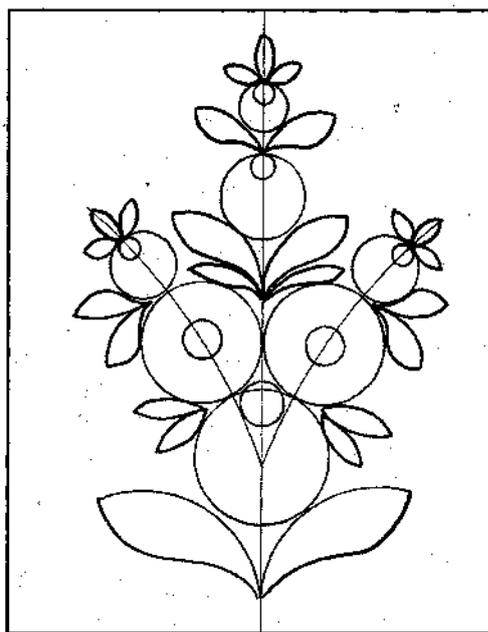


Рис. 20.

Схема цветочной композиции "Букет"

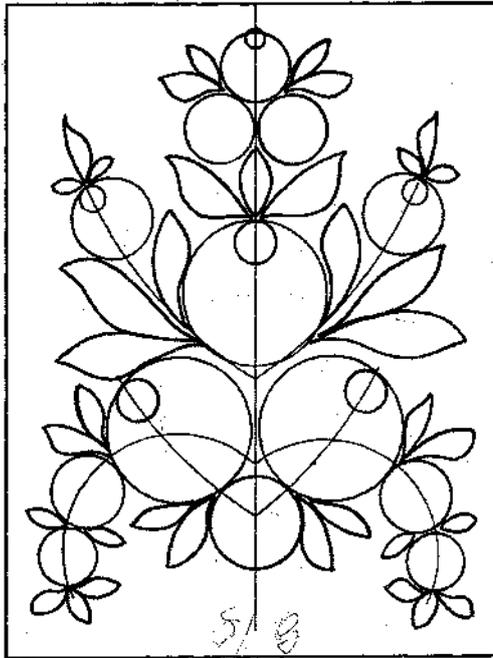


Рис. 21.

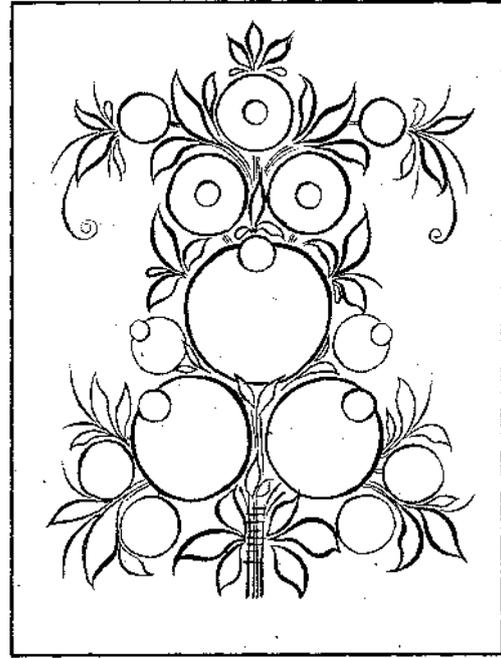


Рис. 22.

Схемы цветочной композиции "Букет"

ристый, золотистый, оранжевый и др. (рис. 41).

Необходимо учитывать, что вводимый в данный вид орнамента зооморфный мотив привносит определенную семантическую окраску. Так, изображение мотива "петух" или "конь" трактуется как вестник солнца, пожелание счастья, удачи, успеха (см. форзац 1). Парное изображение "петуха" и "курочки" символизирует семейное благополучие, пожелание семье счастья и множества детей.

#### Сюжетная роспись

Это одна из самых трудоемких и удивительно красивых видов композиций городецкой росписи. Порой невозможно представить, сколь неисчерпаем источник сюжетов, зарождающихся у городецкого мастера. Здесь свидания и гуляния, посиделки и за-

столья, праздничные выезды и проводы, иллюстрации к различным сказкам и сюжеты из современной жизни, а также многое, многое другое (рис. 42–45).

Сам вид композиции предполагает, что выполняться роспись будет на крупных по размеру изделиях: декоративных папю, сундучках и крупных шкатулках, разделочных досках и блюдах. По сути, это возвращение мастеров к тем уникальным росписям, которые выполнялись на подарочных прялках. Такие работы делались мастерами редко, с большим прилежанием и вкусом. Только опытный мастер мог позволить себе выполнять "уникальную" прялку. Поэтому сюжет композиции был очень тщательно продуман и выстроен.

При выполнении сюжетной росписи на разделочных досках городецкие художники нередко опира-

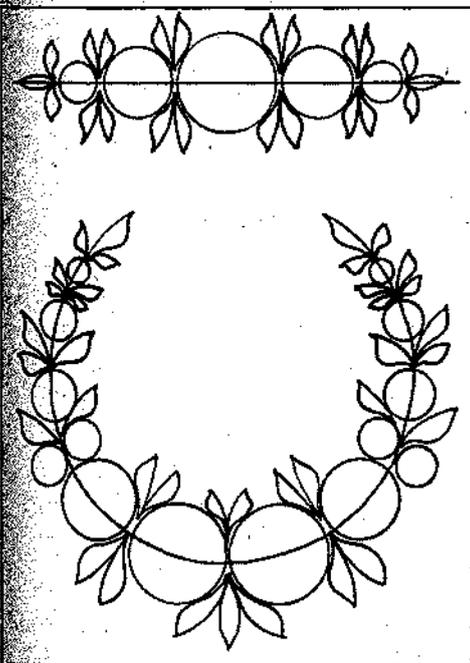


Рис. 23.  
Схема цветочной композиции "Гирлянда"

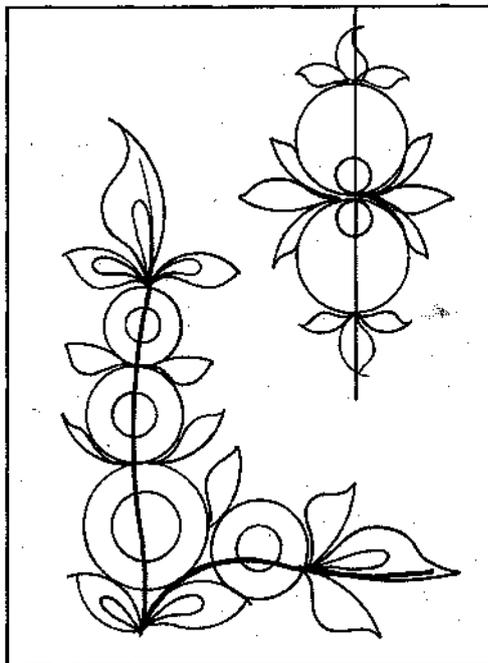


Рис. 24.  
Схема цветочных композиций (фрагменты)

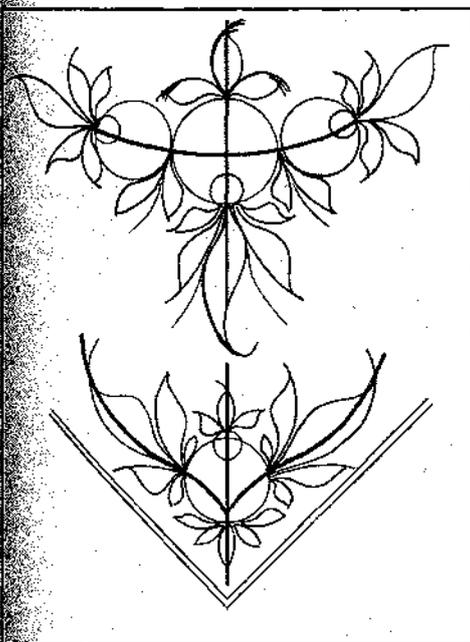


Рис. 25.  
Схемы угловых заставок композиции "Гирлянда"

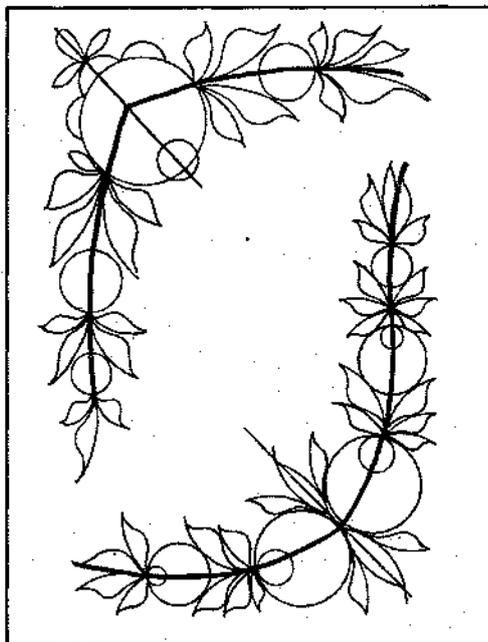


Рис. 26.

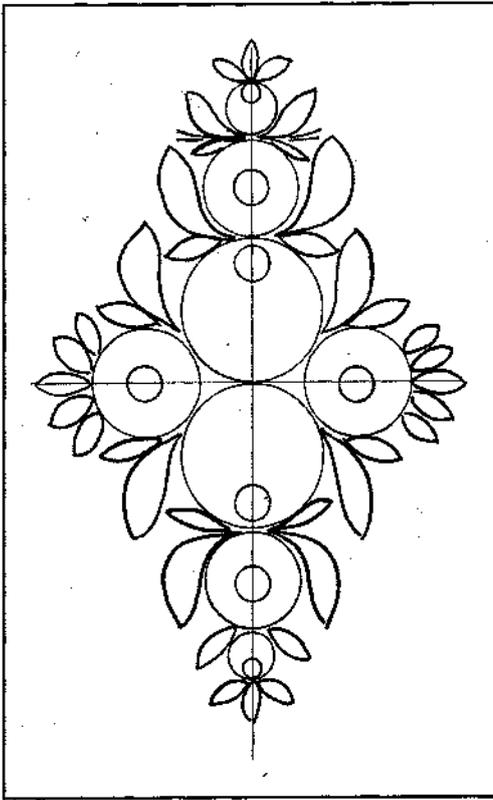


Рис. 27.

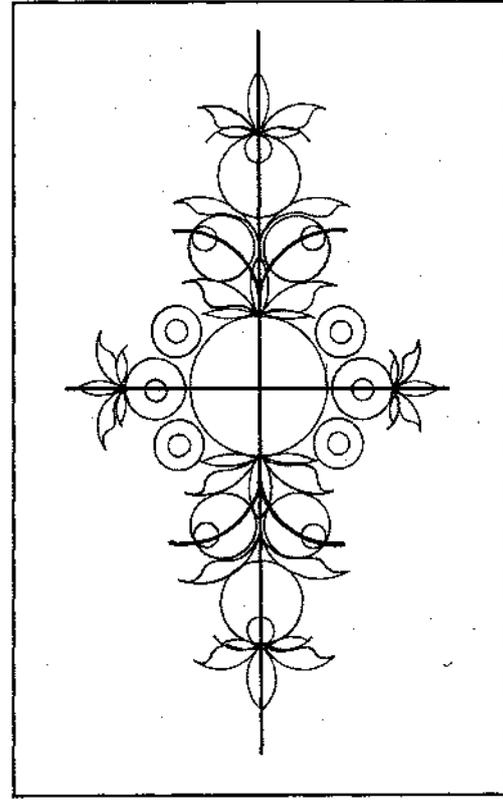


Рис. 28.

## Схемы композиции цветочного орнамента "Ромб"

ются на те традиционные композиции, которые были распространены на городецких прялках, — это роспись в два или три яруса, когда в верхней части доски пишется основной сюжет с застольем, свиданием, прогулкой, выездом и т.п., в нижней — сюжеты помогают раскрытию данной темы. Так, свадебный сюжет может сопровождаться парой птиц или выездом жениха на коне; праздничное застолье — приездом гостей или подготовкой к застолью. Средняя часть, разделяющая верхний и нижний ярусы, представлена в виде цветочной полосы.

Если доски имеют недостаточно вытянутую форму, то художники обходятся без нижнего яруса, изображая главную сюжетную сцену и опоясывая ее цветочной полосой.

Декоративные панно имеют, как правило, вытянутую по горизонтали прямоугольную форму. Оно может состоять из трех отдельных досок. В них сохраняются те традиционные приемы организации пространства, которые были выработаны художниками Городца еще в конце XIX в. Это и колонны, стоящие по сторонам; и богатые красиво драпирующиеся шторы по бокам и настенные часы,

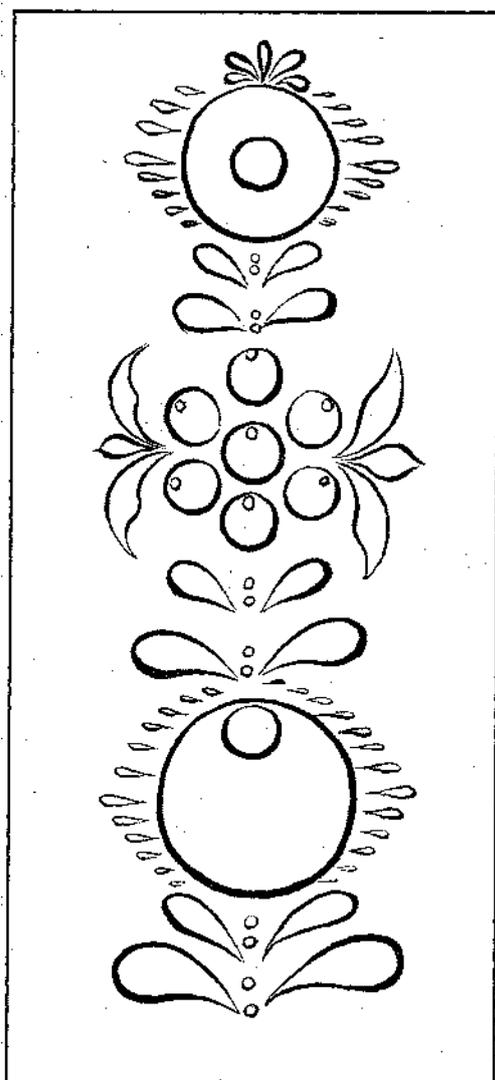


Рис. 29.

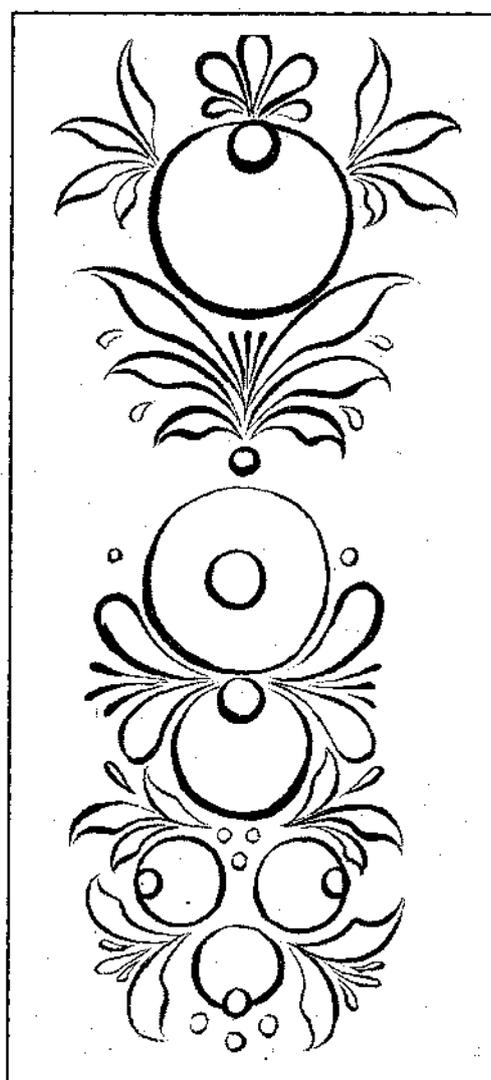


Рис. 30.

Схемы цветочного орнамента "Полоса"

висящие в центре изображаемого интерьера; огромные окна и круглые столы. Да и одежда главных героев — барышень и кавалеров — совсем не изменилась. Только краски теперь используются более звучные и сочные. Горизонтальные панно, как и вертикальные, художники нередко делят на

части. Герой или группа главных героев сюжетной композиции, как правило, располагается в центре горизонтальной росписи или в верхней части вертикальной. Они выделяются цветом, размером, тоном, ритмом.

В качестве разделяющего мотива могут использоваться изображения

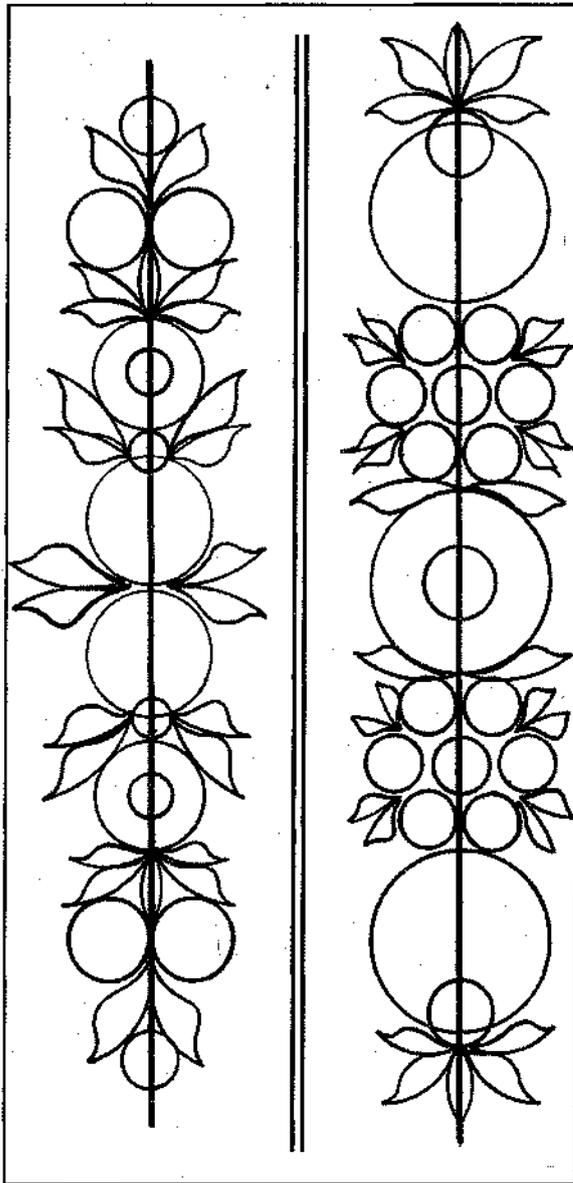


Рис. 31.  
Схемы орнаментальных полос

колонн и штор. Таким образом, художники изображают на декоративных панно несколько комнат, а центральная тема связана по смыслу с сюжетами, показанными на боковинах.

Встречаются росписи, где панно разделено на две части. Тогда появляются два смысловых центра, неразрывно связанных друг с другом, свой центр имеется в каждой части, и он строится по общим законам.

Своеобразно прочтение героев сюжетной композиции. Мужская фигура на коне трактуется как жених, одинокая девушка, стоящая около березки-подружки, прочитывается как невеста. Сцены застолья, чаепития, свадьбы, вечерки выполняются на фоне окна с обязательным включением стола. Стол никогда не пустует, он заполнен чашками, самоваром или вазой с цветами — это символ богатства и достатка. Такое же семантическое прочтение несут богато драпированные шторы и настенные часы.

Лица людей в городецкой росписи всегда обращены к зрителю. Очень редко встречаются изображения, развернутые в три четверти. Таким образом зритель или хозяин изделия видит в герое самого себя или кого-то из своих ближайших друзей и товарищей, а в окружающем их персонаже антураже — тот мир, в котором хотелось бы жить и сму.

Художники не ограничиваются изображением внутренних интерьеров. На декоративных полотнах появляются деревенские домишки с резными ставнями и наличниками, с печными трубами, украшенными резными петухами, здесь же колодцы с крышами, украшенными головами коней.

Панно, изображающие уличные сцены, иногда делятся на части. В центре при этом будет дан главный сюжет, иногда он может пока-

зывать внутреннее убранство богатого дома. Но чаще сцены гуляния, выездов и свиданий современные городецкие мастера не делят на части. На панно воспроизводятся целые улицы с домами, заборами, церквями, растительными мотивами в виде деревьев. Под ногами у главных героев нередко пищутся животные — собаки, кошки, петушки, цыплята. При таком построении сюжета главные герои изображаются на переднем плане, более крупно, чем второстепенные, нередко их выделяют цветом. Несмотря на сложность сюжетов, художники обязательно включают в роспись цветы, даже если показан зимний пейзаж.

Удивительно разнообразны иллюстрации к сказкам. Особенно любят художники сказки А. С. Пушкина

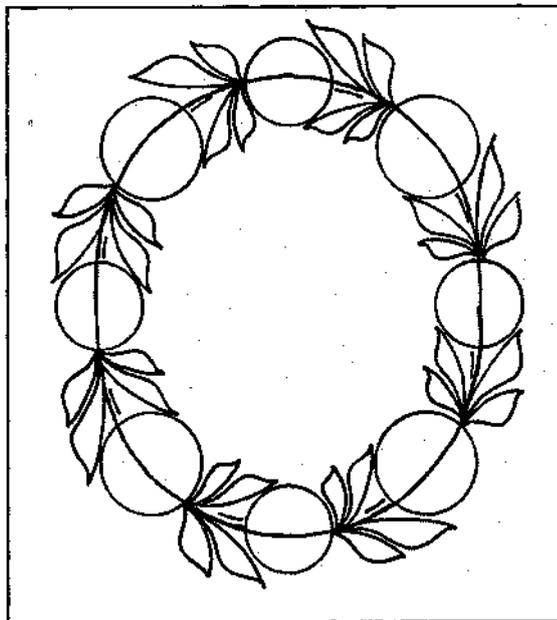


Рис. 32.  
Схема цветочной композиции "Венок"



Рис. 33.  
И. Хабибулина. Композиция в круге с мотивом "птица"

(см. цв. ил. 11). В росписях они часто используют те сцены, которые окружают их в жизни: застоля, всадников, девушек, сидящих за работой и пр. (см. цв. ил. 21). Лишь по некоторым деталям росписи можно понять, что это иллюстрация к какой-то сказке, а проанализировав весь сюжет, понять, к какому произведению относится данная иллюстрация. Наверное, поэтому художники подписывают работы (например, "Панно по "Сказке о мертвой царевне"). Традиции подписывать работы или сопровождать их народными пословицами и по-

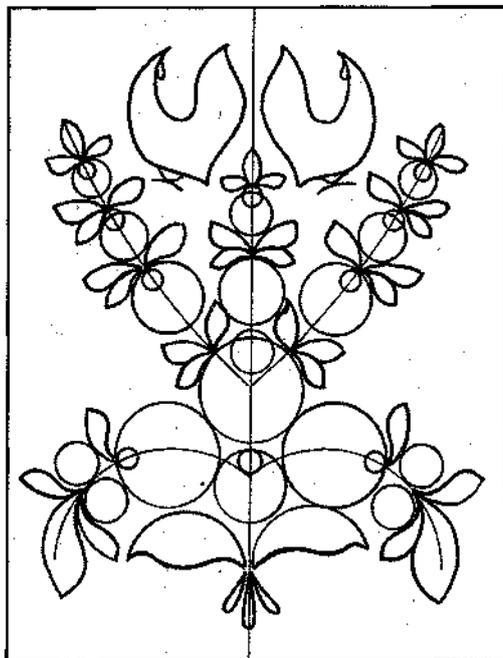


Рис. 34.

Схемы цветочной композиции с изображением птицы

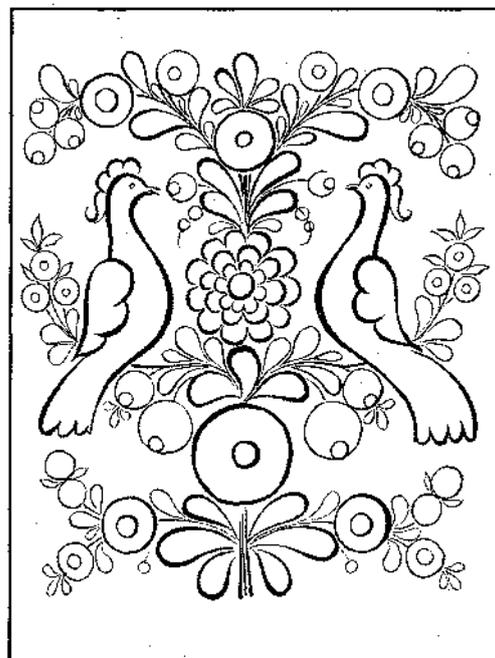


Рис. 35.

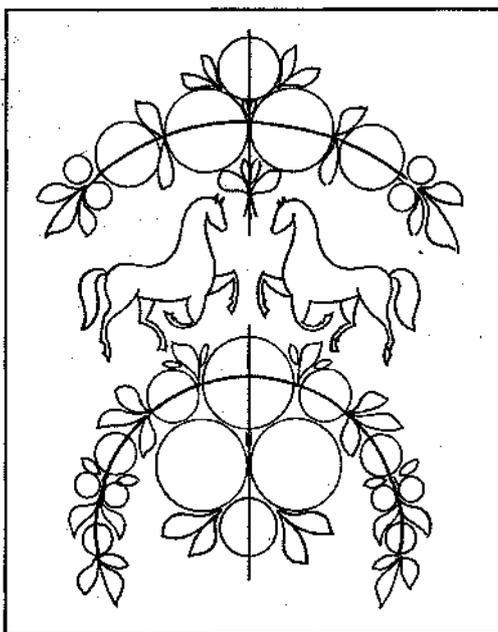


Рис. 36.

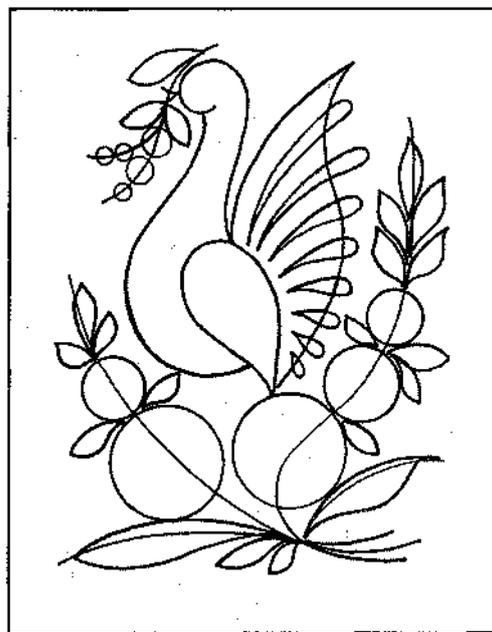
Схема цветочной композиции  
с мотивом "конь"

Рис. 37.

Схема цветочной композиции  
с мотивом "птица"

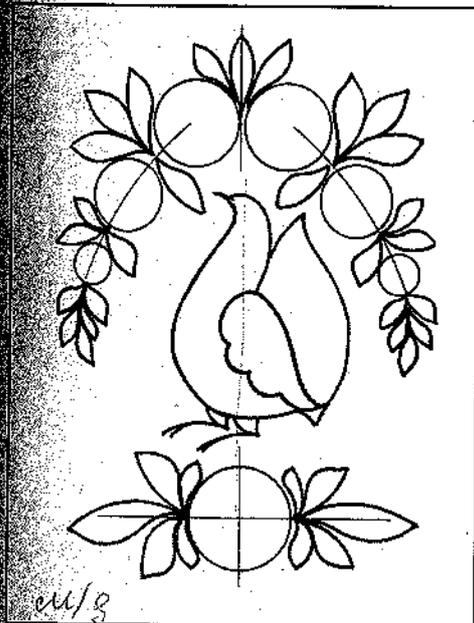


Рис. 38.  
Схема цветочной композиции  
с мотивом "птица"

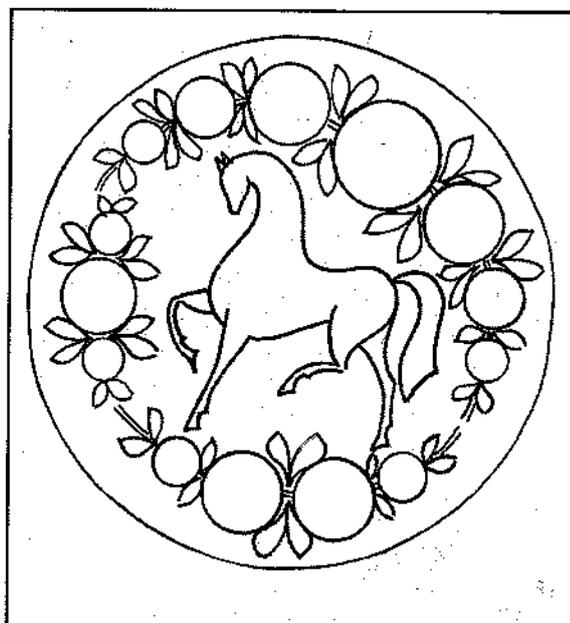


Рис. 39.  
Схема цветочной композиции с мотивом  
"конь"

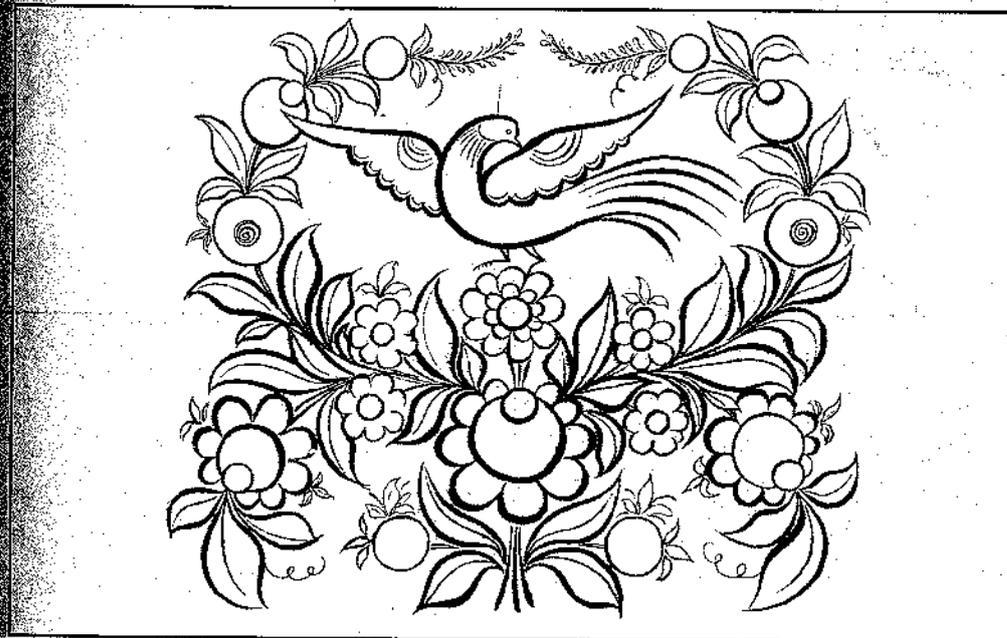


Рис. 40.  
Схема цветочной композиции с изображением птицы

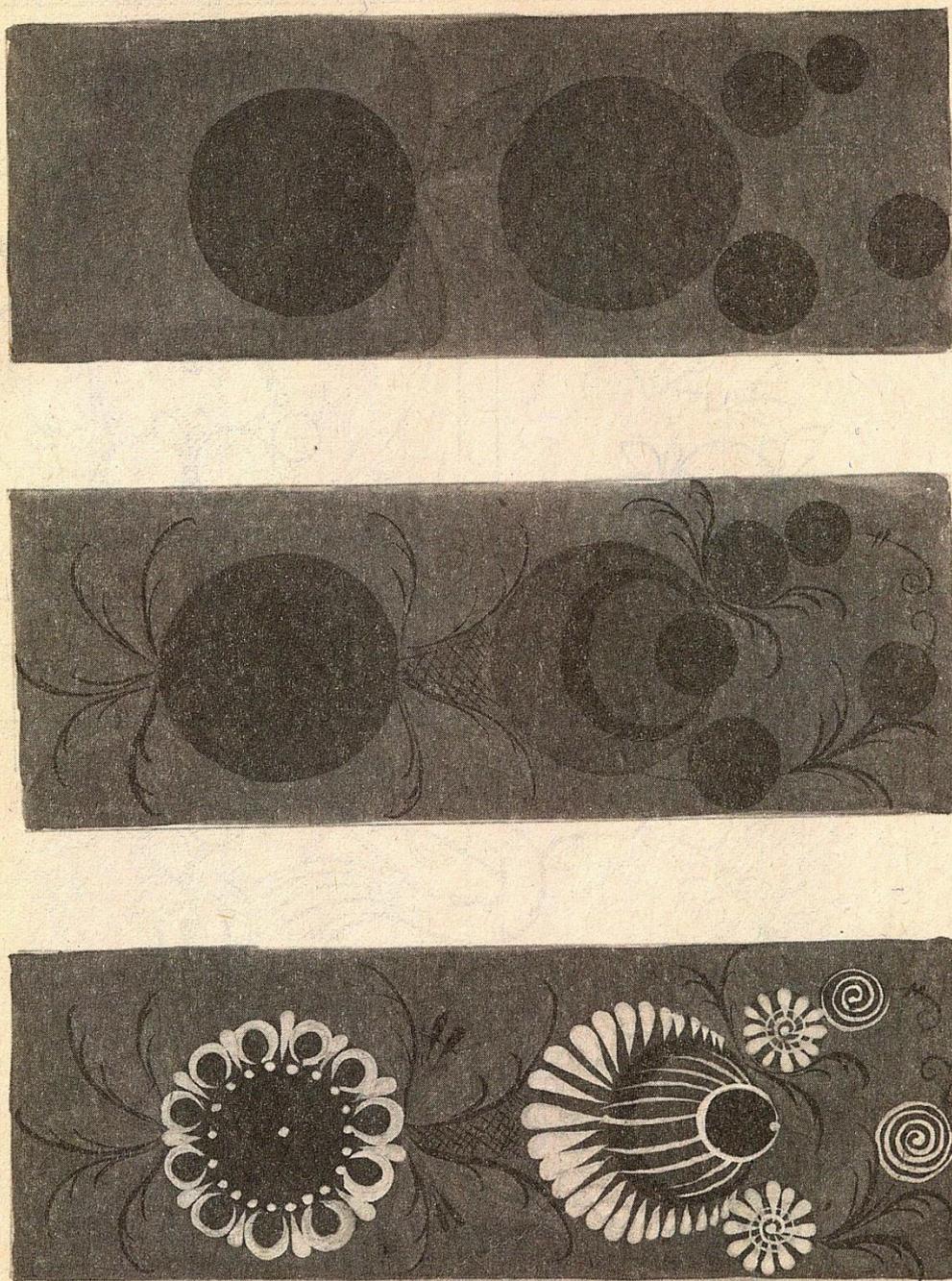


Рис. 41.

Н. Мальцева. Поэтапное выполнение городецкой росписи



Рис. 42.  
Схема сюжетной композиции



Рис. 43.  
Схема сюжетной композиции

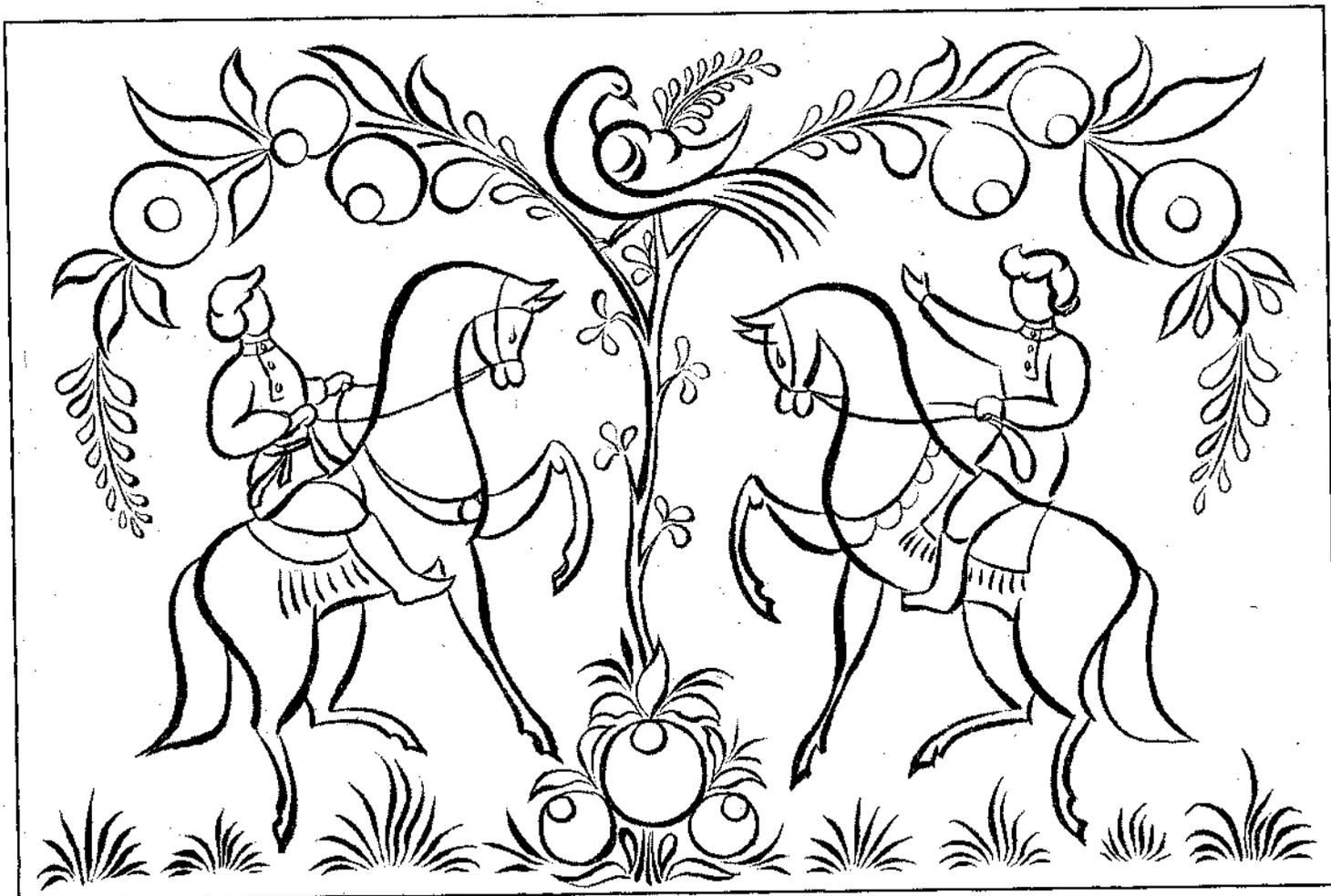


Рис. 44. Схема сюжетной композиции

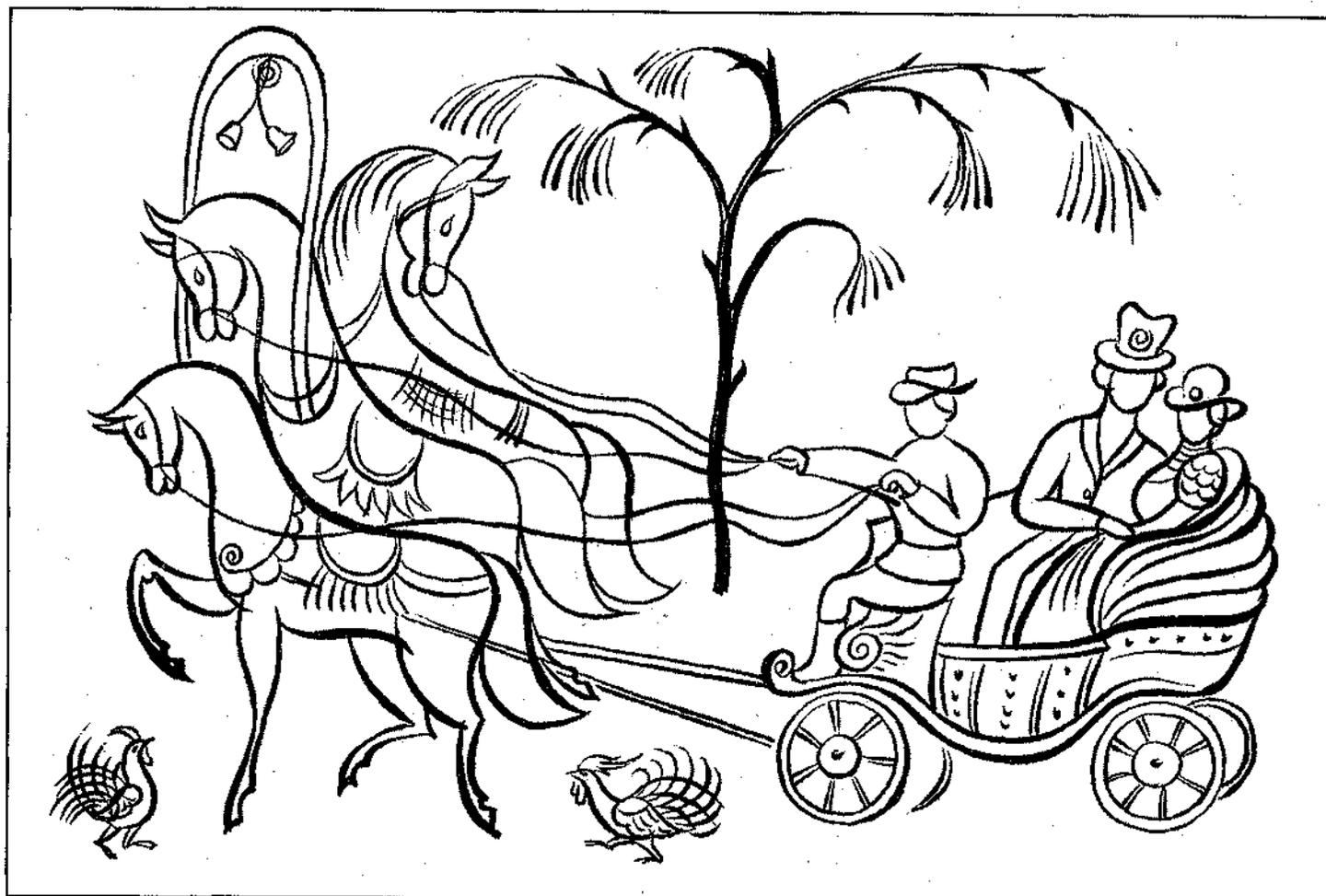


Рис. 45. Схема сюжетной композиции

говорками восходят к первым расписным городецким изделиям последней четверти XIX в. Такого же рода пословицы и правоучительные высказывания мы встречаем под картинками русского лубка. Это подтверждает общность и огромное влияние, которое оказали лубочные картинки в целом на народное искусство.

Народная мудрость, выраженная в словах, помогает раскрытию сюжета изображения, оживляет рисованную картинку и подчеркивает то огромное смысловое значение, которое вкладывал автор в подарочное изделие (“Муж да жена — одна душа”, “Работай до поту, поешь хлеба в охоту” и др.).

### § 3. Технология городецкой росписи

Технологический процесс городецкой росписи значительно проще, чем технологический процесс хохломской, особенно на уровне подготовки деревянной основы. Для технологического процесса необходимы определенные инструменты и материалы.

#### **Оборудование:**

*Стеллажи* для просушивания и хранения изделий.

*Сушильный шкаф*, регулирующий температуру от 30 до 50°C для более быстрого просушивания расписанных и пролаченных изделий.

*Токарный станок* для вытачивания “белья” под роспись.

*Банки* (50–100 г) для разведения красок.

*Чашки и миски* для грунта и шпатлевки.

#### **Инструменты:**

Для точения изделий на токарном станке используют резцы по дереву: *полукруглые стамески, стамеску-косяк и резец-крючок* (подробно о них см. с. 33 и рис. 7).

*Тампоны*. Для грунтовки и лащения используют тампоны из капроновых чулок или мягкого поролона.

*Штампики*. Служат для выполнения большого числа одинаковых элементов. Штампики вырезают из шляпного войлока, гриба-дождевика и других материалов, хорошо удерживающих краску и позволяющих сделать четкий отпечаток на изделии.

*Кисти* являются основным инструментом в данном технологическом процессе. Для росписи используют беличьи, хорьковые, колонковые кисти № 1–5, для росписи крупных изделий — более крупные кисти № 6–8. Для лащения и грунтовки пригодятся мягкие плоские кисти.

Для росписи кисти лучше всего перебрать, как рассказывалось выше (см. технологию хохломской росписи), или изготовить самостоятельно. Для этого из средней части беличьего хвоста выбирают пучок волос. Аккуратно отрезают. Вместе с ворсом отрезается и подшерсток, поэтому его необходимо убрать. Концы ворса выравнивают и перевязывают ниткой. Подготовленный таким образом ворс можно вставить в металлический патрон или обычную ученическую ручку.

**Материалы:**

Материалы, используемые при технологическом процессе городецкой росписи, достаточно разнообразны. Это связано с тем, что роспись ведется как масляными красками, так и клеевыми по левкасу. В учебных заведениях роспись лучше всего вести гуашью.

Приводя в данном разделе рецепты приготовления тех или иных материалов, мы пронумеруем их, чтобы в описании технологического процесса не писать вновь рецепт, а только ставить номер.

*Олифа натуральная.* Ее можно купить в магазине или сварить самим, как это описано в технологии хохломской росписи.

*Скипидар.* Используют для разбавления масляных красок. Художественный скипидар (пинен) можно приобрести в художественном салоне.

*Шпатлевка № 1.* Делают из 20 г сухого столярного или рыбьего клея, залитого 180 мл холодной дистиллированной воды. Данную смесь варят до полного растворения в клееварке, на водяной бане. Шпатлевку, приготовленную из рыбьего клея, перед употреблением подогревают, так как остывший клей представляет собой желеобразную массу.

*Шпатлевка № 2* готовится по следующему рецепту. В весовых частях смешивают: 17 ч. смолы МФ или 40 ч. смолы УКС, 2 ч. олифы льняной, 23 ч. талька, 33 ч. стеклопорошка, 8 ч. 10%-ного раствора щавелевой кислоты, 10 ч. каолина.

Все сыпучие компоненты, просеянные через сито, смешивают в порядке, указанном в рецепте.

Также используют готовые шпатлевки НКШ.

*Грунтовка № 1* готовится по следующему рецепту. Смешивают в весовых частях 5 ч. сухого столярного клея, 95 ч. воды, 50–60 ч. мела, 0,05 ч. фенола.

*Грунтовку № 2* делают из картофельного крахмала. Сухой крахмал замачивают в теплой воде, добавляют кипяток и подогревают на огне до кипения (по принципу варки киселя). «Кисель» должен быть достаточно крут и без комков.

Помимо этого используют готовую грунтовку ПМ-1, П-046 или вододисперсионную краску ВА-27А, а также другие марки этой краски.

*Краски.* Как уже говорилось, в технологическом процессе городецкой росписи используют масляные, казеиново-масляные и гуашевые краски. Это могут быть как готовые темперные краски на казеиново-масляной основе, так и краски, приготовленные перед росписью. Для их приготовления нужны пигменты (белила цинковые, кадмий желтый, кадмий красный, кадмий оранжевый, охра светлая, охра красная, сиена натуральная, киноварь ртутная, кобальт фиолетовый, окись хрома, зелень изумрудная, ультрамарин, сажа газовая). Их смешивают с казеиново-масляной эмульсией, которую готовят по следующему рецепту: 8% казеина, 2% буры, 0,63% фенола, 20,9% льняного или подсолнечного масла, 0,02% стеатита алюминия, 0,1% скипидара, 5,2% ализаринового масла, 63,15% воды.

Для приготовления эмульсии необходимое количество казеина зали-

вают холодной водой и добавляют буру. После набухания раствор подогревают до 50°C и перемешивают до полного растворения казеина. Взятые по рецепту стеатит алюминия и скипидар нагревают на водяной бане до растворения. Фенол растворяют в теплой воде. В охлажденный раствор казеина, постоянно помешивая, вливают последовательно масло ализаринное и льняное, раствор стеатита алюминия и через 30 мин раствор фенола. Эмульсию перемешивают в течение 40 мин и фильтруют через три слоя марли.

Пигменты, смешанные с эмульсией, растирают курантом на гранитной плите.

Для того чтобы приготовить краски впрок, пигменты предварительно разводят водой до пастообразного состояния, растирают до степени перстира, а для предупреждения образования плесени при хранении вводят 2% фенола. С эмульсией смешивают непосредственно перед росписью.

Масляные краски приобретают в художественных салонах.

На занятиях в учебных заведениях более всего подходит гуашевая краска. Лучше всего приобретать комплект двенадцатицветовой художественной гуаши.

**Лаки.** Для лачения изделий с городецкой росписью используют масляные лаки ПФ-283 (бывший С-4) и другие марки прозрачных масляных лаков, а также нитролаки. Рекомендуем лаки с матирующими добавками или матовые лаки, такие, как НЦ-241М, НЦ-243.

**Древесина.** Для росписи нужна древесина. Для городецкой росписи подойдут как мягкие, так и твердые сорта деревьев, не подвергающиеся рассыханию и растрескиванию: береза, осина, липа, ольха и другие породы деревьев.

В современном производстве используют заготовки из прессованной древесины.

#### **Технологическая последовательность выполнения городецкой росписи**

Как мы уже упоминали, городецкую роспись пишут различными видами красок. В связи с этим различаются и материалы, используемые в подготовительных операциях данного технологического процесса.

*При росписи казеиново-масляными красками* основу готовят следующим образом: деревянную основу — «белье» шлифуют шкурками с различным зерном, для того чтобы заглаживать риски, оставленные после резца, если это токарное изделие, или выглаживают шкурками изделие, вышедшее из-под рук столяра. Подготовленное таким образом изделие покрывают порозаполнителем (см. «Материалы» — шпатлевка № 1). Теплый клей наносят плоской кистью в два слоя, с промежуточной сушкой при комнатной температуре в течение 2 часов. После полной просушки поверхность шлифуют мелкой шкуркой, чтобы снять ворсинки дерева, поднявшиеся после покрытия порозаполнителем. Последующая грунтовка производится клее-меловым грунтом (см. «Материалы» — грунтовка № 1). Столярные и токар-

ные изделия, в зависимости от качества их поверхности, грунтуют щетинным флейцем от одного до трех раз с промежуточной и окончательной сушкой при температуре 18–23°С в течение 2 часов.

Дефекты древесины исправляют шпатлевкой, приготовленной по рецепту грунтовки № 1, но с меньшим количеством воды, т.е. состав должен быть не жиже творожной массы. Перед шпатлеванием поверхность покрывают 30%-ным клеевым раствором. Через 2–3 часа высохшую поверхность зачищают шкуркой.

В качестве грунтовки можно использовать водоэмульсионную краску ВА-27А, а также другие марки краски, которые наносят на сухую отшлифованную поверхность древесины плоской кистью или краскораспылителем в два слоя. После этого просушивают каждый слой в течение 2–3 часов при температуре 18–23°С.

Чтобы придать фону какой-то оттенок, в грунтовку добавляют краску необходимого цвета или сухой пигмент. Все хорошо перемешивают и тогда покрывают основу грунтом.

Роспись производят казеиново-масляными красками. Продолжительность высыхания таких красок 2 часа при температуре 18–23°С. Нужно учитывать, что при высыхании краски немного светлеют, но покрытие лаком вновь восстанавливает их первоначальный цвет.

Высохшую роспись покрывают олифой. Но так как она долго сохнет, то в современном производстве ее заменяют масляными и нитроцеллюлозными лаками (см. раздел “Материалы”).

Лаки дают высококачественное покрытие и предохраняют роспись от повреждений как механических, так и химических.

При выполнении росписи масляными красками основу следует также тщательно подготовить под роспись. Небольшие дефекты заделывают шпатлевкой. Лучше всего применять безуглекислотную, водорастворимую, быстросохнущую шпатлевку НКШ, используемую в мебельной промышленности. Можно использовать импортные шпатлевки, имитирующие по цвету различные породы деревьев. Они также разводятся на воде и высыхают в течение двух часов. Шпатлевку можно приготовить самим (см. “Материалы” — шпатлевка № 2). Ее наносят в два слоя с промежуточной и окончательной сушкой в течение 2–3 часов при комнатной температуре.

Прошпатлеванную и просушенную поверхность тщательно шлифуют шкуркой, чтобы убрать излишки шпатлевки и выровнять поверхность изделия.

Подготовленное таким образом изделие грунтуют. Для этого применяют грунтовку ПМ-1, ею покрывают изделие дважды с сушкой каждого слоя при температуре 18–23°С в течение часа. Грунтовку ПФ-046 наносят в один слой, и высыхает она за 10 часов при той же температуре. Можно грунтовать изделие олифой, которая высыхает за 48 часов. Затем изделие вновь шлифуют мелкой шкуркой, чтобы убрать поднявшийся деревянный ворс.

Для окраски фона используют масляные краски, разведенные до малярной консистенции.

Подготовленную основу расписывают масляными красками фабричного производства. Для разбавления красок применяют очищенный скипидар. Для того чтобы масляная краска быстрее высыхала, при росписи необходимо смешать скипидар с небольшим количеством лака ПФ-283.

Роспись, выполненную масляными красками, можно не покрывать лаком. Однако для создания более высококачественного покрытия мы рекомендуем покрывать изделие одним или двумя слоями масляного лака ПФ-283. Роспись, выполненную масляными красками, нельзя покрывать нитролаками, так как в этом случае масляная краска может вспучиться и испортить роспись.

В учебных заведениях лучше всего выполнять *роспись гуашевыми красками*. Это связано с тем, что гуашевые краски наиболее доступны для учащихся.

Подготавливаемую под роспись основу следует отшлифовать шкурками с различным зерном, для того чтобы выровнять все неровности на поверхности, по которой будет вестись роспись. Если в деревянной основе есть сколы или выбоины, их следует заделать шпатлевкой, как описано в случае росписи масляными красками. После того как шпатлевка просохнет, заготовку вновь шлифуют мелкой шкуркой.

Если заготовка была качественной и вам не пришлось заделывать сколы шпатлевкой, можно сразу приступить к грунтовке изделия. Для этого используйте грунтовку, полу-

ченную из картофельного крахмала (см. "Материалы" — грунтовка № 2). Остывшую грунтовку наносят в два-три слоя. После каждого слоя деревянной основе дают как следует просохнуть и обязательно шлифуют мелкой шкуркой. В качестве грунтовки можно использовать также жидко разведенный клей ПВА. Грунтуют им так же, как картофельным крахмалом.

Если под роспись используется основа из прессованных опилок, то в качестве грунта применяется водоземulsionная краска. Она наносится на поверхность в два слоя с промежуточным высыханием и шлифовкой шкуркой.

Если под роспись необходим цветной фон, то грунтовку (как основу из прессованных опилок, так и деревянной основы) можно производить водоземulsionной краской, подкрашенной гуашью нужного цвета. В этом случае не следует грунтовать деревянную основу грунтовкой из крахмала или клеем ПВА.

Выполняя роспись гуашевыми красками, необходимо учитывать, что после высыхания они становятся белесыми. Каждому слою краски необходимо давать хорошо просохнуть, прежде чем наносить следующий слой. Для того, чтобы при росписи гуашевыми красками последующие слои после высыхания не подымали предыдущие, рекомендуем в краску добавлять небольшое количество клея ПВА.

Хорошо просушенное изделие покрывают масляным или нитролаком. Масляный лак ПФ-283 или другие

Лак масляного лака можно наносить тампонами, кистью или краскораспылителем. Нитролаки лучше всего наносить краскораспылителем, так как в этом случае покрытие будет более ровным.

Лаки наносятся в два-три слоя с полной просушкой между слоями. В этом случае образуется качественная пленка, которая защищает роспись от физических и химических повреждений.

### Контрольные вопросы для повторения

#### По истории

#### Городецкого промысла

1. Какие особенности географического положения способствовали развитию городецкого промысла?
2. Из каких частей состояла прялка, изготавливаемая в Нижегородской губернии?
3. Какие этапы предшествовали организации промысла расписных прялочных донцов?
4. Как в семейных мастерских организовывалось производство донцов?
5. Кто явился основателем промысла расписных донцов в Заузолье? В чем была особенность новой резьбы?
6. С чем было связано появление инкрустированных донцов? Чем они инкрустировались?
7. В чем состоял процесс инкрустации прялочных донцов?
8. Когда появились первые расписные прялочные донца? С чем связано появление именно расписных донцов?
9. Чем знаменателен 1870 г. для городецкого промысла расписной утвари?
10. В чем состояла особенность технологического процесса городецкой росписи второй половины XIX в.?
11. Какими особенностями черного и белого цвета пользовались городецкие художники?
12. Как выстраивалась композиция росписи на городецких прялках? С чем это было связано?
13. Какие донца называли "рядовыми"? В чем была особенность их написания?
14. Какие донца называли "дорогими"? Как строились композиции таких росписей?

15. Какие донца называли "уникальными"? Чем их роспись отличалась от росписи "рядовых" и "дорогих" прялочных донцов?

16. Какой ассортимент расписываемой продукции сложился в городецком промысле к концу XIX в.? Чем это было обусловлено?

17. Когда городецкий промысел расписной утвари переживает свой первый упадок? С чем он был связан?

18. Каким образом шло восстановление городецкого промысла в первой половине XX в.?

19. Как проходило восстановление городецкого промысла в 50–60-х гг. XX в.?

20. Что заставило мастеров городецкого промысла перейти на роспись изделий по текстуре древесины? Как в связи с этим изменилась технология?

21. Что особенного произошло на фабрике "Городецкая роспись" в 1969 г.?

22. Какой ассортимент городецкого промысла сложился на конец XX в.? Чем это вызвано?

#### По видам композиций городецкой росписи

1. На какие основные виды делятся композиции городецкой росписи?

2. В чем состоит особенность цветочных композиций городецкой росписи?

3. Какие основные типы композиций можно выделить в цветочной росписи Гордца?

4. При написании каких изделий используются различные типы цветочной росписи?

5. В чем состоит особенность построения цветочных композиций с включением мотива “конь” и “птица”?

6. При написании каких изделий используются композиции цветочной росписи с включением мотива “конь” и “птица”?

7. Какое семантическое прочтение имеют мотивы “конь” и “птица”?

8. В чем состоит особенность построения сюжетных композиций городецкой росписи?

9. Какие сюжеты распространены в современных росписях Городца?

10. На каких изделиях современного ассортимента городецкой росписи можно увидеть сюжетные сцены? Каким образом они выстраиваются на изделии?

#### **По технологии городецкой росписи**

1. Какие инструменты и материалы необходимы для производства изделий с городецкой росписью?

2. Какие породы деревьев используют для росписи городецкими мастерами?

3. Как можно подготовить кисти для росписи?

4. Какие виды шпатлевок используют в технологическом процессе городецкой росписи?

5. Какие виды грунтовок используют в технологическом процессе городецкой росписи?

6. Какие лаки применяют для покрытия изделий с городецкой росписью?

7. Перечислите последовательность технологических операций городецкой росписи.

8. Какие виды красок подходят для выполнения городецкой росписи? В чем их достоинства и недостатки?

9. Как готовится основа изделия под роспись казеиново-масляными красками? Какие виды лака используют для покрытия росписи?

10. Как готовится основа изделия под роспись масляными красками? Какие виды лака используют для покрытия росписи?

11. Как готовится основа изделия под роспись гуашевыми красками? Какие виды лака используют для покрытия росписи?

#### **Тест для самопроверки знаний**

Тест включает в себя 38 вопросов по теме “Городецкая роспись”. В нем предлагаются вопросы, касающиеся различных разделов данной темы. При помощи данного теста можно выявить уровень усвоения теоретических знаний:

– студент, ответивший менее чем на 19 вопросов, не усвоил пройденный материал и получает оценку “неудовлетворительно”;

– студент, ответивший не менее чем на 19 вопросов, усвоил материал не достаточно хорошо и получает оценку “удовлетворительно”;

– студент, ответивший на 30 вопросов, достаточно хорошо усвоил материал и получает оценку “хорошо”;

– студент, ответивший на 35 вопросов, усвоил материал и получает оценку “отлично”.

#### **Диагностические установки:**

вопросы 1–22 – проверка теоретических знаний по истории городецкой росписи;

вопросы 23–32 – проверка теоретических знаний по видам композиций городецкой росписи;

вопросы 33–38 – проверка теоретических знаний по технологии городецкой росписи.

Этот тест может использоваться преподавателем для теоретического дифференцированного зачета вместо контрольных

вопросов, только в этом случае рекомендуется разбить его на два варианта по 19 вопросов. В данный тест преподаватель может включать вопросы по проверке навыков визуального определения различных видов композиций городецкой росписи или добавлять вопросы по своему усмотрению.

После тестирования подводятся соответствующие итоги:

- какой процент опрошенных не испытывает трудностей при ответе на вопросы по истории городецкого промысла;
- какой процент опрошенных легко ориентируется в определении различ-

ных видов композиций городецкой росписи;

– какой процент опрошенных хорошо знает технологический процесс городецкого производства.

Эти вопросы позволяют не только диагностировать уровень подготовки студентов, но и скорректировать содержание и методику преподавания таким образом, чтобы довести абсолютные положительные значения по тем или иным диагностическим установкам не менее чем на 75%.

### Городецкая роспись по дереву

1. Какое из нижеприведенных высказываний наиболее полно раскрывает географические особенности, способствовавшие возникновению городецкого промысла:
  - а) богатство лесов, неоднородная земля; близость к крупным ярмаркам;
  - б) близость к Макарьевской ярмарке, неоднородная земля;
  - в) близость к Волге, а соответственно, связь с крупными ярмарками?
2. Из каких частей состояла прялка, используемая женщинами в Нижегородской губернии:
  - а) копылка, гребня, донца;
  - б) гребня, головки, лопасти;
  - в) лопасти, вертикального стояка, донца?
3. В Нижегородской губернии промысел по изготовлению прялочных донец прошел следующие этапы:
  - а) донца резные с инкрустацией, донца резные с инкрустацией и росписью, донца расписные;
  - б) донца резные, донца резные с инкрустацией и росписью, донца расписные;
  - в) донца резные, донца резные с инкрустацией, донца резные с инкрустацией и росписью, донца расписные.
4. В семейных мастерских изготовлением прялочных донец занимались:
  - а) только отец со старшим сыном;
  - б) все члены семьи;
  - в) только дети.
5. Кто явился основателем резных донец с контурной и скобчатой резьбой в Зауолье:
  - а) Аристарх Евстафьевич Коновалов;
  - б) Игнатий Андреевич Мазин;
  - в) Никита Емельянович Краснояров?
6. Чем инкрустировались прялочные донца:
  - а) мореной линой;
  - б) мореной ольхой;
  - в) мореным дубом?
7. Что такое шкантики:
  - а) деревянные гвоздики;
  - б) деревянные дощечки;
  - в) вырезанные фигурки людей и коней?
8. Что такое "копылок"? Это то же самое, что:
  - а) шкантик;
  - б) головка;
  - в) приспособление для резьбы.
9. Когда в городецком промысле по производству прялочных донец появляются первые расписные прялки:
  - а) начало XIX в.;
  - б) середина XIX в.;
  - в) конец XIX в.?

10. С чем было связано появление расписных донцев:
- с организацией нового промысла по росписи;
  - с необходимостью удовлетворить спрос на этот товар более легким способом;
  - с конкретным заказом на расписные донца?
11. В каком году был сделан решающий шаг к переходу от резных донцев к расписным:
- 1859 г.;
  - 1860 г.;
  - 1870 г.?
12. С чем было связано прекращение производства резных донцев:
- не было спроса на резные донца;
  - очень трудоемкий процесс производства резных донцев;
  - сильно подорожало дерево?
13. Что способствовало выработке единого стиля в росписи:
- организация мастерской;
  - общение между художниками;
  - требования покупателей?
14. Этапы городецкой росписи включали:
- подмалевок, оттенивку, разживку;
  - подмалевок, моделировку, оживку;
  - подмалевок, тенивку, разбел, бликовку, чертежку.
15. Как выстраивались композиции росписи на городецких прялках:
- по вертикали донца;
  - по горизонтали донца;
  - донце делилось на ярусы?
16. Донца, выполненные из сучковатых заготовок и расписанные для продажи на базар, называли:
- "рядовыми";
  - "дорогими";
  - "уникальными".
17. Донца, изготавливаемые из более качественной древесины, небольшими партиями, с более тщательной проработкой, называли:
- "подарочными";
  - "уникальными";
  - "дорогими".
18. Какой вид донцев чаще всего имел подписи:
- "рядовой";
  - "дорогой";
  - "уникальный"?
19. В какое время городецкий промысел переживает свой первый упадок:
- в первой половине XIX в.;
  - в конце XIX в.;
  - в начале XX в.?
20. Чем был знаменателен 1965 г. для городецкого промысла:
- курцевская фабрика "Городецкая роспись" была объединена с Городецкой мебельной фабрикой в одну и получила название "Городецкая роспись";
  - артель "Стахановец" была преобразована в фабрику "Городецкая роспись";
  - было открыто отделение городецкой росписи в Семеновской школе, готовившей мастеров для хохломского промысла?
21. В каком году на фабрике "Городецкая роспись" была организована экспериментальная творческая лаборатория:
- 1967 г.;
  - 1969 г.;
  - 1965 г.?
22. Кто явился инициатором возрождения городецкого промысла:
- Павел Дмитриевич Колесов;
  - Игнатий Климентьевич Лебедев;
  - Аристарх Евстафьевич Коновалов?
23. На сколько видов можно разделить композиции городецкой росписи:
- четыре;
  - три;
  - два?
24. Сколько типов композиций можно выделить в цветочной росписи Гордца:

- а) пять;  
б) четыре;  
в) три?
6. В чем состоит особенность цветочных композиций городецкой росписи:  
а) цветочные композиции симметричны;  
б) цветочные композиции асимметричны?
7. Какое семантическое прочтение имеет мотив "конь":  
а) символ мужского начала;  
б) символ семьи;  
в) символ солнца?
8. При выполнении сюжетной росписи основной сюжет пишется:  
а) в верхней части вертикальной доски;  
б) в средней части вертикальной доски;  
в) в нижней части вертикальной доски.
9. Лица людей в городецкой росписи:  
а) всегда обращены на зрителя;  
б) обращены на зрителя или, в редких случаях, развернуты в три четверти;  
в) всегда развернуты в три четверти.
10. Сюжетные сцены городецкой росписи изображают:  
а) только внутренний интерьер жилищ;  
б) только уличные сцены;  
в) уличные сцены или сцены в интерьере.
11. Использовали ли городецкие мастера в сюжетных композициях цветочные орнаменты?  
а) Да.  
б) Нет.  
в) Не знаю.
12. Делали ли городецкие мастера иллюстрации к сказкам?  
а) Да.  
б) Нет.  
в) Не знаю.
32. Сохранилось ли в традиции городецкой росписи подписывать декоративные панно различными пословицами, поговорками, пожеланиями?  
а) Да.  
б) Нет.  
в) Не знаю.
33. Какие породы деревьев используют в городецком производстве:  
а) любые породы деревьев;  
б) любые породы деревьев, не подвергающиеся рассыханию и растрескиванию;  
в) только мягкие породы деревьев?
34. Какими красками может выполняться городецкая роспись:  
а) только темперными;  
б) казеиново-масляными и гуашевыми;  
в) казеиново-масляными, масляными и гуашевыми?
35. Технологические операции по подготовке изделия под роспись:  
а) выполняются одними и теми же материалами, независимо от того, чем выполняется роспись;  
б) выполняются различными материалами в зависимости от того, чем выполняется роспись.
36. В городецком промысле роспись выполняют:  
а) только на фоне дерева;  
б) только на грунтованной каким-либо цветом основе;  
в) как на фоне чистого дерева, так и на грунтованной основе.
37. В технологии городецкой росписи используют:  
а) только масляные лаки;  
б) нитролаки и масляные лаки;  
в) только нитролаки.
38. Роспись, выполненную масляными красками, покрывают:  
а) только масляными лаками;  
б) масляными и нитролаками;  
в) только нитролаками.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	

*Инструкция к тесту-опроснику  
“Городецкая роспись”*

Перед вами ряд вопросов, которые должны выявить теоретические знания, полученные в процессе прохождения данного курса. Отвечая на каждый вопрос, вы должны выбрать из трех или двух вариантов предлагаемых ответов тот, который в наибольшей степени соответствует, по вашему мнению, поставленному вопросу.

*Отвечать нужно  
следующим образом:*

1. Заполнять нижнюю часть таблиц карандашом.
2. Обдумав ответ, поставить под номером вопроса одну из букв.
3. В самом опроснике ничего не писать и не подчеркивать.
4. Отвечайте на все вопросы подряд, ничего не пропуская.

*Ключ к тесту-опроснику*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
а	а	в	б	в	в	а	б	б	б	в	а	б
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
а	в	а	в	в	б	а	б	в	б	а	а	в
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
а	б	в	а	а	а	б	в	б	в	б	а	

## Третья глава

### УРАЛО-СИБИРСКАЯ РОСПИСЬ



#### § 1. Из истории урало-сибирской росписи

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

Зарождение большинства центров народной уральской росписи протекало сложным путем. Прежде всего это было связано с тем, что с XVI—

XVII вв. начинается колонизация восточной части России русскими, которая протекала в несколько этапов. В.А. Барадулин — исследователь, посвятивший свои работы изучению этого удивительного промысла, писал: «Если XVI—XVII века заложили основу культуры уральского крестьянства, близкую культуре русского Севера, Поморья, откуда были в основном первые переселенцы, то в XVIII — начале XIX века народная культура Украины, Поволжья, Вятского края, центральных областей

внесла в нее существенные коррективы”\*

Переселенцы везли с собой не только принасы и одежду, но также деревянную посуду и металлические орудия труда. Но самым ценным было то, что они везли с собой культуру, обычаи, жизненный уклад той местности, откуда переселялись. Наверное, поэтому на Урале сложились столь разнообразные стили росписи деревянной утвари.

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

Большой подъем художественной жизни второй половины XVII в. охватывает крупные города Прикамья, среди которых ведущую роль играл Соликамск. Кроме промышленного, он приобрел большое торговое значение, являясь к тому же и крупным культурным центром. Крупными промышленными центрами в XVII в. становятся Тюмень и Тобольск.

В Тобольске иконы писали мастера, приехавшие из Великого Устюга, Сольвычегодска, Владимиро-Суздальской земли, с Украины. Народная декоративная роспись была тесно связана с иконописью, так как украшением бытовой утвари и интерьеров, как правило, занимались иконописцы. Разнообразию “травных” орнаментов способствовала специализация в изготовлении икон. Среди

иконописцев были “травники”, “личники”, “доличники”. Мастера-“травники” расписывали прялки и вальки, украшали дома зажиточной части населения.

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

Первое получило распространение в поселках при демидовских заводах — Нижнесалдинском, Невьянском, Нижнетагильском, и стало ремеслом городским. Второе стало ремеслом сельских районов Урала и было сосредоточено в наиболее населенных поселках.

Различные села специализировались на производстве какого-либо одного вида товара. Так, недалеко от Кунгура красили коромысла, около Оханска делали крашенные телеги, в Шадринском и Талицком районах точили и распиливали деревянные чаши, у Далматова — изготавливали прялки и т. д.

Развитию деревообрабатывающих промыслов способствовало обилие лесного материала (береза, сосна и др.).

В 40-х гг. XIX в. широкое распространение получил промысел по изготовлению и росписи берестяных бураков. Особенную известность приобрели тагильские (пермские) берестяные бураки. Они отличались высоким качеством и служили своего рода эталоном для мастерских ближайших селений.

Этот вид изделий был очень популярен среди крестьян. “Существовал

\* Бардулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982. — С. 11.

даже особый тип расписного бурака под названием "крестьянский" с ярким цветочным узором, выполненным приемами свободной кистевой росписи. Городские покупатели предпочитали роспись более тонких, изысканных цветовых сочетаний\*\*.

Покрывали изделия цветочной росписью. Самой распространенной композицией был "букет", используемый в различных видах расписных промыслов в XVII — XIX вв. Особенность построения этой композиции на бураках заключалась в том, что букет был вертикально ориентирован и уравновешен по цветовым массам от центра композиции. Такой орнамент складывался благодаря форме изделия. Зритель видел практически квадратное поле, на котором выполнялась роспись. Сверху и снизу оно ограничивалось полосками, проходившими по горловине и у основания туеса, по горизонтали — видимой частью плоскости.

В композиции и в колорите росписи художники находили удивительную гармонию. При написании композиционного центра краской основного цвета пальцами наносили подмалевок. Затем, взяв кисть, прописывали лепестки цветов, оттеняя их белилами, наносили оживку на листья. Заканчивали прописью травок. Смешение красок происходило на самой работе, так как на непросохший еще подмалевок наносили моделирующую оживку. Благодаря этому создавались мягкие переходы от одного цвета к другому.

Бураки делились на два вида: "шпаклевка" и "полушпаклевка". Различались они между собой только степенью подготовки. "Полушпаклевку" перед окраской фона немного шпаклевали составом из мела и столярного клея, чтобы заделать соединительный шов. "Шпаклевку" перед покраской фона грунтовали и выглаживали до идеально ровной поверхности — однако при этом совершенно терялась прелесть бересты. Такие бураки и туеса чаще украшались росписью "под малахит", "под черепаху" и т.п.

После росписи изделие покрывали лаком. Таким образом декорировались бураки в крупных красильных мастерских при подносно-клеяльных заводах.

Еще одним центром по производству и росписи берестяных изделий была Нижняя Салда, хорошо известная в последней трети XIX в. как развитый бурачный промысел. Роспись салдинских художников была очень похожа на роспись мастеров Нижнего Тагила. Это связано с тем, что "Нижняя Салда находилась на пути в Ирбит, и местные ремесленники могли увидеть расписные бураки у проезжавших тагильских мастеров... Нижняя Салда была своего рода провинцией Нижнего Тагила, поэтому в декоре местных бураков дольше сохранялись художественные принципы росписи крестьянского типа\*\*\*.

Третьим крупным центром бурачного промысла были селения, расположенные на одном из притоков

\* *Варадулин В. А.* Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск, 1987. — С. 85.

\*\* Там же. — С. 90.

Туры — Прокопьевской Салде. Вначале здесь делали бураки, украшенные тиснением. Затем стали совмещать роспись и тиснение. Бураки были разных размеров, но окрашивать предпочитали небольшие, подарочные. Роспись делалась, как правило, по оранжево-красному или зелено-синему фону белым цветом, который здесь не моделировал форму, а выступал в качестве основного. Другие цвета, ис-

пользуемые в росписи, являлись дополнительными.

Распространенная в первой половине XIX в. центрическая композиция с уравновешенным букетом, вписываемая в квадрат или круг, использовалась всеми промыслами по изготовлению бураков на протяжении всего их производства.

Однако художники расписывали не только бураки. К середине XIX в.

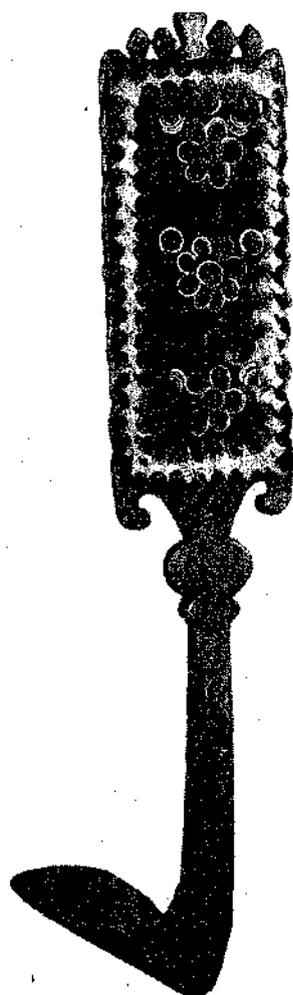


Рис. 46. Прялка-корневушка.  
Рубеж XIX–XX вв. Чердынский р-н, с. Корепино

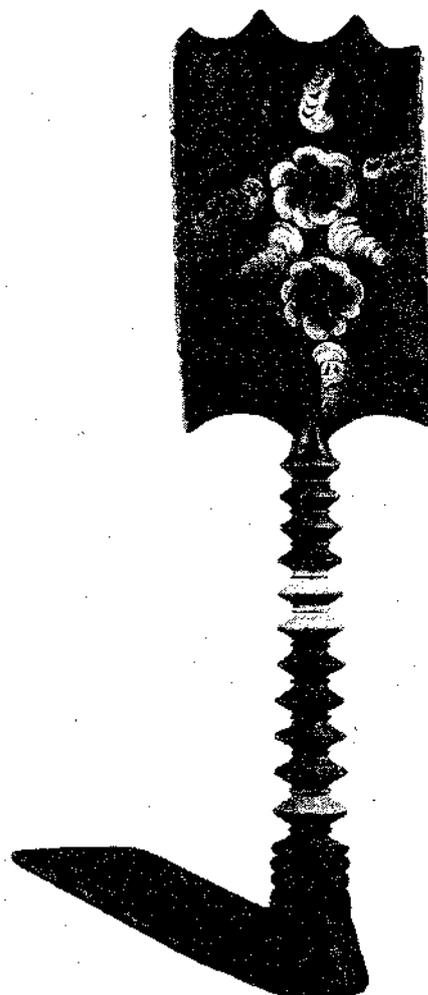


Рис. 47. Прялка токарная. 1899 г.  
Суксунский р-н, с. Тис

в городском и деревенском жилище, наряду с красочным интерьером, можно было увидеть расписные вальки, трекла, сечки для рубки капусты, крашенные коромысла и ведра, с которыми женщины ходили по воду. Среди этого обилия домашней утвари особенно выделялись прялки.

Крестьянский быт, наполненный обрядовыми элементами декоративно-прикладного искусства, способствовал устойчивому сохранению в народных ремеслах древнейших мотивов.

Развитым видом народного искусства на Урале было создание праздничных обрядовых прялок. Над ними трудились мастера-профессионалы, были выработаны определенные типы композиций прялочного декора, характерные для различных районов, но всегда связанные с определенным назначением прялки.

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

На Урале прялки четко различались по конструктивному принципу. Были корневые, составные и токарные прялки (рис. 46—48).

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

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

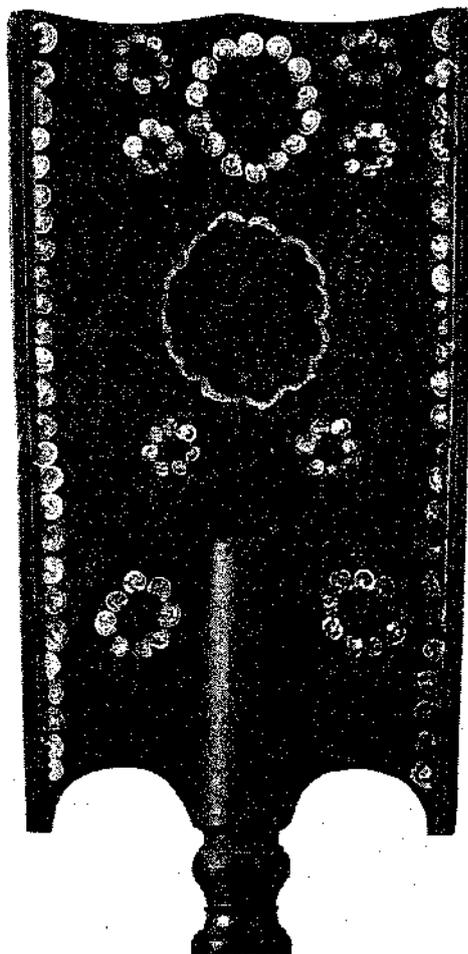


Рис. 48.

Прялка составная. Роспись лопасти. Рубеж XIX—XX вв. Пермский р-н, с. Сташково

круглыми вырезами. Их росписи были разнообразными. В целом кунгурская роспись отнесется к живописному типу русских кистевых росписей. Особенностью ее были цветочные мотивы, плотно заполняющие поверхность. Композиции кунгурских прялок вышивались в вытянутую форму лопасти. Наиболее любимой и чаще всего используемой была композиция цветущего дерева с сидящими на нем птицами.

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

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

В горнозаводских селениях изготавливали токарные и составные прялки. Украшали их различными видами росписи — от "графической" росписи с тюльпанами, купавками и ягодами до "живописной" с тагильскими розами и простой окраской "под малахит". Росписи лучших горнозаводских прялок, благодаря опыту живописцев, занимавшихся украшением самых разнообразных предметов, отличались большой цельностью.

Наиболее самобытной разновидностью сельских росписей Урала являлась обвинская. Для нее был характе-

рен единый принцип построения, в котором главную роль играл яркий контраст цветного фона с растительным орнаментом. В центре композиции на оси симметрии располагались цветы, а травка заполняла свободное пространство. Обвинская роспись — особый вид народных уральских росписей, в которой получили развитие орнаментально-графические элементы. Это произошло благодаря массовому изготовлению вещей на рынок, что требовало упрощения приемов росписи. Сказалось влияние поволжских центров народной росписи, в которых были сильны графические элементы\*.

Обвинской росписи был свойственен холодный колорит, как и в целом на Урале. Но иногда использовалась теплая гамма росписи. Графичность мотивов и лаконичность окраски создавали особую декоративность росписи. Художники добивались в своих вещах значительного цветового эффекта, рассчитанного на привлечение внимания в базарной сутолоке. Для этого применяли контрастные цвета, что усиливало впечатление насыщенности каждого отдельного цвета и всей росписи в целом. На оранжевом фоне они прописывали голубые листья, а "разживку" писали желтой. Если роспись велась по зеленому фону, то в орнаменте обязательно преобладал красный цвет.

Для обвинских прялок характерно традиционное композиционное построение, когда три цветочные группы располагаются на оси симметрии, хотя встречались и непривычные живописные приемы, что было связано с инди-

\* Бардулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982.

видуальным творчеством мастеров. Все варианты обвинской росписи объединял образ необычного дерева или куста. Крестьяне по-разному понимали мотив растущего дерева. Для одних это было дерево жизни, для других — символ райских садов. По-разному проходил этот мотив в различных крестьянских росписях XVIII — XIX вв. Но он всегда был основой содержания этого искусства, придавал глубокий смысл росписям уральских прялок.

Наряду с утварью, на Урале было принято расписывать жилища. «На формирование вкусов заводского и крестьянского населения, особенно на Среднем Урале и в Сибирском Зауралье, большое влияние оказали горнозаводские живописные промыслы. Именно здесь, в Сибирском Зауралье получила распространение живописная декорация жилища, здесь были найдены стенописи, характеризующие это искусство на протяжении 80–100 лет», — писал В. А. Барaduлин\*. Он же в своей книге обосновывает появление этого обычая с середины XIX в., объясняя это тем, что в конце XVIII в. избы еще нередко топились по-черному. Да и черную крестьянскую избу вряд ли украшали росписью. Этот обычай мог распространиться только с появлением «белых изб» у богатых, зажиточных крестьян, имевших деньги, чтобы позволить себе такую роскошь.

Формированию целостного стиля уральской домовой росписи способствовало то, что данный промысел отличался большой подвижностью. Профессиональные крестьяне-художни-

ки переезжали из волости в волость, расписывая избы. Свою живопись они подчиняли вкусам местного населения. Помимо внутренней части интерьера художники расписывали и домашнюю утварь. Во второй половине XIX — начале XX столетия на Урале работали мастера из различных частей России. Однако чаще всего на Урал приходили вятские и карматские красильщики. Большое развитие получили отхожие промыслы после реформы 1861 г., когда уменьшилась занятость рабочего населения на казенных заводах и рабочему люду приходилось искать вольных заработков.

Первым делом художники расписывали входные двери и голбец. На них рисовали красивый куст, а рядом людей и зверей-охранителей. Затем печь — символ жизни в доме. Ее украшали особенно тщательно, так как по поверьям «в подполье под печкой жил домовый — доброе существо, охранитель дома, без которого жизнь в доме считалась невозможной»\*\*.

Изба делилась на «углы»: прихожая — пространство под полатами; середка — место у печи, где работала женщина-стряпуха; сама изба с «красным углом» — столовая и место приема гостей.

Гамма росписи была ограничена несколькими цветами красных, желтых, синих, зеленых оттенков, редко пользовались темно-коричневым цветом. Но обязательно присутствовал белый — для моделировки форм и черный — для приписок графических элементов.

\* Барaduлин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982. — С. 30.

\*\* Там же. — С. 31.

Сама техника росписи была очень простой. После предварительного определения размера мотива и композиции прописывали *подмалевок*, которым обозначали основные пятна цветов, бутонов, листьев. Затем производили их *моделировку белилами*, если “подмалевок” был цветной, или какой-либо другой краской, если он был белым. Обмакнув кисть в краску нужного цвета и вращая ее вокруг оси, за одно движение превращали подмалевок в ягодку или ленисток. Благодаря этому приему, сохранившемуся и развившему традиции травяных росписей XVII — XVIII вв., создавались мягкие переходы от цвета к цвету.

В процессе развития росписи моделировку “белильными оживками” заменили разбелом, во время которого на один край кисти брали белила, а на другой край — краску основного цвета. Кистью проводили таким образом, чтобы белила шли по внешнему краю мотива. Благодаря постепенному переходу к белилам, чистые, не всегда сгармонизированные цвета смягчались, происходило объединение живописной поверхности.

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

Изобразительные мотивы в уральской росписи были весьма разнообразны: это и цветочные орнаменты, и изображения птиц и зверей. (О семантике этих мотивов и композиций домовой росписи будет изложено далее, в разделе “Семантика уральской народной росписи по дереву”.)

Во второй половине XIX в. особенно популярным стало изображение

человека. В различных сюжетах художники воплощали не только мечты о лучшей жизни, но и события, связанные с собственными переживаниями. Более подробно с домовой уральской росписью можно ознакомиться в работах В.А. Барадулина.

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

Берестяные изделия вытесняются металлической и стеклянной посудой. Отпадает нужда в расписных пряжках, так как женщинам нет необходимости сидеть за такой трудосемкой работой. Появляется много мануфактур, производящих относительно дешевые ткани. Меняются ценностные ориентации в пользу городских предметов быта. Однако художники не оставляют попыток возродить расписные промыслы. Они ищут возможности применения росписи в оформлении новых видов изделий.

В первые послевоенные годы (40–50-е) большое внимание уделялось восстановлению крупных центров народного художественного ремесла, таких, как Хохлома, Городец и др. Позже, в 50–70-х гг., благодаря широкой экспедиционной деятельности основное внимание стало уделяться и угасающим промыслам Севера, Урала, Сибири.

На помощь художникам берестяного промысла приходят сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности — НИИХП, которые в 1966 г. на базе Нижнетагильского завода эмалированной посуды попытались возродить уральский бурачный промысел.

В постановлении ЦК КПСС “О художественных промыслах”, опублико-

ванном в 1975 г., уделяется значительное внимание народным художественным промыслам как неотъемлемой части культуры народа, оказывающей непосредственное влияние на эстетическое воспитание и формирование художественных вкусов. Намечаются конкретные меры по восстановлению заглохших и забытых промыслов.

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

## § 2. Семантика уральской народной росписи по дереву

В отличие от других видов художественного творчества произведения народного декоративного искусства — это в большинстве своем утилитарные бытовые предметы (хотя роль его не ограничивается только практическим применением). Используемые в качестве художественного изделия в быту, в праздничном или каком-либо ином обряде, они обретают важное значе-

Активное участие в возрождении уральской росписи и создании нового ассортимента приняли художники НИИХП — Э. Архипова, А. Бабаева, искусствовед В.А. Барадулин и др. Им удалось восстановить приемы уральской росписи и передать их местным мастерам. Однако искусство росписи не стоит на месте, оно развивается, сохраняя традиционные основы: своеобразный цветовой строй и монументальность композиций.

Экспериментальной площадкой НИИХП стал Турусский экспериментальный завод. В возрождении росписи принимали участие Нижнетагильский завод эмалированной посуды, Краснокамская фабрика детской игрушки, Сысертский завод керамических изделий, Невьянский завод художественной керамики. Появляются новые предприятия, на которых складываются творческие группы, заинтересованные в восстановлении местных промыслов.

Все это свидетельствует о том, что искусство уральских мастеров росписи по дереву не умерло и что оно находит своих подвижников — преданных народному искусству людей.

ние, сопровождая человека от колыбели до последних дней его жизни.

Понимание роли изображений в народном искусстве отличается от такового в искусстве станковых форм. Изображение не получает главенствующего значения, а является в большинстве случаев лишь одним из компонентов при создании образа вещи, что отвечает духовным потреб-

\* Барадулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982. — С. 44.

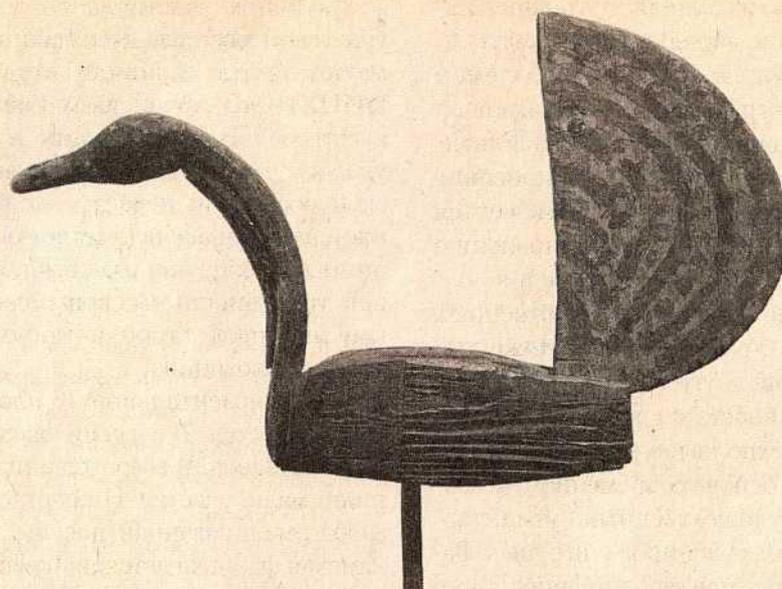


Рис. 49.

Птица-лебедь на шесте. Скульптура. XIX в. Пермский р-н, с. Ляды

ностям народа. Изучение содержания народного искусства приобретает в настоящее время первостепенное значение не только для теории, но и для практической работы, связанной с его дальнейшим развитием. Народное искусство — явление духовной культуры и как таковое участвует в важных моментах жизни, утверждая отношение к нему, выработанное народным общественным сознанием. Красота скромных и простых предметов будничного обихода связана с пониманием народом самой жизни как проявления прекрасного, с осознанием важности каждого предмета, необходимого в быту, с верой в то, что хорошая вещь приносит в дом благополучие. Увлеченность созидательным трудом заставляла человека стремиться к совершенству создаваемой вещи, а со-

вершенство вещи утверждало достоинство мастера.

Мастера, изготавливавшие предметы быта, изучали явления природы, ее естественные формы. Они воспринимали целостность и гармоничность этих форм как эстетические критерии. Легкость движения утицы, плывущей по воде, наводила на мысль о конструировании ладьи, а пластика ладьи-птицы становилась эталоном красоты (рис. 49).

Наблюдения за природой способствовали возникновению образов-метафор, общих для многих народов. Образцы птиц и небесных светил связывались при этом с символикой жизни. Потребность в познании мира и отражении человеческого опыта в произведениях народного искусства требовала, чтобы зритель был готов и способен за контуром коня, пти-

цы увидеть нечто большее, чем животное и птица, — человеческий мир. Многозначность символов-образов в народном декоративно-прикладном искусстве представляет определенную трудность. Она заключается не только в многозначности, но и в сложившемся стереотипе взгляда на наследие прошлого. Условный язык народного искусства сложен для нас

и потому, что огромен разрыв между характером образного мышления мастеров прошлого и нашим восприятием, воспитанным на современных формах профессионального искусства. Нам необходимо осознать, что символ — это образ, взятый в аспекте своей знаковости, что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью



Рис. 50.

Шкаф-поставец. XIX в. Соликамский р-н, д. Ескина

образа\*. Во всяком символе как бы складывается нечто неизвестное, загадочное, таинственное, что еще нужно разгадать. И поэтому необходимо понять, что символ:

– это живое отражение действительности;

– подвергается той или иной мыслительной обработке;

– становится орудием “переплывания” самой действительности.

Символ вовсе не обязан быть художественным образом, но он наделяется художественной ценностью. Он является очень важным и подвижным, рождающим многочисленные или даже бесчисленные разнообразные закономерные структуры.

Среди предметов, постоянно используемых в будничной обстановке, были такие, которые особенно почитались, благодаря их роли в быту (детские колыбели, хлебницы, солонки, шкафчики-поставцы и др. — рис. 50). При росписи этого типа изделий, при домово́й росписи, которая была широко распространена на Урале, использовались различные изобразительные средства и разнообразный художественный язык, который В.М. Вишневская разделяет на “символико-поэтический” и “иллюстративно-повествовательный”.

Символико-поэтическая система ведет свое начало от знаков-символов, связанных с поклонением силам природы. В ее основе лежат древнейшие мотивы солнечных дисков, воды, древа жизни и др. Одним из широко распространенных мотивов уральской народной росписи является

круг. В старых крестьянских жилищах лучистыми розетками с угловыми сегментами украшали ворота, калитки, двери, ставни (рис. 51). Такая композиция на протяжении всех этапов развития этого искусства имела магическое содержание, связанное с культом солнца.

В процессе развития народного декоративного искусства магическое значение этих мотивов ослабевало и возрастала их эстетическая роль. Они становились образно-поэтическими средствами народного творчества, в котором древнейшие знаки-символы, сохранившие свою важность, находили место рядом с новыми мотивами, метафорами, выступая вместе с ними в самых разнообразных контекстах.

Сложению в народном искусстве иллюстративно-повествовательной системы способствовало распространение в русском искусстве приемов наглядно-изобразительного рассказа, характерных для житийных клейм древней живописи. И при этом нужно заметить, что народное искусство не стало просто иллюстрировать жизнь, а появившиеся в нем сюжетные сцены сохранили традиционную для него символико-поэтическую основу. Сцены труда и семейного благополучия, изображавшиеся на предметах быта, создавались с надеждой на исполнение желаний и объединялись в одну композицию со знаками-символами, что создавало большой объем смысловой информации (рис. 52).

Особенности двух систем художественного языка хорошо видны на

\* *Философский энциклопедический словарь* / Ред. С.С. Аверинцев и др. — М., 1989. — С. 581.

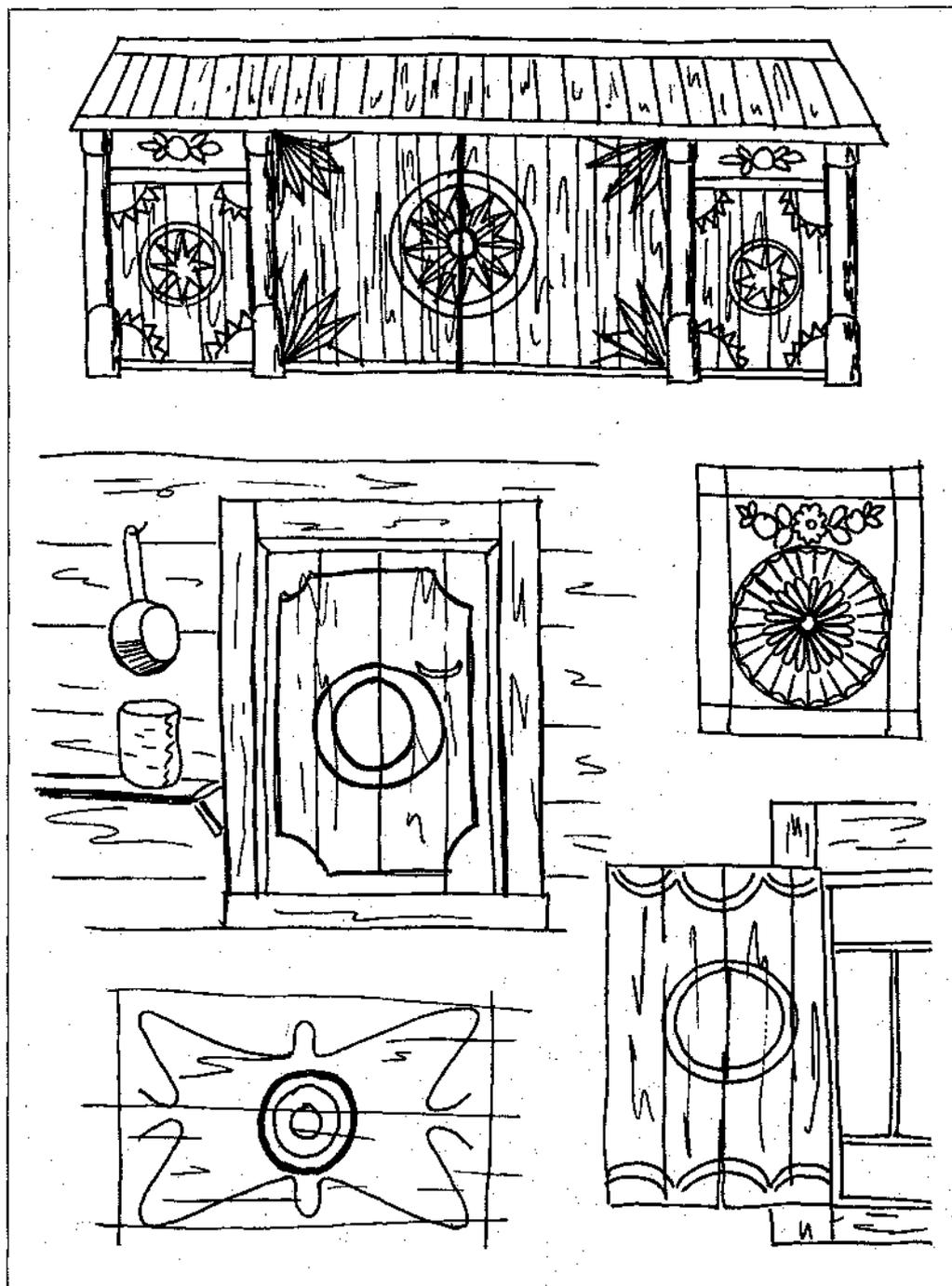


Рис. 51.

Солярный знак на воротах, дверях, шкафчиках, стенах, ставнях



Рис. 52.

Прялка. Роспись лопасти. Рубеж XIX–XX вв. Очерский р-н, д. Верхняя Талица

примере домовой уральской росписи. Любой крестьянский дом имел планировку, которая включала рабочую зону с печкой и, по диагонали от нее, зону обрядовую, праздничную — красный, или передний, угол. Кроме того, помещение расчленялось на ярусы. Нижний ярус отсекался уровнем, очерченным лавками; средний располагался между лавками и палатным брусом. К верхнему относилось все остальное пространство до потолка. Основой содержания росписи ярусов крестьянской избы в процессе ее формирования служили связи обжитого пространства с окружающим миром: для нижнего яруса связь с матушкой-землей, нижней сферой мироздания; для верхнего — с небом,

солнцем, верховными культами; средний ярус — мир человека — ориентирован на связь с реальными мифологизированными обитателями земли (рис. 53).

Функциональность различных членений поддерживала магические и поэтические воззрения. Закрепленные в народном сознании, они стали нормализующим фактором складывающейся традиции декоративной росписи. Весь нижний ярус избы, опоясанный лавками, открытые взгляду нижние венцы сруба, основание печи, низ дощатых перегородок разделявали “под мрамор”, позднее — “под кирпич” и “царскими кудрями”.

Мифологическая и поэтическая связь нижнего яруса дома с землей,



Рис. 53.

В. К. Рябков. Цветущий мир. 1897. Роспись горницы

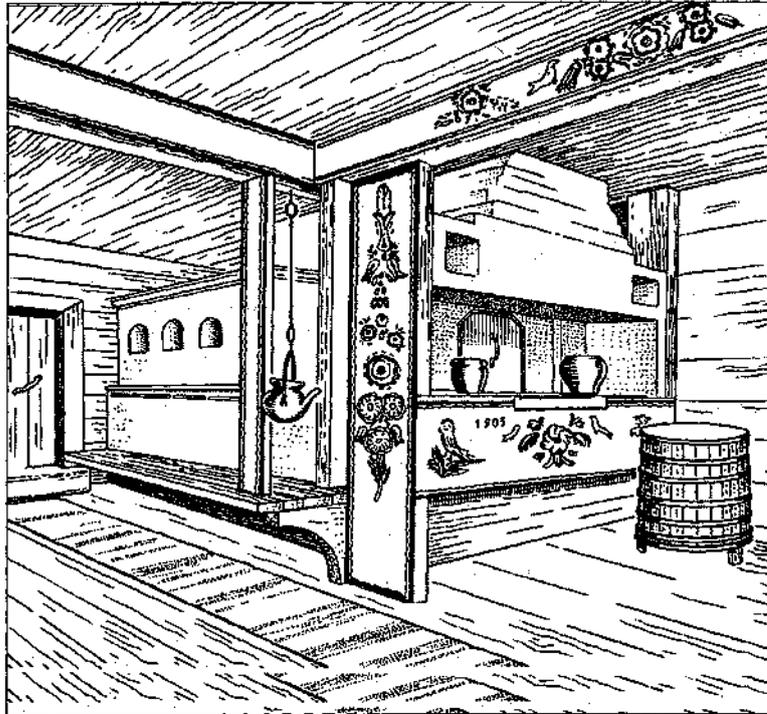


Рис. 54.

Роспись избы. 1905 г. Соликамский р-н, д. Верхняя Боровая.  
Рис. Т. А. Лапшиной. 1950-е гг.

на которой он стоит, имела реальную основу. Образ “домового”, “хозяина” являлся отголоском реального обряда, когда умерших членов семьи погребали в доме у очага. Дом осознавался жилищем не только живых, но и предков, связывая тем самым поколения\*.

В картине мира, которую воплощает в себе дом, элементы среднего яруса интерьера — стены, двери, окна, простенки между ними — это нечто промежуточное между миром небесным и миром подземным, т.е. верхним и нижним ярусами (рис. 54).

Огромная роль в росписи крестьянского дома отводилась окнам и дверям. Помимо общения с внешним миром, они выполняли функцию охранителей. На них и около них всегда присутствовали магические мотивы, охранительные знаки и изображения птиц и зверей, имеющие, по преданиям старины, защитную силу.

Стены среднего яруса чаще всего окрашивали красным, красно-оранжевым или золотисто-оранжевыми тонами. Особое отношение человека к красному цвету, как цвету жизни,

\* Бардулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.



Рис. 55.

“Царские кудри”. Роспись нижнего яруса стен горницы. Нач. XX в.

шло издревле. Ему отдавали предпочтение при украшении утвари и одежды. В доме он, как цвет огня, был символом очага и жизни (см. цв. ил. 27).

Теплые, наполненные жизненными силами поверхности стен крестьянского жилища часто опоясывались широкими полосами синего и голубого цветов или обрамлялись удивительно красивым орнаментом “царских кудрей” (рис. 55). Использование этого художественного приема, противопоставление красного и синего повышало впечатление яркости цвета. Так достигалась большая звучность всей росписи. Вместе с тем такое противопоставление имело и поэтический смысл, оно приобретало роль метафоры, к которой прибегали для раскрытия очень древнего мифологического представления об окружающем мире. Символ цветущего

сада — дерево с цветами и плодами, выросшее и набравшее силу на теплой земле, — окружено синим морем. Таким образом, синий цвет выступал в росписи символом воды. Вода присутствует во всех сферах окружающего человека мира — она вытекает из небесной сферы, обильно охватывает земную и протекает дождями в нижнюю, подземную. Орнамент “царских кудрей” вьется, как ручеек, колыхается, как морская волна.

Основу росписи среднего яруса составлял растительный орнамент. Главными его мотивами являлись дерево, куст, букет, иногда цветы, поставленные в вазу (рис. 56, цв. ил. 24, 26). Чаще всего расположенные в центре панно, они создавали смысловой центр композиции. При изображении этих мотивов соблюдались принципы симметричности и ярус-

ности (три-пять ярусов). Уральский крестьянин объяснял по-своему смысл растительного орнамента. Он для него был достаточно ясен и понятен. Например, деление на ярусы крестьянин объяснял как деление на поколения: прародителей, родителей, детей. Растительный орнамент домовый росписи часто дополняют птицы, звери и фигурки людей. И, в зависимости от присутствия этих элементов, содержание композиции получало свой особый оттенок.

Поэтический язык растительного орнамента, метафорические изображения птиц, много говорящие посвященному, не могли отразить сущности изменяющегося мира. В замкнутое пространство сельской жизни входили новые явления. Растительные композиции стенописей пополнялись новыми мотивами, включаемыми народными мастерами в еще целостную систему, полную иносказаний. Фигурки людей стали свидетельством изменения художественного мышления крестьянства. Но сама суть миропонимания продолжала оставаться цельной, и новое, входившее в традиционную структуру, не изменяло ее.

Появление сюжетов говорит о повышенном интересе крестьянства к окружающей жизни. Изображались свадьбы, свидания, прогулки, сватовство и даже военные действия. Непременными элементами композиций свадебного цикла были цветущее дерево и конь. Костюмы персонажей походили на городские: женщины в длинных юбках, с непокрытой головой, мужчины в сапогах, пиджаках и картузах. Тяготение к свадебным

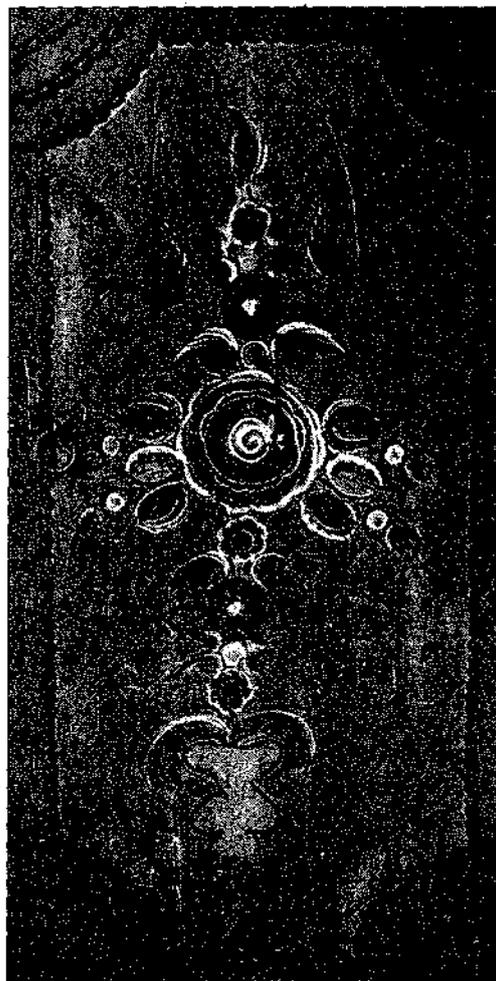


Рис. 56.

П. и Е. Мальцевы. Дерево в вазоне.  
1904–1910 гг. Роспись двери в чулан

сюжетам подтверждает большое значение для крестьянства этого события и говорит о стойком сохранении в его сознании их положительного содержания, обещающего благополучие в семье.

На рубеже XIX–XX вв. интерес к изображению сюжетных сцен настолько усилился, что в росписях им отводится очень большая роль. Часто это батальные сцены с событиями рус-

ско-японской войны. Вместе с тем, новые персонажи как бы являются преемниками старых мифологических, что придает им доброжелательную и охранительную функции. Например, в одном из домов у входа был нарисован повернувшийся к двери мужик с топором в руках (объяснялось это так, что он не пускает злого человека в дом). Так раскрывалось содержание в композициях с иллюстративно-повествовательным строем.

Самый верхний ярус, потолок в доме — это его “небо”. Мотивы, украшавшие потолок, связывались с солнцем, светилом, дарующим жизнь всему земному, от которого зависела судьба крестьянина. Поэтому не случайно изображение круга, а позднее — венка в домовый росписи. Круги-венки помещались на частях потолка, соответствующих функциональным зонам. В одном помещении их могло быть несколько. Как и символы светила, круговые рисунки имели значение оберега (цв. ил. 28—30).

В многочисленных искусствоведческих исследованиях раскрыта специфика изобразительного языка, роль и значение мотивов, поэтическая структура произведений народного декоративного искусства, показана историческая многослойность этого языка, устойчивость сохранения древнейших мотивов, не потерявших своей смысловой содержательности и по сей день, эволюция в понимании этих мотивов.

Особым в этом плане является осмысление образа птицы. С глубокой древности человечество связывало изображение птиц с мыслью о небе, считало птицу посредницей между

землей и небом, между облаками, дарующими дождь, и земной поверхностью. Это способствовало осмыслению птицы как символа жизни. Древнейшие мифы раскрывают значение птицы как символа солнца.

Произведения народного декоративного искусства, создававшиеся в прошлом столетии, убеждают в жизненности этих древнейших истолкований. Анализ характерных для уральской росписи композиций говорит о том, что изображения птицы прочитывались по-разному в зависимости от места, где они были помещены, от роли той вещи, которую они украшали, и от сочетания с другими мотивами. Птицы могут парить над многоярусным букетом, поставленным в вазу, сидеть на вершине цветущего дерева, располагаются по сторонам ствола у корня.

Симметричная композиция, состоящая из дерева с парным изображением птиц, содержит пожелание благополучия. И если в росписях прялок доброжелательный мотив обращен к женщине, к хозяйке, то в домовый росписи — ко всей крестьянской семье.

Золотые птицы на белых закрученных ветках верхнего яруса древа, в соседстве с окруженным сиянием цветком — изображение солнца с его золотыми вестниками. Такая же композиция, написанная на входной двери, выполняла благожелательную функцию. Трактовка образа некоторых птиц (например, петуха), ассоциировавшаяся с образом солнца, определила их место в картине мира, отображенное и в домовый росписи. Они, как правило, размещены в верхней

части среднего яруса или в верхней его части.

Содержание мотива птицы на дереве очень широко. Наряду с символом солнца, оно может быть и своеобразным символом смерти: «В темном боре на дубу сидит птица, всяк ее боится, никто от нее не уйдет: ни царь, ни царица, ни красная девица, ни рыба в море, ни заяц в норе»\*.

В уральских росписях выделяют несколько иконографических типов птиц, созданных с разными оттенками содержания композиции. Чаще всего встречаются петушки и курочки, написанные в быстрой маховой манере в два-три приема, с четко очерченным силуэтом, или павлины и павы в более торжественной позе, которых рисуют около дерева, тогда как сов и филинов пишут на его ветвях. Петухов и курочек иногда усаживают на отдельной веточке. Эта условная опора подчеркивает некоторую независимость их от древа жизни.

Обобщенный образ птицы — символ счастливой жизни — воплотился в динамических петушке и курочке сибирского Зауралья, лирической жар-птице Прикамья, пышных, торжественных павлине и паве Среднего Урала. В стенописях Прикамья, помимо жар-птицы, часто встречались совы и филины в классической композиции с деревом, где они сидят на верхушке в паре с той или другой птицей, в зависимости от района бытования.

Изображения совы или филина, написанные на ставнях, дверях, над ними по обеим сторонам, выполняли охранительную функцию.

Совершенно другой оттенок приобретает эта пара на цветущем дереве в подпорожье, у ног кровати хозяев. Здесь они тоже охраняют покой, но то, что их две и написаны они в сочетании с парой голубей у изголовья, придает им дополнительный смысл — пожелание блага супругам\*\* (см. форзац 2).

Мотиву птицы было свойственно и общефольклорное его понимание как символа невесты. На прялках и других предметах, связанных со свадебным обрядом, птица уподоблялась невесте. Она приобретала женственный облик, в ней подчеркивалось изящество, нарядность. В лапку вкладывался цветок. В росписи уральских прялок часто встречается композиция с двумя птицами — символом счастливой супружеской пары (цв. ил. 27). Такую композицию раскрывает свадебная песня:

Мне привиделся сон:  
Будто у нас на широком дворе  
Выросла травонька шелковая,  
Расцвели цветки аленькие.  
Ходил павлин с павушею.  
Тот-то павлин — Я — господин,  
Ишо павы — жена моя  
Свет Надежда-то Митриевна,  
Алы цветики — дети мои\*\*\*.

Для более сознательного использования художественных ценностей

\* Загадки / Изд. подгот. В. В. Митрофанова. — Л., 1968.

\*\* Бардулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.

\*\*\* Серебренников В. Н. Меткое слово. Песни-сказки. Дореволюционный фольклор Прикамья. — Пермь, 1964. — С. 193.

прошлого необходимо знать механизмы и способы обобщения действительности через декоративный символ, знак, образ, используемые в народном искусстве, и в частности в народных росписях Урала и Приуралья. Знание специфики преобразований окружающего мира в народном декоративном искусстве позволит грамотно подойти к прочтению народных росписей. Недопустимо забывать какую бы то ни было символику, отвергать семантику народного искусства

и считать достаточным изучение лишь эстетических категорий народного искусства, не заглядывая в его исторические истоки. Специфика содержания народного декоративного искусства проявляется в его способности к обобщениям самого широкого плана и отражению сложных представлений, подчиненных единой концепции утверждения значимости жизни и важности всего того, что помогает в ней человеку, — концепции жизнелюбия.

#### СВОДНАЯ ТАБЛИЦА СЕМАНТИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ ОТДЕЛЬНЫХ МОТИВОВ УРАЛЬСКОЙ ДОМОВОЙ РОСПИСИ

Мотив уральской росписи	Семантическое прочтение мотива	Расположение в домовой росписи	Цвет, применяемый в традиционной росписи
Бутон на дереве	– символ детей	потолок, стены, простенки, двери, окна, ставни	белый, синий, охристый, красный, коричневый, желтый
Цветы на дереве	– символ взрослого поколения, – символ солнца	потолок, стены, простенки, двери, окна, ставни, потолки	красный, синий, охристый, желтый, коричневый
Листья	– символ изобилия, хорошего урожая	потолок, стены, простенки, двери, ставни, потолки	зеленый, синий, желтый, белый
Птицы (обобщенный образ)	– символ счастливой жизни	стены, простенки, двери	красный, охристый, желтый, синий, зеленый, черный
Петух	– образ солнца	в верхней части среднего яруса, в верхнем ярусе	охристый, желтый, золотистый, голубой на белом фоне
Петух	– мужское начало, – хозяин дома, – жених, – образ света, – образ солнца	оконные проемы, стены, двери, полка-грядка,  верхняя часть стеновой росписи	белый, голубой, коричневый, золотой, красный, черный

Продолжение табл.

Мотив уральской росписи	Семантическое прочтение мотива	Расположение в домовой росписи	Цвет, применяемый в традиционной росписи
Курочка и петушок	– символ счастливой жизни, – символ супружеской пары	оконные проемы, двери, стены, полка-грядка	белый, голубой, коричневый, золотой, красный, черный на красном, охристом и белых фонах
Курочка и петушок, сидящие на отдельно, специально нарисованной веточке	– независимость от древа жизни	стены, оконные проемы	белый, голубой, красный, коричневый на красном, охристый на белых фонах
Павлин	– мужское начало, – хозяин дома	стены, припечная доска	охристый, белый, зеленый на красном, охристом и белых фонах
Павлин и пава	– символ счастливой жизни, – символ супружеской пары	стены, припечная доска	охристый, белый, зеленый на красном, охристом и белых фонах
Пава	– женское начало, – хозяйка дома	стены, припечная доска	охристый, белый, зеленый на красном, охристом и белых фонах
Филин	– мужское начало, – охранительная функция	ставни и двери, припечная доска, над ставнями и дверями, по их сторонам	охристый, голубой, белый
Сова	– женское начало, – охранительная функция	припечная доска, ставни и двери, над ставнями и дверями, по их сторонам	охристый, голубой, белый
Сова и филин на цветущем дереве	– обещание покоя, – пожелание блага супругам	в подножье кровати хозяев	охристый, голубой, белый
Голубь	– символ Святого Духа	в круге на потолке	голубой
Птица поющая (с обозначением звука и без него), раскрытый клюв, вздернутая головка	– символ счастливой жизни	простенок красного угла в среднем ярусе, в верхнем ярусе у крупного цветка, символизирующего солнце, на входной	красный, золотистый, синий, белый, коричневый, черный

Окончание табл.

Мотив уральской росписи	Семантическое прочтение мотива	Расположение в домовой росписи	Цвет, применяемый в традиционной росписи
Птица клюющая, опущенная вниз головка, близко расположенные ягодки	– выражение любви парня к девушке	на голбце, на стене красного угла напротив входной двери	красный, желтый, голубой, белый, зеленый
Лошадь	– символ женского начала	стены, полка-грядка	белый, голубой, черный
Лев	– символ мужского начала, – охранительный символ	двери голбца, двери горницы, стены	охристый, коричневый
Композиция “Венок”	– символ солнца, – охранительный символ	на потолке	желтые, красные, синие цветы, зеленые листья на красном или белом фоне
Композиция “Куст в вазе”	– “древо жизни”, – “семейное дерево”	средний ярус горницы, простенки	многоцветная на красном или белом фоне
Композиция “Гирлянда”	– символ изобилия	голбечный шкафчик	многоцветная на красном или синем фоне
Солярный знак	– символ солнца, – охранительный символ	дверь голбца, дверь горницы	синий на красном фоне, белый на синем фоне, красный на синем фоне
Павлин с павою рядом с цветущим кустом	– цветы — дети, павлин с павою — муж и жена	стены, оконные проемы	на охристом или красном фоне многоцветный букет с охристыми, красными или черными птицами
Симметричная композиция древа с парным изображением птиц	– пожелание благополучия всей семье	стены, оконные проемы	многоцветная композиция на красном, белом или охристом фоне с белыми, красными, синими птицами
Золотые птицы на белых закрученных ветвях верхнего яруса древа в соседстве с крупным, окруженным сиянием цветком	– солнце с его золотыми вестниками, – благопожелательный символ	верхний ярус стены входная дверь	многоцветная композиция на красном, охристом или белом фоне с желтыми, охристыми или белыми птицами

### § 3. Технология урало-сибирской росписи

Каждый промысел по росписи деревянной посуды использует свои инструменты, материалы и оборудование, которые связаны не только с местными традициями, но и с видом расписываемых изделий. Имеет свою особенность и уральский промысел.

#### Оборудование:

*Стеллажи* для просушки и хранения изделий.

*Сушильный шкаф*, регулирующий температуру от 30 до 50°C для более быстрого просушивания расписанных и пролаченнных изделий.

*Чашки и миски* для грунта и шпаклевки.

*Банки* (50 г) для разведения красок.

#### Инструменты:

*Тампоны* из капроновых чулок или мягкого поролона используют для лачения и грунтовки.

*Кисти* являются основным рабочим инструментом. Для росписи используют беличьи и колонковые кисти: № 2–№ 5 — круглые для приписок; № 3–№ 10 — плоские для подмалевка и разживки. Помимо мягких и упругих кистей пользуются щетинными кистями № 10 для грунтовки и лачения.

Кисти, предназначенные под роспись, следует подготовить (“перебрать”), как описывалось в технологии хохломской росписи, или изготовить самостоятельно, как описывалось в технологии городецкой росписи. Однако эти описания касались только круглых кистей. В уральской росписи для написания живописных элементов используют плоские кисти.

Если вам удастся приобрести плоскую беличью кисть, то ее следует перебрать так же, как и круглую. Если плоских кистей достать не удалось, не отчаивайтесь, их можно сделать из круглых. Для этого перебранную беличью кисть возьмите в правую руку, а ворс ее положите между последними фалангами большого и указательного пальцев. Медленно вращая черенок кисти правой рукой, укладывайте ворс в виде лопатки. Найдите такое положение ворса, когда он будет уложен ровной лопаточкой. Зафиксируйте это положение, сжав металлический патрон плоскогубцами. Если после выполнения данной операции ворс кисти начнет вылезать, ее следует “подлечить”. Во-первых, можно снять металлический патрон с деревянного черенка и залить в него растопленную канифоль. Во-вторых, не снимая металлический патрон, нагреть его около ворса свечкой или зажигалкой. Канифоль, раскрошившаяся при сжатии, растопится и закрепит ворс. Чтобы волоски не загорелись, их оборачивают мокрой тряпкой.

*Шпатели* или *мастихины* для смешивания масляных красок.

*Палитра* для разведения красок из обычного стекла или оргстекла 30 x 45 см.

#### Материалы:

Уральская роспись выполняется масляными красками. Поэтому необходимы соответствующие материалы для данного технологического процесса.

*Шпатлевки*. Наряду с готовыми шпатлевками ПФ-002, НЦ-008, су-

хой ацетонорастворимой, используют состав, приготовленный по следующему рецепту: 40 ч. смолы МФ-17 или смолы УКС, 2 ч. льняной олифы, 23 ч. талька, 33 ч. стеклопорошка, 8 ч. 10%-ной щавелевой кислоты, 10 ч. каолина.

Все сыпучие компоненты просеиваются через сито и смешиваются в порядке, указанном в рецепте. Высыхает шпатлевка при температуре 18–23°C в течение 2–3 часов.

На изделие шпатлевку наносят шпателем.

*Грунтовка.* Декоративные изделия грунтуют жидко разведенными нитролаками, масляными лаками, клеем ПВА или клейстером, сваренным из картофельного крахмала. Наряду с перечисленными, можно использовать готовые грунтовки: ПМ-1, высыхающую за один час, ПФ-046, высыхающую за 10 часов.

Для окраски фона используют нитрокраски или масляные краски, разведенные до сметанообразной консистенции. Для быстрого высыхания основы, покрытой масляными красками, в них можно добавить небольшое количество лака ПФ-283. В этом случае краска высохнет за 6–10 часов.

Покрытие фона красками заменяет грунтовку.

*Краски.* Для выполнения уральской росписи используют художественные масляные краски в тюбиках или эскизные в банках: это белила цинковые, стронциановая желтая, кадмий желтый, кадмий оранжевый, кадмий красный — светлый и темный, охра золотистая, охра красная, краплак, окись хрома, зелень изумрудная, зеленая веридоновая, берлинская ла-

зурь, парижская синяя, ультрамарин, сажа газовая и др.

В учебных заведениях иногда применяют гуашевые краски, но они не дают такой пластичности мазка и цветности, как масляные краски.

*Разбавители.* Для разведения масляных красок можно использовать разбавители для масляных красок, скипидар или обычное рафинированное растительное масло (чем светлее растительное масло, тем лучше).

*Лаки.* По окончании росписи изделие покрывают лаком. Для этого используют масляные лаки ПФ-283 (бывший С-4), ПФ-231 или другие марки прозрачного масляного лака. Ни в коем случае нельзя покрывать роспись нитролаком, так как от этого масляная краска может вскипеть.

*Деревянная основа.* Для уральской росписи подойдут различные сорта деревьев — как твердые, так и мягкие. Можно использовать также заготовки из прессованной древесины, но в этом случае роспись должна выполняться на цветном фоне. Неплохой основой под роспись служит качественная фанера.

#### **Технологическая последовательность выполнения уральской росписи**

Старые мастера, выполняющие роспись деревянных изделий, нашли для себя наиболее оптимальную позу для работы. Они сидели на низеньких скамеечках, опирая расписываемую вещь о колено. Современные мастера сидят за специально оборудованными столами, хорошо освещенными и удобными для работы (рис. 57). Для росписи крупных вещей используют небольшую скамеечку, которую ставят

под ногу. Изделие в этом случае опирают о колено или край стола.

Рабочую зону на столе необходимо организовать таким образом, чтобы было удобно работать и, не вставая со стула, доставать любой нужный инструмент.

Наряду с организацией рабочего места, необходимо четко следить за положением руки при выполнении росписи, а также за правильным держанием кисти (эти особенности были записаны в технологии хохломской росписи).

Деревянную основу, предназначенную под роспись, следует подготовить. Для этого ее тщательно ошкуривают сначала среднезернистой, а затем мелкозернистой шкуркой в зависимости от качества заготовки.

Иногда в заготовке встречается брак в виде сколов или выбоин. Их не-

обходимо заделать шпатлевкой. Для этого шпателем или мастихином наносится шпатлюющая масса на скол, вдавливаясь в трещину и оставляется на просушку. Нужно учитывать, что при высыхании шпатлевка усыхает, поэтому накладывать ее необходимо "с горочкой".

После полного просушивания изделие следует вновь зашкурить, чтобы снять лишнюю массу состава и выровнять плоскость изделия.

Подготовленную таким образом основу следует прогрунтовать. Если заготовка была качественной и не пришлось заделывать сколы, ее можно грунтовать прозрачными лаками, клеем или сваренным крахмалом. Просушенное изделие шкурят мелкой шкуркой. В том случае, если вы воспользовались шпатлевкой, деревянную основу необходимо загрунтовать масляной или нитрокраской. Шкурить изделие после этой операции не следует. Однако иногда масляная краска, которой ведется роспись, плохо ложится на прогрунтованную нитрокраской основу. Чтобы избежать такой ситуации, необходимо взять самую мелкую шкурку и легким движением руки прошкурить поверхность — краска будет ложиться лучше.

Урало-сибирская роспись начинается с написания живописных элементов. Существуют два приема росписи. Первый — когда на деревянную основу наносятся основные цветные пятна — подмалевок, а затем прописывается "разживка" или "разбел" темным цветом при светлом фоне и светлым — при темном. При втором приеме разживка выполняется одновременно

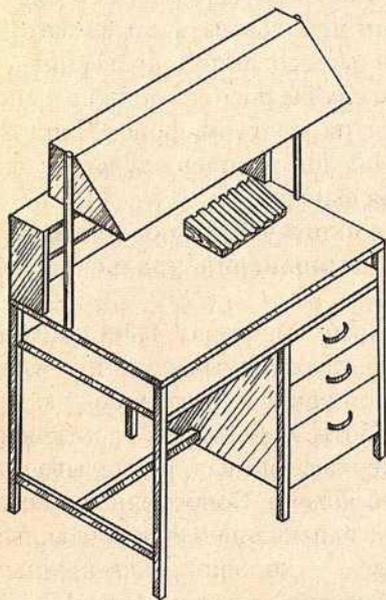


Рис. 57.  
Стол для росписи

с подмалевком — в этом случае на кисть набираются два цвета краски одновременно.

В.А. Барадулин писал: “Народные мастера широко пользовались приемом разживки. Благодаря мягкому переходу одного края мотива в цвет фона и четкости другого можно было достигать различных декоративных эффектов. Например, использовать цвет фона как дополнительный цвет росписи, сохраняя его незакрашенным в середине написанных плодов и цветов. В силу закона цветового контраста в рамках разных цветов фон приобретает разные оттенки. В результате создается впечатление, что в росписи применяется больше красок”\*

Завершается выполнение росписи нанесением приписок. Они выполняются светлым цветом на темном фоне росписи и темным на светлом фоне. Расписанное масляными красками изделие можно оставить без дополнительного покрытия. Однако для сохранения поверхности от повреждения, особенно если это изделия, используемые на кухне, следует покрыть роспись масляным лаком в несколько слоев.

После окончания работы нужно хорошо промыть кисти хозяйственным мылом. Но чтобы обезжиренный ворс не ломался, его следует смочить машинным маслом и обтереть сухой тряпкой. Оставшегося масла будет достаточно.

### Контрольные вопросы для повторения

#### По истории урало-сибирской росписи

1. С каким общественным явлением было связано зарождение уральских промыслов?
2. Что способствовало развитию деревообрабатывающих промыслов на Урале?
3. В каких центрах был развит бурачный промысел?
4. Какой росписью писали бураки? С чем это было связано?
5. В чем состояла технология росписи туесов?
6. На какие виды делились бураки? В чем состояла особенность каждого вида?
7. Почему роспись из бурачников Нижней Салды была близка к росписи Нижнего Тагила?
8. Какие изделия, помимо бураков, расписывали художники?
9. С какими праздничными обрядами было связано создание прялок?
10. По какому принципу различали Уральские прялки? Чем они отличались друг от друга?
11. Какой вид имели кунгурские прялки? Каковы были особенности построения кунгурской росписи?
12. В чем состояла особенность росписи долматовских прялок?
13. В чем состояла особенность росписи обвинских прялок?
14. Какой была цветовая гамма обвинской росписи? С чем это было связано?
15. Что расписывали на Урале помимо домашней утвари? Когда появляется этот обычай и с чем он связан?
16. Что расписывали художники внутри избы? Какие композиции преобладали при этом?

\* Барадулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982. — С. 76.

17. Что способствовало формированию целостного стиля уральской домовой росписи?
18. Какой была техника выполнения домовой росписи и ее цветовая палитра?
19. Какие изобразительные мотивы встречались в домовой уральской росписи?
20. Когда уральские промыслы переживали свой упадок? С чем это было связано?
21. Когда начинается восстановление уральских народных промыслов росписи по дереву? С чем были связаны трудности их восстановления?
22. Какие этапы восстановления проходят художественные промыслы Урала?
23. Кто помогал художникам в восстановлении их промыслов на Урале? Какие предприятия участвовали в этом процессе?
8. Когда усиливается интерес к композициям с иллюстративно-повествовательным строем в домашних росписях? С чем это было связано?
9. Где изображалась композиция “венчик”? Что она собой представляла и что символизировала?
10. Как осмысливался мотив “птица” в уральской росписи?
11. Какие композиции составляли основу росписи среднего яруса расписной избы? Как они прочитывались?

#### **По семантике уральской народной росписи**

1. В чем состоит роль изображений в изделиях народного искусства?
2. Что такое символ?
3. Какие виды художественного языка выделяет В. М. Вишневская в народных росписях? В чем состоит особенность каждого из них?
4. Каким образом делилось внутреннее пространство уральской избы?
5. Что воплощал в себе каждый из ярусов домовой росписи?
6. Какая цветовая гамма преобладала в росписях уральского дома? С чем это было связано?
7. С чем было связано включение в домовую роспись, помимо растительного, орнамента с изображением птиц и зверей, сюжетных сцен?

#### **По технологии урало-сибирской росписи**

1. В чем состоит особенность подготовки инструментов для урало-сибирской росписи по дереву?
2. Какие материалы необходимы для выполнения уральской росписи по дереву?
3. Какая древесина используется для росписи в уральском промысле?
4. Какие шпатлевки используют для подготовки основы под уральскую роспись?
5. Какие виды грунтовок применяют для подготовки деревянной основы под роспись?
6. Какими красками пользуются для выполнения уральской росписи?
7. Какие виды лаков применяют в уральском расписном промысле и для чего?
8. Как подготавливается основа под роспись?
9. В какой последовательности выполняется уральская роспись?
10. Что представляет собой рабочее место расписчика?
11. В каком положении сидят художники при выполнении росписи и как держат инструмент?
12. Как обрабатывают кисти после росписи?

#### **Тест для самопроверки знаний**

Тест включает 38 вопросов по теме “Урало-сибирская роспись”. В нем предлагаются вопросы, касающиеся различных разделов данной темы. При помощи теста можно выявить уровень освоения теоретических знаний:

– студент, ответивший менее чем на 19 вопросов, не усвоил пройденный материал и получает оценку “неудовлетворительно”;

– студент, ответивший не менее чем на 19 вопросов, усвоил материал не достаточ-

но хорошо и получает оценку “удовлетворительно”;

– студент, ответивший на 30 вопросов, достаточно хорошо усвоил материал и получает оценку “хорошо”;

– студент, ответивший на 35 вопросов, усвоил материал и получает оценку “отлично”.

### Диагностические установки:

вопросы 1–19 – проверка теоретических знаний по истории уральской росписи;  
вопросы 20–32 – проверка теоретических знаний по семантике уральской росписи;

вопросы 33–38 – проверка теоретических знаний по технологии уральской росписи.

Этот тест может использоваться преподавателем для теоретического дифференцированного зачета вместо контрольных вопросов, только в этом случае рекомендуется разбить его на два варианта по 19 вопросов. В данный тест преподаватель может включать вопросы по проверке навыков визуального определения различных видов композиций урало-сибирской росписи или добавлять вопросы по своему усмотрению.

После тестирования студентов подводятся соответствующие итоги:

– какой процент опрошенных не испытывает трудностей при ответах на вопросы по истории урало-сибирской росписи;

– какой процент опрошенных легко ориентируется в определении различных видов семантического прочтения мотивов и композиций уральской росписи;

– какой процент опрошенных хорошо знает технологический процесс урало-сибирской росписи по дереву.

Эти выводы позволяют не только диагностировать уровень подготовки студентов, но и скорректировать содержание и методику преподавания таким образом, чтобы довести абсолютные положительные значения по тем или иным диагностическим установкам не менее чем на 75%.

### Урало-сибирская роспись по дереву

1. С каким общественным явлением XVI – XVII вв. было связано зарождение уральских промыслов:

- а) колонизация восточной части России русскими;
- б) преобразования Петра I;
- в) отмена крепостного права?

2. Что способствовало развитию деревообрабатывающих промыслов на Урале:

- а) отмена крепостного права;
- б) обилие лесного материала;
- в) дешевый лесной материал?

3. Какой росписью писали уральские бураки:

- а) цветочной;
- б) цветочной с изображением птиц и зверей;
- в) сюжетной росписью?

4. Чем различались между собой бураки двух видов – “шпатлевки” и “полушпатлевки”:

- а) различными видами композиций;

б) степенью подготовки основы под роспись;

в) качеством берестяной основы?

5. Почему роспись Нижне-Салдинских художников была близка к росписи художников Нижнего Тагила:

а) в Нижней Салде работали художники из Нижнего Тагила;

б) художники из Нижней Салды учились в Нижнем Тагиле;

в) художники из Нижней Салды учились на работах мастеров из Нижнего Тагила?

6. По какому принципу различались уральские прялки:

а) по конструктивному принципу;

б) по композиционному принципу;

в) по цветовому принципу?

7. Какое из высказываний соответствует описанию внешнего вида кунгурской прялки:

- а) вытянутая лопастка с полукруглым верхом и небольшими, в четверть круга, вырезами внизу лопасти;
- б) лопасть со сложными узорными краями, сделанная отдельно от ножки;
- в) лопасть отличается стройностью пропорций с тремя полукруглыми вырезами по верхнему краю?
8. Какое из высказываний соответствует описанию композиций долматовских прялок:
- а) композиции вписывались в вытянутую форму лопасти, использовали цветочные мотивы, плотно заполняющие форму лопасти. Наиболее любимая композиция с цветущим деревом и птицами на его ветвях;
- б) композиция этих прялок была сродни стенописям, где был распространен принцип панно и была необязательна симметрия;
- в) композиционное построение включает три цветочные группы, расположенные на оси симметрии?
9. В чем состояла особенность росписи обвинских прялок:
- а) в этой росписи получили развитие орнаментально-графические элементы;
- б) эту роспись можно отнести к живописному типу русских кистевых росписей;
- в) украшали эти прялки ярко, расписывали очень свободно, соотносясь только с размером расписываемой поверхности, в них был распространен принцип панно и необязательна симметрия?
10. Что расписывали на Урале помимо домашней утвари:
- а) только наличники окон;
- б) только наличники и ворота;
- в) внутреннюю часть избы?
11. Когда появляется обычай расписывать избы:
- а) в конце XVIII в.;
- б) в начале XIX в.;
- в) в середине XIX в.?
12. Что способствовало формированию целостного стиля уральской домовой росписи:
- а) данный промысел отличался большой подвижностью;
- б) данный промысел развивался в отдельно взятых центрах;
- в) данный промысел развивался в одном центре?
13. Что первым делом расписывали художники в избе:
- а) простенки между окон, потолок;
- б) входные двери, голбец, печь;
- в) простенки между окон, потолок, печь?
14. Что такое середка:
- а) то же самое, что красный угол;
- б) то же самое, что белая горница;
- в) то же самое, что место у печи?
15. Для чего в уральской росписи применяли белый цвет:
- а) для приписок;
- б) для моделировки формы;
- в) для выполнения подмалевка?
16. Какую роль в уральской росписи выполняла приписка:
- а) моделировала форму мотива;
- б) связывала между собой мотивы и фон;
- в) служила для мягкого перехода от цвета к цвету?
17. Встречалось ли в уральской росписи изображение человека?
- а) Да.
- б) Нет.
- в) Не знаю.
18. Когда начинается упадок уральских расписных промыслов:
- а) с середины XIX по конец XIX в.;
- б) с конца XIX по начало XX в.;
- в) с начала XX по середину XX в.?
19. Когда начинается восстановление угасающих промыслов Урала и Сибири:
- а) в 20-х гг. XX в.;
- б) в 40–50-х гг. XX в.;
- в) в 50–70-х гг. XX в.?
20. В чем состоит роль изображений в изделиях народного искусства:
- а) изображение получает главенствующее значение;
- б) изображение является одним из компонентов при создании образа вещи?

21. Какие виды художественного языка выделяет В. М. Вишневская в народных росписях:
- а) символично-поэтический и иллюстративно-повествовательный;
  - б) знаково-символический и символично-поэтический;
  - в) знаково-символический и иллюстративно-повествовательный?
22. Верно ли высказывание, что в сюжетные сцены уральские художники включали композиции со знаками-символами?
- а) Да.
  - б) Нет.
  - в) Не знаю.
23. Каким образом делилось внутреннее пространство уральской избы для выполнения росписи:
- а) изба делилась на углы;
  - б) изба делилась на ярусы?
24. Что воплощал в себе средний ярус домово́й росписи:
- а) связь с матушкой-землей;
  - б) связь с небом и солнцем;
  - в) связь с реальными мифологизированными обитателями земли?
25. Как расписывался нижний ярус жилища:
- а) цветочной росписью в виде гирлянд;
  - б) расписывался "под мрамор" и "под кирпич";
  - в) расписывался цветочной росписью в виде куста?
26. Где помещались охранительные знаки и изображения птиц и зверей, имеющие защитную силу:
- а) на стенах между окнами и дверях;
  - б) на потолке и печке;
  - в) в верхней части стено́й росписи?
27. Поверхности стен крестьянского жилища часто описывали орнаментом:
- а) "под мрамор";
  - б) "под кирпич";
  - в) "царскими кудрями".
28. Синий цвет в росписи символизировал:
- а) воду;
  - б) воздух;
  - в) землю.
29. Какой цвет преобладал в росписи стен крестьянского жилища:
- а) белый;
  - б) голубой;
  - в) красный, охристый?
30. Почему поэтический язык растительного орнамента стал в уральских стенописях пополняться фигурками людей и сюжетными сценами:
- а) художники заимствовали искусство сюжетной росписи из других промыслов;
  - б) растительный орнамент не мог отразить сущности изменяющегося мира;
  - в) художники включали сюжетные композиции в роспись жилища по собственной инициативе или по просьбе хозяев в зависимости от их вкуса?
31. В уральской росписи значение изображения птицы:
- а) прочитывалось одинаково, независимо от места, где оно было помещено;
  - б) прочитывалось по-разному в зависимости от места, где оно было помещено.
32. Как прочитывалось изображение голубя в круге на потолке:
- а) как пожелание благополучия семье;
  - б) как охранительный символ;
  - в) как символ Святого Духа?
33. Какие кисти используют для выполнения уральской росписи по дереву:
- а) только круглые;
  - б) только плоские;
  - в) круглые и плоские?
34. Какие краски используют для выполнения уральской росписи по дереву:
- а) только масляные;
  - б) масляные и темперные;
  - в) только темперные?
35. В какой последовательности выполняется уральская роспись по дереву:
- а) подмалевок, тенежка, разбел, бликовка, чертежка;

- б) подмалевок, тенежка, разживка;  
в) подмалевок, разбел, приписка?
36. Какими лаками покрывается расписанное изделие в уральских промыслах:  
а) только масляными;  
б) только нитролаками;  
в) масляными и нитролаками?
37. Может ли покрытие масляной краской деревянной основы служить грунтовкой под роспись?
- а) Да.  
б) Нет.  
в) Не знаю.
38. Чем следует обработать кисти после выполнения росписи масляными красками, чтобы их ворс не ломался:  
а) любым растительным маслом;  
б) машинным маслом;  
в) скипидаром?

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	

*Инструкция к тесту-опроснику "Урало-сибирская роспись"*

Перед вами ряд вопросов, которые должны выявить теоретические знания, полученные в процессе прохождения данного курса. Отвечая на каждый вопрос, вы должны выбрать из трех или двух вариантов предлагаемых ответов тот, который в наибольшей степени соответствует, по вашему мнению, поставленному вопросу.

*Отвечать нужно следующим образом:*

1. Заполнять нижнюю часть таблицы карандашом.
2. Обдумав ответ, поставить под номером вопроса одну из букв.
3. В самом опроснике ничего не писать и не подчеркивать.
4. Отвечайте на все вопросы подряд, ничего не пропускайте.

*Ключ к тесту-опроснику*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
а	б	а	б	в	а	в	б	а	в	в	а	б
14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
в	б	б	а	б	в	б	а	а	б	в	б	а
27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	
в	а	в	б	б	в	в	а	в	а	а	б	

**Рекомендуемая литература**

- Арбат Ю. А. Русская народная роспись по дереву. — М., 1970.
- Арбат Ю. А. Черные кони (Путешествие за красотой). — М., 1966.
- Бакушинский А. В. Исследования и статьи. — М., 1981.
- Баллер Э. А. Преимущество в развитии культуры. — М., 1969.
- Барадулин В. А. Народные росписи Урала и Приуралья. Крестьянский расписной дом. — Л., 1988.
- Барадулин В. А. Отхожий малярный промысел на Среднем Урале: Сообщение Гос. Русского музея. Вып. 11. — М., 1976.
- Барадулин В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. — Свердловск, 1982.
- Барадулин В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. — Свердловск, 1987.
- Барадулин В. А. Художественная обработка дерева. — М., 1986.
- Барадулин В. А., Сидоренко В. Т. Подсобные художественные промыслы России. — М., 1983.
- Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. — М., 1986.
- Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. — М., 1975.
- Бедник Н. Хохлома. — Л., 1980.
- Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.
- Богуславская И. Я. Русское народное искусство. — Л., 1986.
- Богуславская И. Я. Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. — Л., 1981.
- Ботнаръ Д. М. Освоение культурного наследия студентами на занятиях по художественной обработке древесины (на материале народного искусства ССР Молдова). Диссерт. на соиск. ученой степени канд. пед. наук. — М., 1990.
- Вагнер Г. К. О соотношении народного и самодеятельного искусства. — М., 1982.
- Василенко В. М. Заключительная дискуссия о семантике // Декоративное искусство СССР. — 1975. — № 3.
- Василенко В. М. Искусство Хохломы. — М., 1959.
- Василенко В. М. Народное искусство: Избр. труды о народном творчестве X—XX вв. — М., 1974.
- Василенко В. М. О содержании в русском крестьянском искусстве // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века. — М., 1971.
- Вишневская В. М. Хохлома. — М., 1980.
- Воронов В. С. Крестьянское искусство. — М., 1924.
- Воронов В. С. О крестьянском искусстве. — М., 1972.
- Герасимов С. А. Культура и воспитание // Вопросы философии. — 1978. — № 1.
- Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. — М., 1979.
- Гуревич П. С. Культура как объект социально-философского анализа // Вопросы философии. — 1984. — № 5.
- Емельянова Т. Золотые травы России. — Горький, 1973.
- Емельянова Т., Китаева Л. Любовь моя Хохлома. — Горький, 1981.
- Ермачкова Н. Ф. Композиция в городецкой росписи // Школа и производство. — 1996. — № 2.
- Ермачкова Н. Ф. Уроки городецкой росписи // Школа и производство. — 1996. — № 2.
- Жегалова С. К. Росписи Хохломы: Рассказ. — М., 1991.
- Жегалова С. К. Русская народная живопись. — М., 1984.

- Загадки / Изд. подгот. В. В. Митрофанова. — Л., 1968.
- Званцев М. Хохломская роспись. — Горький, 1961.
- Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX — начала XX в.): Народы Севера и Дальнего Востока. — М.; Л., 1963.
- Искусство Прикамья: Народные росписи по дереву / Сост. В. А. Барадулин. — Пермь, 1987.
- Каменский А. А. О смысле художественной традиции: Сб. статей: Критерии и суждения в искусствознании. — М., 1986.
- Каталог уральской народной росписи крестьянских домов и предметов быта в собрании Нижнесинячихинского музея-заповедника. Коллекция И. Д. Самойлова. — Свердловск, 1968.
- Коновалов А. Е. Городецкая роспись: Рассказы о народном искусстве. — Горький, 1988.
- Копытов Е. Волшебные травы Заволжья // Юный художник. — 1991. — № 1.
- Красильникова А. Золотая Хохлома. — Горький, 1979.
- Красота древней земли. Народное искусство Среднего Поволжья. — Л., 1988.
- Лихачев Т. Б. Теория эстетического воспитания школьников. — М., 1985.
- Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. — М., 1927.
- Маврина Т. Городецкая живопись. — Л., 1970.
- Максимов Ю. В. Городецкие фантазии на тему "Царицино" // Юный художник. — 1994. — № 9.
- Максимов Ю. В. У истоков мастерства. — М., 1983.
- Махмутова Х. И. Роспись по дереву: Пособие для учителей: Сб. научн. трудов НИИХП / Отв. ред. Н. В. Черкасова. — М., 1981.
- Народное искусство и современная культура. Проблема сохранения и развития традиций / Под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макаровой. — М., 1991.
- Народное искусство России: Традиции и стиль / Отв. ред. С. Г. Жижина. — М., 1995.
- Народные мастера. Традиции, школы. Вып. 1: Сб. статей НИИ теории и истории изобр. искусств Акад. художеств СССР / Под ред. М. А. Некрасовой. — М., 1985.
- Народные основы искусства художественных промыслов: Сб. науч. трудов НИИХП / Отв. ред. Н. В. Черкасова. — М., 1981.
- Народные художественные промыслы и современная культура: Сб. трудов НИИХП / Под ред. Н. В. Черкасовой. — М., 1980.
- Некрасова А. И. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизна // Проблемы народного искусства. — М., 1982.
- Некрасова М. А. Народное искусство как часть культуры: Теория и практика. — М., 1983.
- Нефедова О. Пишу родные травы // Юный художник. — 1989. — № 1.
- Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ, кружков / Под ред. В. А. Барадулина. — М., 1979.
- Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. — М., 1975.
- Проблемы народного искусства / Под ред. М. А. Некрасовой, К. А. Макаровой. — М., 1982.
- Проконьев Д. В. Живопись в крестьянском быту Городецкого уезда // Нижегородский сборник. — Н. Новгород, 1929.
- Пряник, прялка и птица Сирин / Под ред. С. К. Жегаловой. — М., 1983.
- Разина Т. М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства. — М., 1970.
- Рогов А. Кладовая радости. — М., 1982.

*Рождественская С. Б.* Русская народная художественная традиция в современном обществе. — М., 1981.

*Рыбакова Б. А.* Русское прикладное искусство X–XVIII вв. — Л., 1971.

*Серебренников В. Н.* Меткое слово. Песни, сказки. Дореволюционный фольклор Прикамья. — Пермь, 1964.

*Серебров А.* Время и люди. — М., 1960.

*Соколова М. С.* Роспись по дереву № 2: Технология урало-сибирской росписи по дереву. — Магнитогорск, 1996.

*Соколова М. С.* Роспись по дереву № 1: Технология хохломской росписи по дереву. — Магнитогорск, 1993.

*Соколова М. С.* Роспись по дереву № 3: Семантика уральской народной росписи по дереву. — Магнитогорск, 1997.

*Соколова М. С.* Активизация творческой деятельности студентов художественно-графических факультетов в процессе освоения народных росписей Урала и Приуралья. Автореферат диссертации на соискание учен. степени канд. пед. наук. — М., 1996.

Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / Сост. И. Я. Богуславская. — Л., 1981.

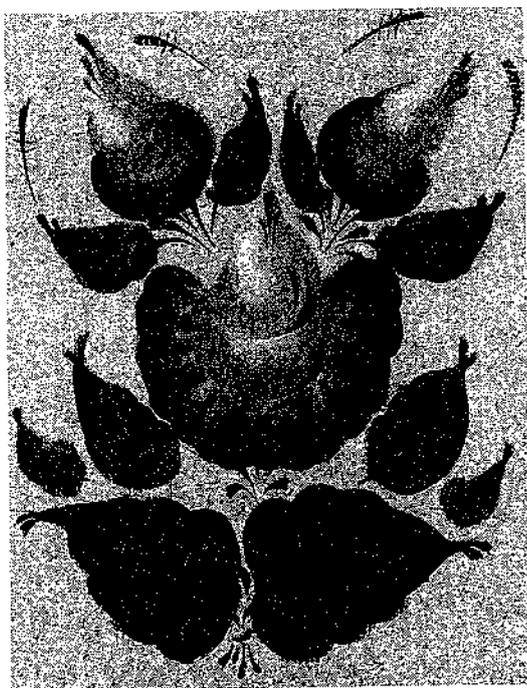
*Федотов Г. Я.* Волшебный мир дерева: Книга для учащихся старших классов — М., 1987.

Философский энциклопедический словарь / С.С. Аверинцев и др. — М., 1989.

---

**Вторая часть**

**МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ  
НАРОДНЫМ РОСПИСЯМ**



Искусство – это прежде всего человеческий труд, как и всякий другой. А потом уже – все остальное. Чтобы сделать труд продуктивным, надо организовать его научно.

*А. Серебров*

## Четвертая глава

# МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНЫХ РОСПИСЕЙ

Проблема творческого развития человека стала актуальной проблемой совершенствования духовной культуры нашего общества. Нет сомнения, что творчество является ведущей силой общечеловеческого процесса и развития каждого индивидуума, что в творчестве заключены созидательные начала науки, техники, культуры, социальной и нравственной жизни людей и их взаимоотношений.

Формирование творчески развитой личности — одна из важнейших задач современного общества. Социальные условия нашей жизни: стандартизация в области техники и технологий, стереотипность поведения, шаблонность социальных ролей — чаще всего не располагают людей к реализации их творческой природы. «В гениальных людях никогда не было недостатка, — писал Н.Г. Чернышевский, — лишь бы только было открыто поприще для деятельности этим людям». Только тогда, когда массовое развитие творческих способностей становится неотъемлемым условием социального прогресса общества, творческая природа человека может проявиться у большого числа людей\*.

Общество не нуждается так остро в педантах, формалистах, склонных к шаблону и стереотипной деятельности. Ему нужны смелые, ищущие личности, и долг учителя формировать такую личность, воспитывать творцов, способных не только овладеть накопленным общественным опытом, но и обогащать его. Творческая личность формируется творческой личностью. И поэтому лишь педагог-творец может формировать активного, созидательного человека.

Необходимость подготовки будущих учителей, проявляющих творческие способности, вытекает не только из сущности и особенности современного научно-технического прогресса, но и из самой учительской профессии, созидательной по своей природе. Изучая характер творческой активности студентов в процессе изобразительной деятельности, можно сказать, что эта активность определяется двумя зависящими друг от друга компонентами: творческим отношением студента к данному виду деятельности и результатом творческого процесса, выраженного в продуктах деятельности.

\* Дранков В. Л. Психология художественного творчества: Учебное пособие. — Л., 1991.

В ряде исследований (1, 7, 14) авторы, опираясь на психолого-педагогическую теорию деятельности, подчеркивают, что более успешное усвоение знаний и способов деятельности предполагает такую организацию творческо-познавательного процесса, при котором учебный материал становится предметом активных действий каждого студента. Они раскрывают следующие уровни активности:

— *репродуктивно-подражательная активность* — направлена на воспроизведение и освоение имеющихся в готовом виде знаний и умений, проявляется в четком выполнении заданий, предлагаемых педагогом. На этом уровне у студента отсутствует интерес к получению глубоких знаний, нет желания быть активным на занятиях. Отсюда пробелы в знаниях, плохое усвоение учебного материала. Студент с трудом выполняет элементы росписи. Это становится особенно очевидным, если предложить ему реализовать свои знания в новых условиях (например, написать небольшой куст или веточку, используя знания, полученные при изучении отдельных элементов росписи). При таких заданиях студенты предпочитают писать элементы и мотивы, которые они уже изучали, а не создавать новые. На этом уровне обучаемые проявляют минимальную активность;

— *поисково-исполнительская активность* — является высоким уровнем деятельности, так как имеет большую степень самостоятельности. Показателем этого уровня можно считать: готовность студента установить причинно-следственную связь в изучаемом предмете, при этом он может

пользоваться различными источниками знаний (лекционные, практические занятия, самостоятельная проработка литературы и т.п.); интерес к новым видам деятельности, желание довести начатое дело до конца; стремление к общению с другими студентами с целью обмена опытом. Однако этот уровень активности имеет ряд недостатков: невысокое качество выполнения образцов и эскизов, недостаточно удачный выбор композиций и т.п.;

— *творческая активность* — является высшим уровнем деятельности. Характеризуется тем, что студент овладевает новыми знаниями и умениями, осуществляет поиск неизвестных ранее приемов. Этому уровню присущ устойчивый интерес, упорство и настойчивость в достижении цели. Студент стремится к самостоятельному поиску проблемы и постановке вопросов, с большим предпочтением относится к новым видам деятельности, способен решать проблемные творческие задачи и вести исследовательскую работу.

Каждый уровень активности проявляется при выполнении деятельности, которая соответствует конкретным целям определенного этапа процесса обучения. Вместе с тем установлена иерархическая последовательность уровней активности. Нельзя обеспечить высокий уровень, не сформировав предварительно более низкий. Переход от одного уровня активности к другому определяется результатами, полученными на низшем уровне (репродуктивно-подражательном и поисково-исполнительском). Однако следует заметить, что все эти уровни не исключают друг друга, а со-

ставляют единое целое, так как в репродуктивной деятельности содержатся творческие элементы, а творческая деятельность обязательно включает воспроизведение. Следовательно, для формирования творческой активности студентов необходимо, чтобы каждый обучаемый усвоил последовательно все уровни, имеющие различное количество творческих элементов. Подвести обучающегося к достаточно высокому уровню творческой активности позволяет использование различных методов обучения.

Современные дидакты (М.А. Данилов, М.Н. Скаткин, И.Я. Лернер) выделили пять основных методов обучения: объяснительно-иллюстративный, репродуктивный, проблемное изложение, частично-поисковый и исследовательский. Одновременно каждый из общедидактических методов определяет педагогическую сущность приемов и форм обучения.

Первым является восприятие (через рассказ, наглядность, ТСО и т. д.). Этот путь отражает *объяснительно-иллюстративный метод*. Он состоит в том, что педагог всеми возможными средствами организует осознанное восприятие студентами учебного материала.

В высшей школе создание проблемных ситуаций путем включения наглядности следует считать одной из наиболее привлекательных форм развития творческой активности, так как это позволяет поставить проблему в историческом аспекте, т. е. рассмотреть ее в той ситуации, в которой она исторически возникла перед исследователями.

Приступая к изучению курса "Художественная роспись по дереву",

большинство студентов впервые слышат о таких промыслах, как уралосибирская роспись, пермогорская роспись и др. В этом случае на начальном этапе обучения иллюстративный метод становится наиболее приемлемым, так как дает более полное представление о данных видах росписи.

Иллюстративный метод включает демонстрацию учебных плакатов или таблиц. При изготовлении методических таблиц, наглядно раскрывающих последовательность работы над росписью, необходимо иметь в виду следующее:

1. Каждая таблица должна показать студенту, что он должен сделать на данном этапе, каков объем работы, а также последовательность и степень выполнения росписи.

2. Каждый этап работы должен охватывать сравнительно небольшой объем изучаемого материала, чтобы студент имел возможность хорошо усвоить его. Таблица должна быть предельно лаконична, но в то же время полностью раскрывать данный этап работы над росписью.

3. Последовательность этапов работы должна быть внимательно продумана будущим педагогом. Во-первых, надо выделить наиболее важные моменты написания росписи и, во-вторых, установить их очередность, чтобы в дальнейшем выработалась определенная система работы над росписью. Каждая таблица должна содержать предпосылки для последующей, а каждая последующая должна логически вытекать из предыдущей.

4. Изображения на таблице должны быть выполнены очень четко и яс-

но. В методических таблицах не должно быть манерных росчерков, эффективно брошенных мазков, которые затрудняют выявление закономерностей построения росписи.

5. Таблицы могут быть снабжены небольшим текстом, объясняющим, как ими надо пользоваться. Методические пояснения могут быть очень краткими, но в то же время должны давать четкие указания обучаемому, как вести работу, на что в первую очередь обращать внимание.

6. В таблицах желательны заголовки, раскрывающие целевую установку — основную цель работы над росписью на данном этапе.

Задача методических таблиц — помочь начинающему художнику разобраться в тех трудностях, с которыми ему придется встретиться.

Вторым является *репродуктивный метод*. Он обеспечивает усвоение действий, формирует умения и навыки. В курсе занятий по художественной росписи по дереву он наиболее эффективен для овладения элементами росписи, изучения технологических приемов. Обучаясь искусству росписи и овладевая мастерством, студенты одновременно должны готовить себя к педагогической профессии. Но достигнуть успеха в этом направлении можно только с помощью специальных упражнений, которые должны соответствовать следующим требованиям, предложенным Н.Н. Ростовцевым\* и предъявляемым для упражнений не только по рисунку, но и по любому другому виду деятельности, в том числе и по росписи по дереву:

1. Обучаемый должен ясно представлять себе, чего ему следует добиваться в результате упражнений: тщательности, аккуратности, легкости письма, скорости и т. п.

2. Студент должен знать, какого результата он добивается в каждом отдельном упражнении, чтобы почувствовать свои потенциальные возможности в освоении росписи, понимать, в чем его недочеты и ошибки и каковы пути их преодоления.

3. В первых упражнениях студент должен стараться последовательно воспроизводить все те особенности, на которых останавливался педагог в своих объяснениях. По мере овладения навыками письма работа над упражнением пойдет легче и увереннее.

4. Первые упражнения проводятся под руководством педагога, при его помощи и по его указаниям. Наилучший результат достигается, когда педагог сам показывает технику выполнения и специфику написания элементов. Чем дальше, тем более самостоятельным должен быть ученик.

5. Упражнения должны быть как можно разнообразнее. Не следует ограничиваться овладением только одним элементом или мотивом. Обучаемые должны знакомиться с самыми разными техническими приемами письма, это усилит интерес к изучаемому, углубит представления об орнаментальных мотивах вообще.

6. В сознаний прочного и устойчивого навыка в росписи большое значение имеет количество упражнений. Чем сложнее навык, тем больше тре-

\* Ростовцев Н. Н. Учебный рисунок: Учебное пособие для пед. училищ. — М., 1976.

буется упражнений. Однако при этом следует избегать двух крайностей:

а) недостаточности упражнений на отработку сложных приемов письма и поспешности перехода от одного типа работы к другому;

б) излишне большого количества упражнений на отдельные приемы росписи, что приводит к потере интереса к данному виду деятельности.

7. На образование устойчивого интереса и приобретение навыков влияет не только количество упражнений, но и верное распределение их по времени.

8. Упражнения не должны быть очень легкими, они должны включать элементы или мотивы с отработкой одного технического навыка. Не следует давать два или три сложных мотива. Прежде чем приступить к упражнениям на технику освоения сложных элементов росписи, надо хорошо усвоить те элементы, из которых складывается более трудный технический прием.

9. К каждому последующему упражнению надо переходить тогда, когда твердо усвоены навыки написания мотивов и элементов в предыдущих упражнениях, на которые это последующее опирается.

Тем не менее опора только на перечисленные выше методы обучения отрицательно сказывается на заинтересованности студентов в дальнейшем овладении народными художественными росписями. Полученные знания и умения при традиционном обучении не становятся средством, базой творчества, а зачастую формализуются.

Традиционная методика обучения изобразительному искусству опирает-

ся в основном на механическую память, а следовательно, не развивает художественно-творческое мышление учащихся.

Творческая деятельность без решения проблем невозможна. Даже при репродуктивном усвоении какого-то ремесла возникают проблемы, и лишь тот, кто способен и хочет их решить, становится творчески развитой личностью. Поэтому наряду с объяснительно-иллюстративным методом и репродуктивным частично-поисковый и исследовательский методы создают наиболее благоприятные условия для активизации творческой деятельности.

При *частично-поисковом (эвристическом) методе* педагог ставит проблему, создает проблемную ситуацию, а студенты решают ее самостоятельно или с помощью педагога.

При *исследовательском методе* педагог дает творческое задание, а студент самостоятельно его выполняет, вычлняя проблему, определяя заложенные в ней противоречия, формулируя задачу и ища пути ее реализации. Применение этого метода предполагает самый высокий уровень творческого развития личности и является основным *видом проблемного обучения*.

Разработке требований к проблемам и проблемным ситуациям в последние годы посвящено много работ. Наиболее полно этот вопрос был освещен М.И. Махмутовым, А.М. Матюшкиным.

Разработанные нами карточки-задания по различным видам росписи соответствуют требованиям, предъявляемым к проблемной ситуации:

— решение проблемной ситуации ориентировано на максимальную самостоятельность и творческую деятельность обучаемого;

— проблема соответствует учебной информации, которую получает обучаемый, а также уже имеющейся у него информации. Например, не следует давать карточки с проблемными заданиями студенту, который не усвоил упражнения по данной теме;

— проблемная ситуация создает трудности в ее решении и в то же время она посильна. Тем самым формируется потребность в ее разрешении. Ориентируясь на индивидуальные способности учеников, более сильным студентам следует давать дополнительную информацию и различные упражнения, стимулируя в них дух соревнования;

— основу проблемной ситуации составляет противоречивость информации. Так, один из вариантов карточек с проблемными заданиями включает два раздела: в первом показаны образцы элементов или мотивов, навыки написания которых уже освоены; во втором даны лишь наброски подобных мотивов, которые никогда не повторяют первые. Задача студента — основываясь на уже изученном материале, дописать данные фрагменты, приложив для этого творческое воображение. Это позволит не замыкаться на уже освоенном материале, а стараться искать новые пути решения;

— проблемная ситуация в процессе ее реализации порождает потребность в рассмотрении новых ситуаций, связанных с рассматриваемой;

— формулировка проблемной ситуации максимально ясна и свободна

от непонятных для обучаемых слов и выражений;

— проблемная ситуация базируется на основных дидактических принципах обучения (научности, системности и т. д.), и поэтому формулируемая проблема не является легкой;

— на основании всего вышесказанного проблемная ситуация вызывает любознательность у студентов и порождает у них потребность в выполнении работ такого типа.

При разрешении проблемной ситуации учащийся должен пройти несколько этапов. Опираясь на современные исследования, мы выделили следующие:

1. Выявление проблемы. Формулировка проблемной ситуации — один из основных и наиболее ответственных этапов ее решения. Задача по формулировке проблемы часто бывает более трудной, чем само решение. На первых этапах работы с карточкой помочь с выявлением проблемы должен сам педагог, чтобы студент смог четко осмыслить те задачи, которые ставит перед ним данная ситуация, так как, не поняв проблемы, он даже не будет пытаться разрешить ее.

Активность студента в решении проблемы может быть снижена по следующим причинам:

— сформулированная задача перегружена информацией, которая не помогает в решении проблемы;

— при формулировке вопросов использованы термины, ранее не знакомые студенту.

Излагая проблему, необходимо выполнить требование о достаточности ее трудности, лишь тогда можно ожидать от студента мобилизации всех

его способностей на решение этой ситуации. Только такие проблемные ситуации приносят учащимся удовлетворение по получению результата. При этом мастерство педагога проявляется наиболее ярко. Он выступает в роли режиссера, который незаметно для обучаемых вводит их в мир искусства.

Особенно важна роль учителя на начальной стадии обучения. По мере того как студенты овладевают проблемными ситуациями, нужно научить будущих педагогов формулировать вопрос и выявлять несоответствие. Например в теме «Семантика уральской росписи», зная семантику изображения парных птиц, предложить обучаемым расшифровать значение голубей в верхней части стены.

2. Составление гипотез решения проблемной ситуации. Когда проблема полностью осмыслена студентами, необходимо переходить ко второму этапу.

На занятиях этот этап необходимо выполнять непосредственно со студентами. Организуется обсуждение основных гипотез и, что самое главное, студентам демонстрируется разнообразие путей реализации данной проблемы, а также формулируются навыки разностороннего подхода и выбора оптимального решения. Например, выполнение композиции по принципу от углов, от центра при правильном размещении масс.

При традиционной методике педагог не указывает пути, по которому можно прийти к данному решению. Он не предлагает выбора, а идет по уже проторенному пути как по единст-

венно возможному. Поэтому перед студентами не возникает проблема выбора решений. Они всегда видят лишь одно решение, предлагаемое преподавателем, и отказываются от рассуждений, от возможности получения результатов другими путями. Главное, что ценят художники в работе других творческих личностей, — это индивидуальный подход к видению и решению проблемы, личностное отношение, оригинальность трактовки, казалось бы, традиционного использования композиции. Таким образом, демонстрируя вариативность подходов в разрешении ситуации, мы тем самым развиваем индивидуальность в будущем художнике

Основной шаг второго этапа решения проблемной ситуации — выбор оптимального пути. Составление гипотез можно считать предварительным решением проблемы. Рождение гипотезы есть процесс рождения новых мыслей на основе знаний и опыта. Имея слабые знания, трудно, а порой и невозможно рассчитывать на удачную гипотезу. Хорошие творческие идеи имеют своим началом прошлый опыт и ранее приобретенные знания и навыки. Поэтому педагог должен сам более тщательно готовиться к занятиям и готовить студентов к последующим занятиям путем соответствующих заданий. Нужно отметить, что на раннем этапе творческая деятельность будет снижена, если:

- не будет систематического изучения учебной информации;
- нет навыков по выдвижению гипотезы;
- обработка информации ведется стереотипно.

Если педагог ведет занятия по описанной системе, студенты привыкают к систематическим самостоятельным действиям, а поддерживаемый при этом интерес стимулирует их.

Выбор оптимальной гипотезы является результатом анализа всех выдвинутых гипотез. После принятия оптимальной гипотезы наступает этап решения задачи в соответствии с выбранной гипотезой.

3. Альтернативный подход. Этот этап занимает большую часть времени, выделенного на решение проблемной ситуации. На этом этапе преподаватель сообщает основную информацию по теме. Действуя по выбранной гипотезе, необходимо оценивать каждый шаг, проверять, насколько правильны эти шаги при решении данной проблемы, не осталось ли что-нибудь нерешенным, на все ли вопросы данной проблемы получены ответы. Например при выполнении темы "Разработка композиции "Городецкий букет" необходимо выявить композиционный центр: на этапе карандашного поиска прорисовать все ветви растительного орнамента, уточнить отдельные элементы, заполнить угловые части и окантовки композиции.

Творческая деятельность на этом этапе возможна за счет стимуляции размышления и активизирующих вопросов. На завершающей стадии необходимо проанализировать полученный результат: еще раз пройти

тот же путь, закрепив полученные навыки, необходимые для решения подобных задач.

4. Анализ полученных результатов. Диалектика учит, что никакая проблема не может быть исчерпана до конца. Это должны хорошо усвоить все студенты. Всегда остается что-нибудь, над чем следует поразмыслить, критически оценить пути решения данной проблемы. Это позволит включить новые, более интересные варианты создания композиций. Кроме того, в процессе анализа можно обнаружить ошибки на начальной стадии эскизирования. К тому же, зная решения данной проблемы, студент может сам попытаться сформулировать проблемную ситуацию, что позволит достичь успеха и в дальнейшем. В качестве примера можно предложить построение орнаментальных полос с вариациями от простейшего повторяющегося раппорта по двухрапортной композиции и зеркального мотива со смещением.

Этап анализа является одним из важнейших, позволяющим обеспечить творческую деятельность в решении исследовательских задач, начиная от формирования проблемы исследования до критической оценки полученных результатов. Поэтому в учебном заведении данному этапу в процессе решения проблемной ситуации необходимо уделять самое пристальное внимание.

**Рекомендуемая литература:**

- Беспалько В. П.* Теория учебника: Дидактический аспект. — М., 1988.
- Бондаревский В. Б.* Воспитание интереса к занятиям и потребности к самообразованию: Книга для учителей. — М., 1985.
- Брушлинский А. В.* Психология мышления и проблемное обучение. — М., 1983.
- Вергасов В. М.* Активизация познавательной деятельности студентов в высшей школе. — Киев, 1985.
- Дранков В. Л.* Психология художественного творчества: Учебное пособие. — Л., 1991.
- Ильницкая И. А.* Проблемные ситуации и пути их создания на уроке. — М., 1985.
- Леднев В. С.* Содержание образования: Учебное пособие. — М., 1989.
- Лернер И. Я.* Дидактические основы методов обучения. — М., 1981.
- Лернер И. Я.* Проблемное обучение. — М., 1974.
- Матюшкин А. М.* Проблемные ситуации в мышлении и обучении. — М., 1972.
- Махмутов М. И.* Проблемное обучение. Основные вопросы теории. — М., 1975.
- Ростовцев Н. Н.* Учебный рисунок: Учебное пособие для пед. училищ. — М., 1976.
- Скаткин М. Н.* Проблемы современной дидактики. — М., 1980.
- Щукина Г. И.* Роль деятельности в учебном процессе. — М., 1986.

## Пятая глава

### ПРИЕМЫ ОСВОЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ И ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ КОМПОЗИЦИЙ НАРОДНЫХ РОСПИСЕЙ ПО ДЕРЕВУ

Процесс освоения росписи по дереву достаточно сложен. Он требует терпения и усидчивости. Поэтому осваивать его необходимо постепенно. В данной главе мы предлагаем ряд упражнений, которые позволят легче справиться с этой непростой техникой; карточки с проблемными заданиями, выполнение которых поможет студентам раскрыть свой творческий потенциал; и как итог обучения — творческие задания. Мы рекомендуем их использовать в той последовательности, в которой они расположены.

Прежде чем выполнять упражнение, следует подробно ознакомиться с ним, внимательно рассмотреть иллюстрации, обращая внимание на специфику письма, проанализировать особенности композиции и последовательность работы над росписью. Предложенные упражнения могут выполняться как на листе бумаги, так и на стекле масляными красками. Если элемент не получился, то со стекла можно сразу стереть рисунок и начать новый. Стекло и как материал сподручнее. Кисть скользит по нему, как по полуде. Чтобы придать уверенность и твердость руке, рекомендуем на первых порах намечать карандашом на листе бумаги основной стебель или контур мотива. Выполняя упражнения, следует опираться на требования, о которых говорилось выше.

В данном пособии предложена новая система преподавания росписи по дереву, основанная на проблемном методе обучения. В карточках-заданиях введен новый прием: дописывание элементов и композиций на основе предложенного контура или ведущей линии. В верхней части некоторых карточек даны варианты завершенных элементов росписи, в нижней части прописана лишь часть элементов. Необходимо внимательно ознакомиться с заданием, предложенным на карточке, прежде чем выполнять его. Если карточки будут служить раздаточным материалом для педагога, то задание можно упростить, наложив кальку на карточку, положив на лист с изображением стекло или непосредственно на самой карточке. Выполняя задание на кальке, полезно сначала скопировать образцы изображений. Работать на самой карточке рекомендуется только тогда, когда студент достаточно овладеет навыком и обретет уверенность.

Данный метод обучения, во-первых, поможет студентам самостоятельно отобрать наиболее рациональный путь написания элементов, который, как правило, совпадает с принятым в данном виде росписи. Во-вторых, ученик будет иметь возможность “поиграть” с мотивом, т. е. попробовать несколько отличающихся по силуэту одинаково

написанных элементов. Такая форма освоения росписи делает живым и интересным сам процесс обучения.

Итогом обучения могут служить творческие задания. В них проявляется

инициативность студента, так как он исходит не из образцов и подсказок, а из идеи, которую нужно воплотить в материале, используя знания, умения и навыки, полученные на занятиях.

## § 1. Хохломская роспись

Осваивать технику хохломского письма следует с простейшего элемента “травка”. Сначала выполните строчки из одного мазочка, затем из двух “сестричек-мазочков”, как их называют мастера, далее три “сестрички” — это уже кустик.

При выполнении упражнения необходимо, чтобы элементы с каждой строчкой меняли свой масштаб и ритм.

### Упражнение 1

Для выполнения элемента “капелька” возьмите кисточку у самого черенка тремя пальцами, наберите краску. Поставьте черенок перпендикулярно плоскости бумаги, оперев всю кисть руки на мизинец, и легким движением сделайте мазок.

Чтобы получился мазок “капелька”, нужно поставить кончик кисти на лист, а затем, ведя кисть на себя, плавно прижимать ее к бумаге. Чтобы написать мазок с изгибом, кисть следует вращать в ту сторону, куда должна изгибаться “травка”. В конце мазка кисть остановите и только тогда отнимите ее от плоскости листа (рис. 58, а, б).

### Упражнение 2

Для того чтобы выполнить мазок, как показано на рис. 58, в—д, поставьте кончик кисти на бумагу и медленно двигайте кисть к себе, постепенно прижимая ее к плоскости бумаги. Завершая написание элемента, ведите кисть в ту сторону, куда должен лечь мазок, постепенно отрывая кисть от плоскости листа.

### Упражнение 3

Для написания “завитка” поставьте кончик кисти на лист бумаги.

Постепенно прижимайте кисть к листу, к концу постепенно отрывайте от плоскости, продолжая выписывать “завиток”. Этот элемент рисуют от корешка (рис. 58, е—з).

### Упражнение 4

Чтобы закрепить умение писать элементы, показанные на рис. 58, воспроизведите небольшие “кустики”, как на рис. 59, 60. Следите за тем, чтобы они не получались однообразными по рисунку и размерам. Необходимо выдерживать определенный ритм.

### Упражнение 5

В травной росписи весь орнамент держится на стебле, к которому приписываются кустики, капельки, травки. Поэтому на первом этапе работы следует научиться проводить ведущую линию или стебель. Для этого наметьте волнообразную линию на листе бумаги (рекомендуем это делать только на начальных этапах обучения). Взяв кисть, постарайтесь провести линию почти одной толщины. Сначала выполняйте это упражнение медленно. Приобретая навык, увеличивайте скорость письма.

### Упражнение 6

На рисунке 61 предложены: слева — орнамент травной росписи, справа — только ведущий стебель, прописанный, к тому же, зеркально. Допишите этот стебель травными элементами, чтобы получился симметричный орнамент.

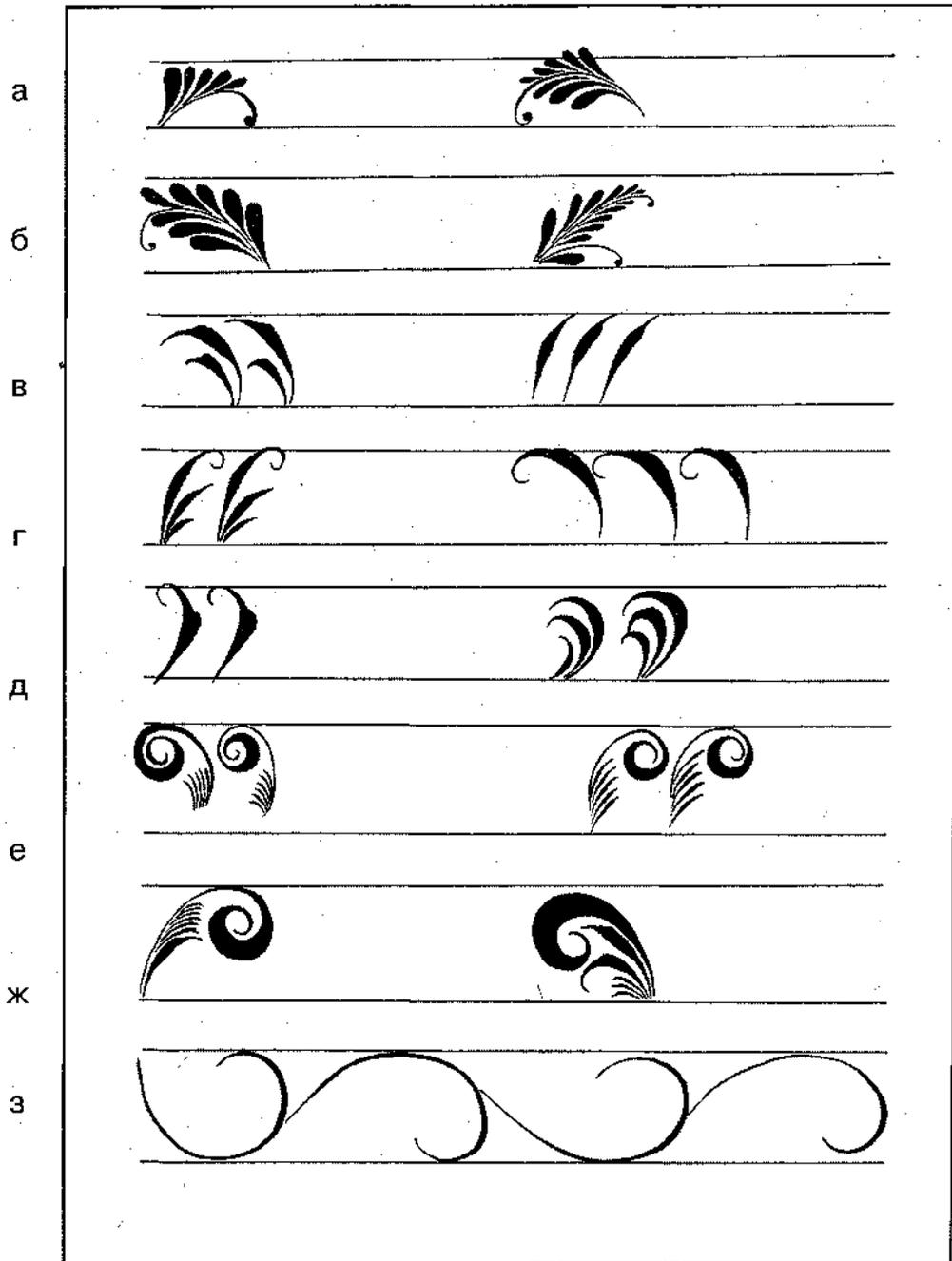


Рис. 58

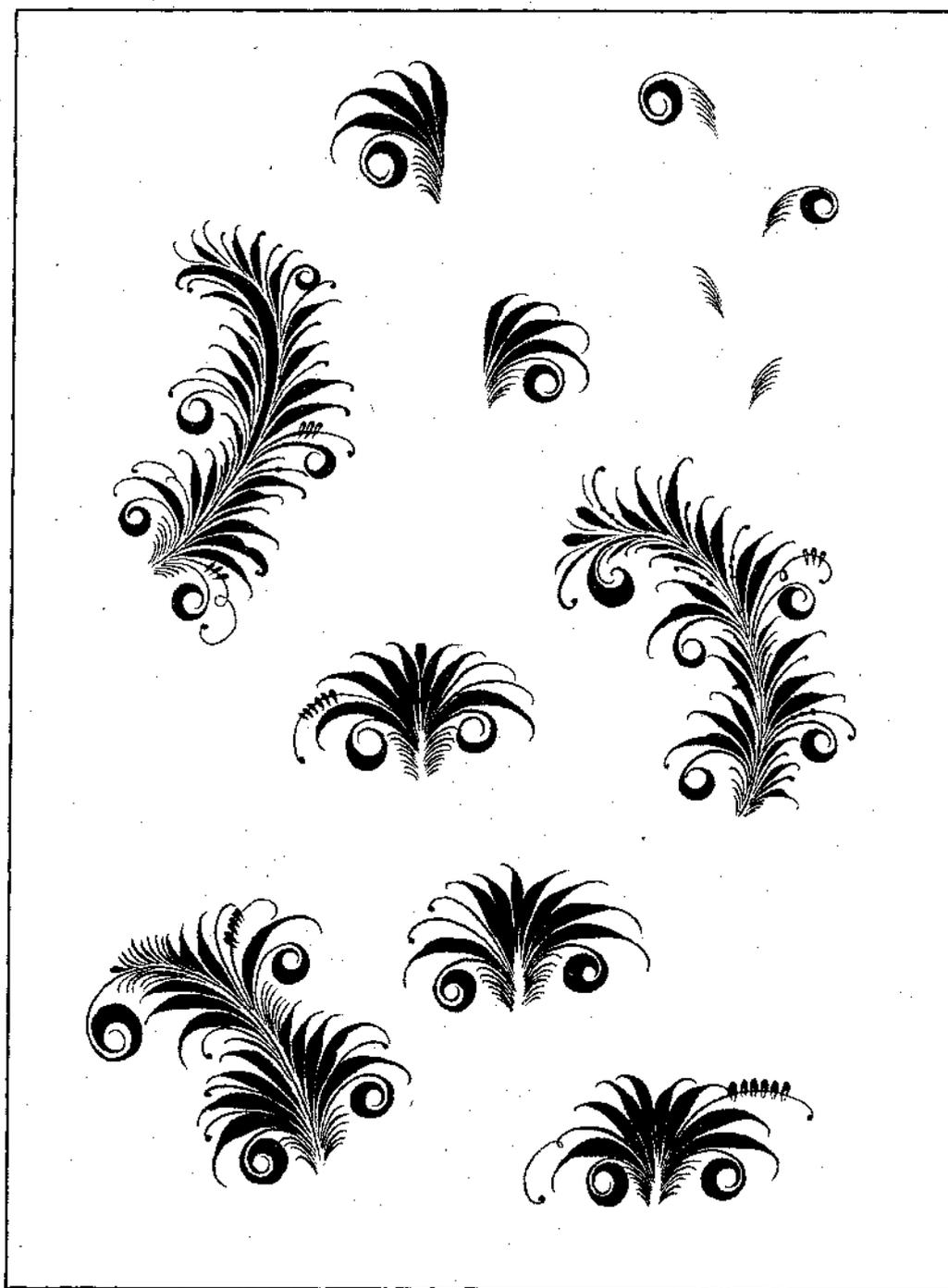


Рис. 59

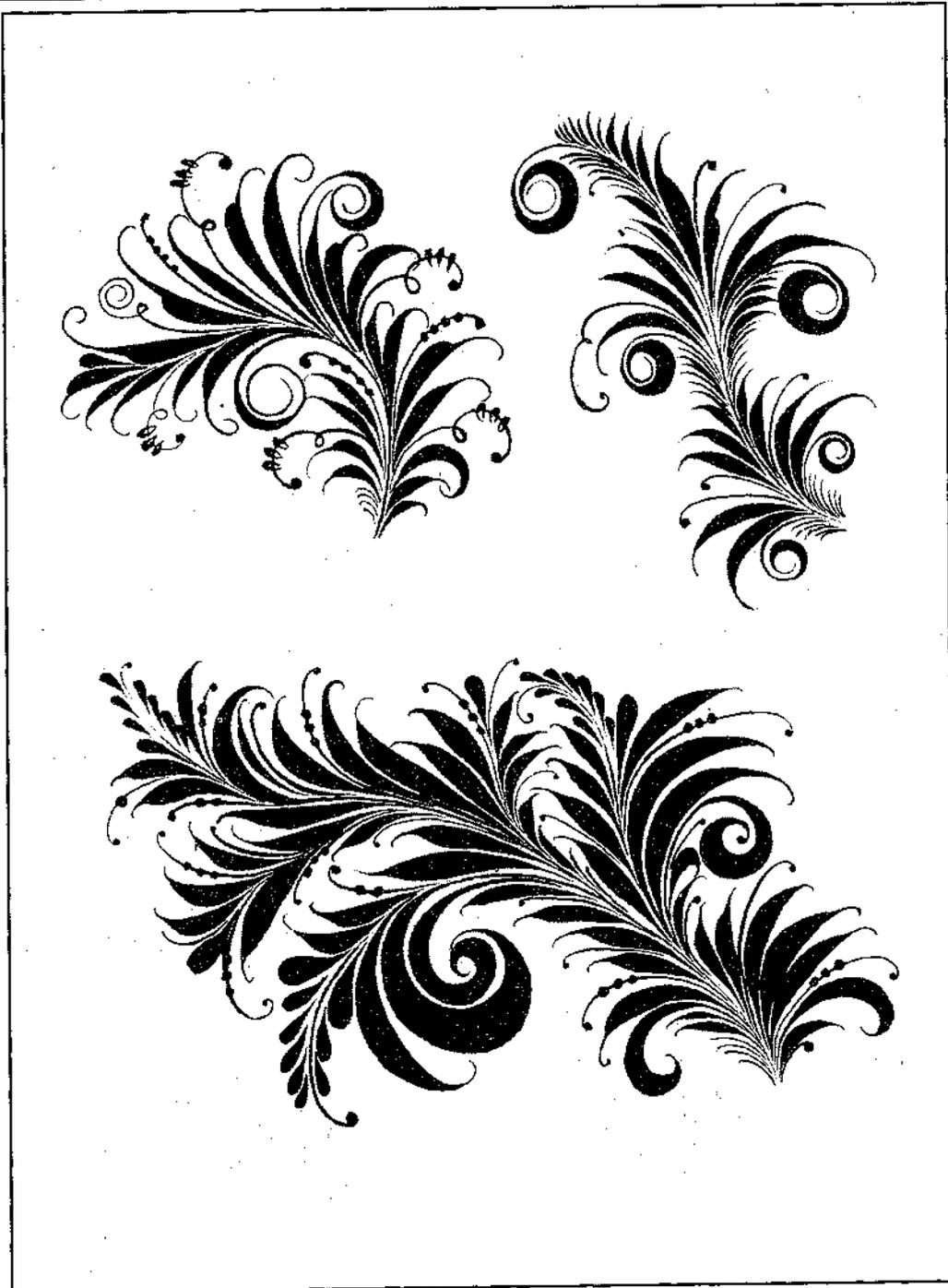


Рис. 60

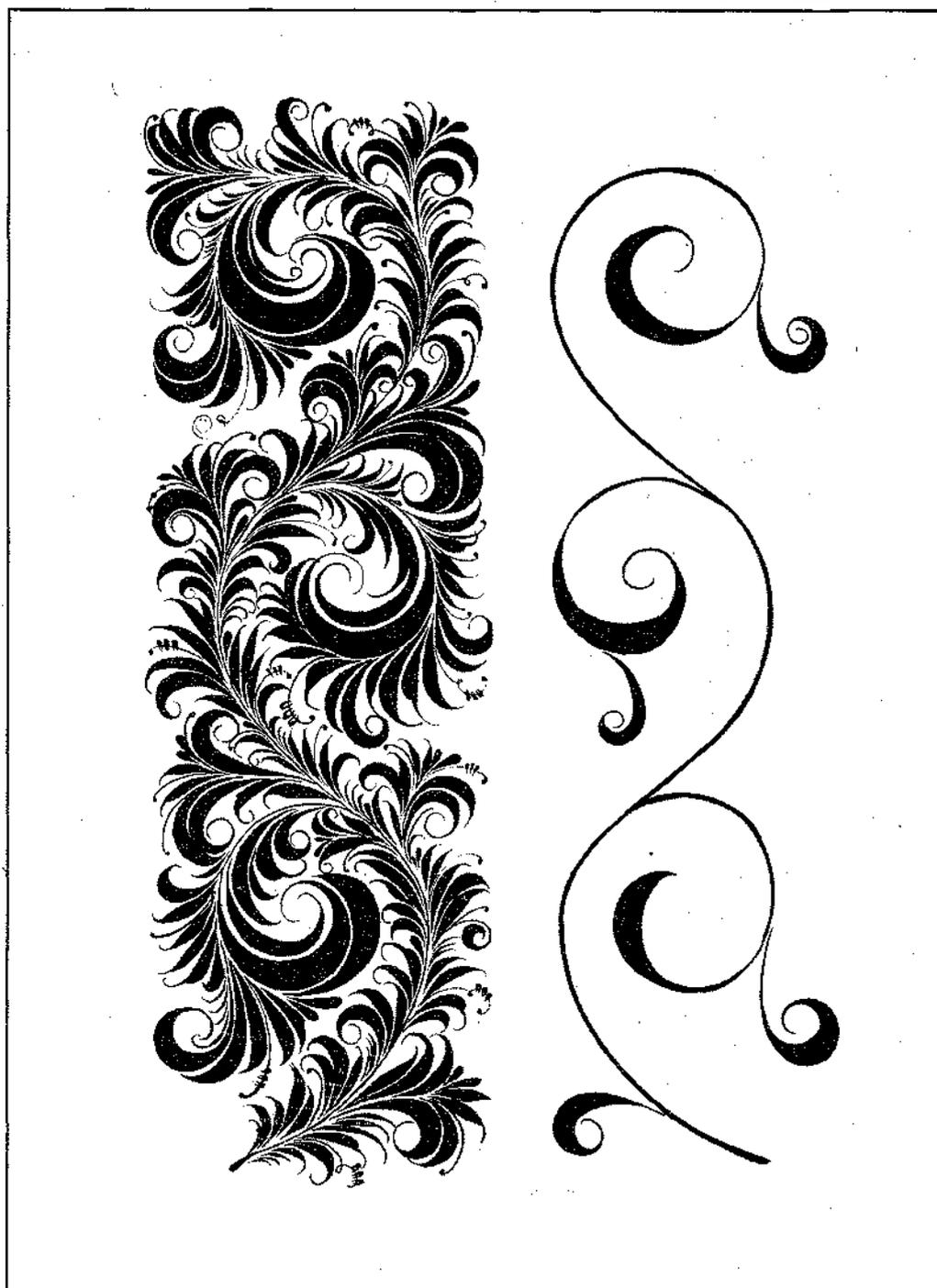


Рис. 61

**Проблемные задания**

Освоив упражнения 1–6, можно приступить к выполнению карточек-заданий № 1–3 (рис. 62–64). Эта работа позволит вам легче перейти к творческим заданиям.

*Карточка-задание № 1.* Допишите предлагаемые варианты стебля травными элементами так, чтобы они имели законченную форму. Пример выполнения см. на рис. выше.



Рис. 62

*Карточка-задание № 2. Дopiшите предлагаемые варианты стебля травными элементами так, чтобы они имели законченную форму:*



Рис. 63

*Карточка-задание № 3.* Рассмотрите гравный орнамент. Какие замечания вы бы высказали ученику, написавшему его, на какие ошибки обратили внимание?



Рис. 64

### **Творческие задания**

**Задание 1.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз травной росписи для деревянной ложки.

**Задание 2.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз травной росписи для маленького блюда. В роспись рекомендуется ввести мелкие ягоды. Выполните роспись, используя в письме два цвета — красный и черный.

**Задание 3.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз травной росписи на объемном изделии. Включите в роспись мотив “петушок” или “курочка”.

**Задание 4.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз росписи “пряник” для квадратного панно.

### **Упражнение 7**

В росписи “под листок” часто используются цветочные мотивы. На рис. 65 представлена часть из них. Сделайте копии этих цветов у себя в альбоме, опираясь на полученные

знания. Выполняя данное упражнение, пользуйтесь как черным, так и красным цветом.

### **Упражнение 8**

Выполните упражнение, как показано на рис. 66, 67. Следите за тем, чтобы мотив “листок” как бы продолжал движение стебля.

### **Упражнение 9**

Положив кальку или стекло на рис. 68, допишите травное письмо на ветках и листьях. Следите за тем, чтобы травка, имеющая разный рисунок и размер, создавала определенный ритм.

### **Упражнение 10**

Выполните упражнение, как показано на рис. 69. Следите за тем, чтобы листочки имели одинаковые размеры и их форма была пластична и приятна глазу.

### **Проблемные задания**

Работать с карточками-заданиями 4–7 (рис. 70–73) следует только тогда, когда вы почувствуете уверенность, выполняя упражнения 7–10. Внимательно прочитайте задания и выполните их.



Рис. 65



Рис. 66



Рис. 67

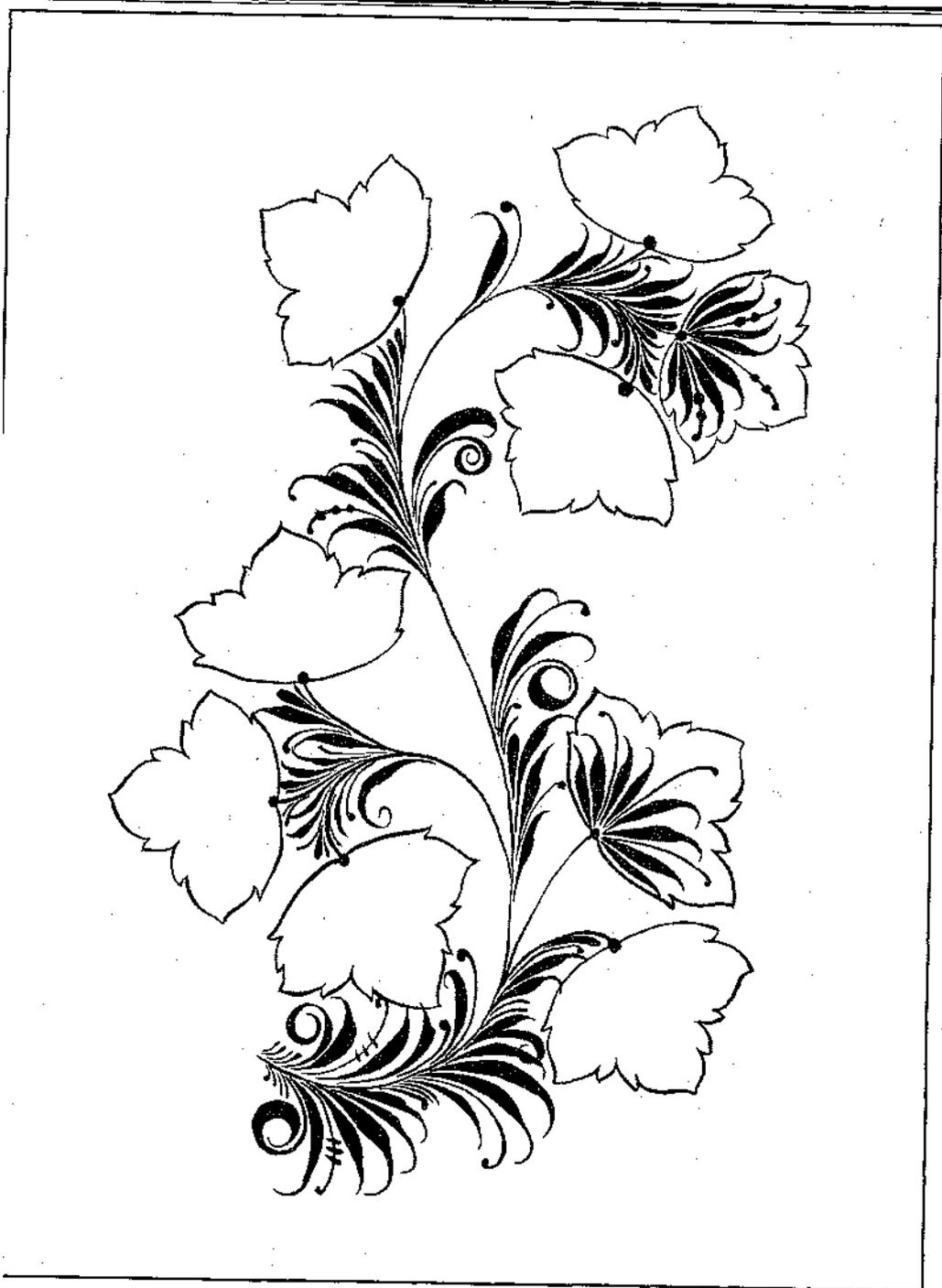


Рис. 68

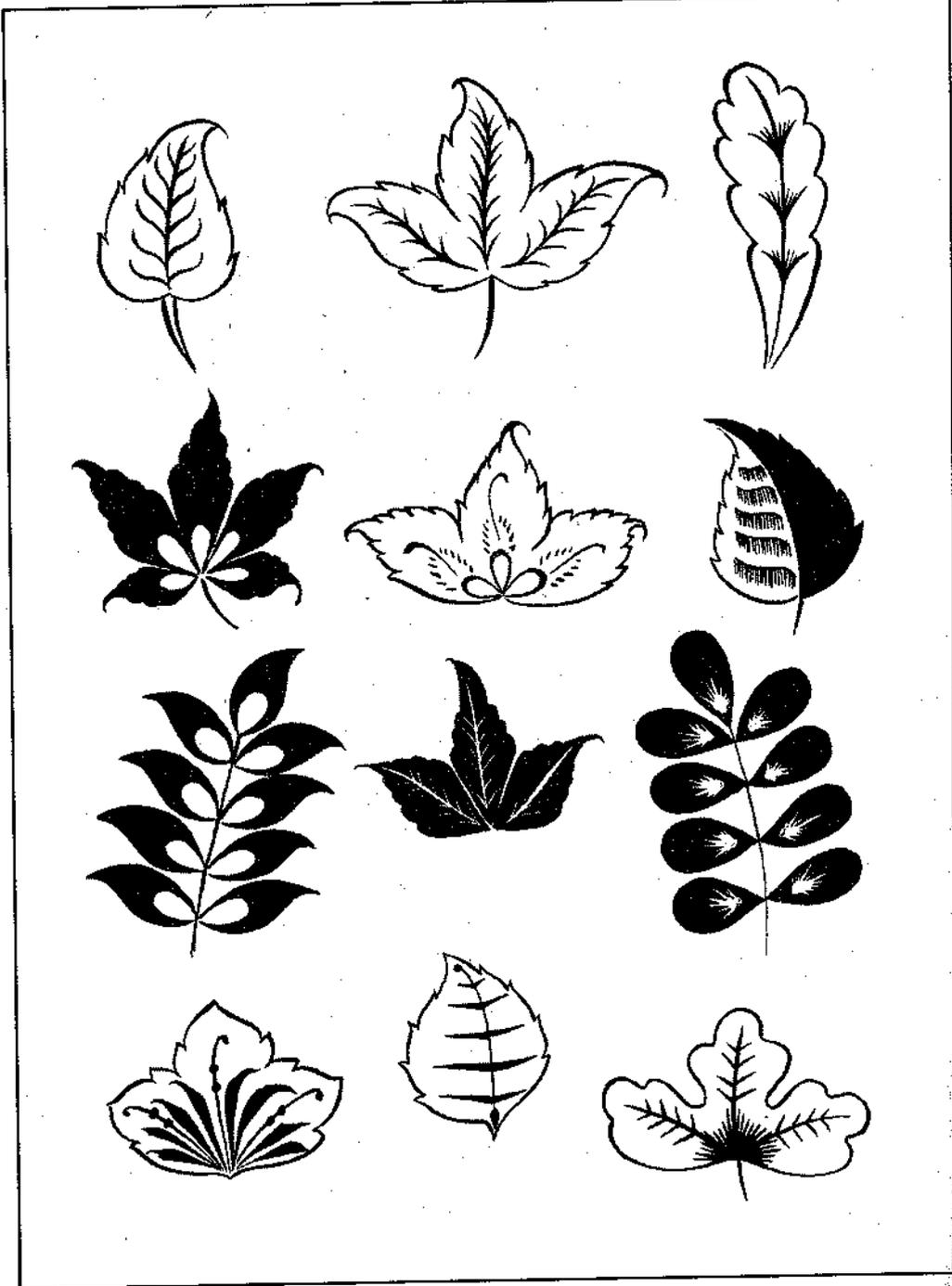


Рис. 69

*Карточка-задание № 4.* Выполните роспись "под листок", используя варианты разделки березовых листочков, предлагаемые в карточке:

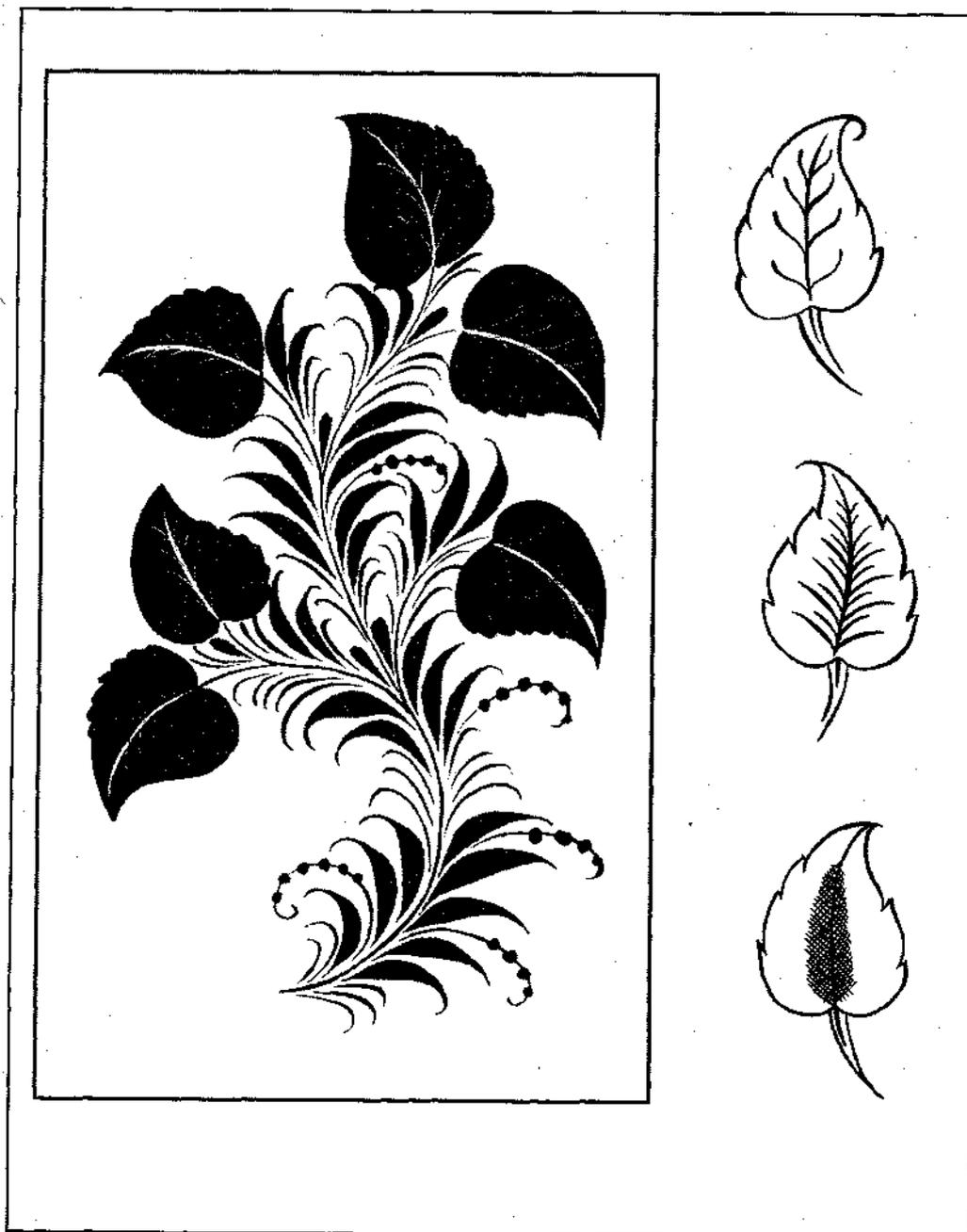


Рис. 70

*Карточка-задание № 5.* Выполните различные варианты разработки предлагаемых вам листочков. Следите за тем, чтобы они не нарушали форму листа, но подчеркивали ее:

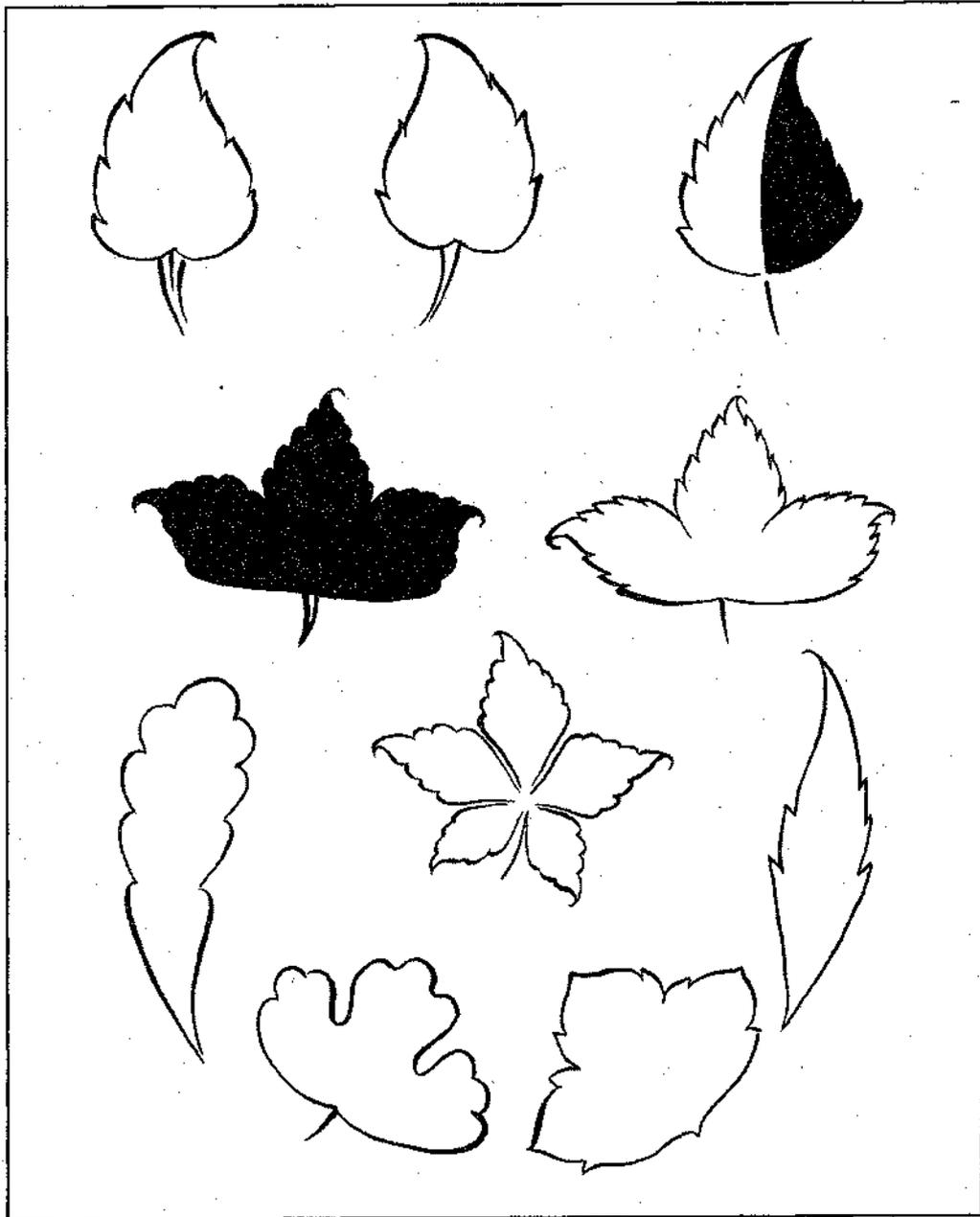


Рис. 71

*Карточка-задание № 6.* Допишите предлагаемые вам контуры цветов различными прожилками и тычинками. Следите за тем, чтобы форма дописанного вами цветка не была нарушена:

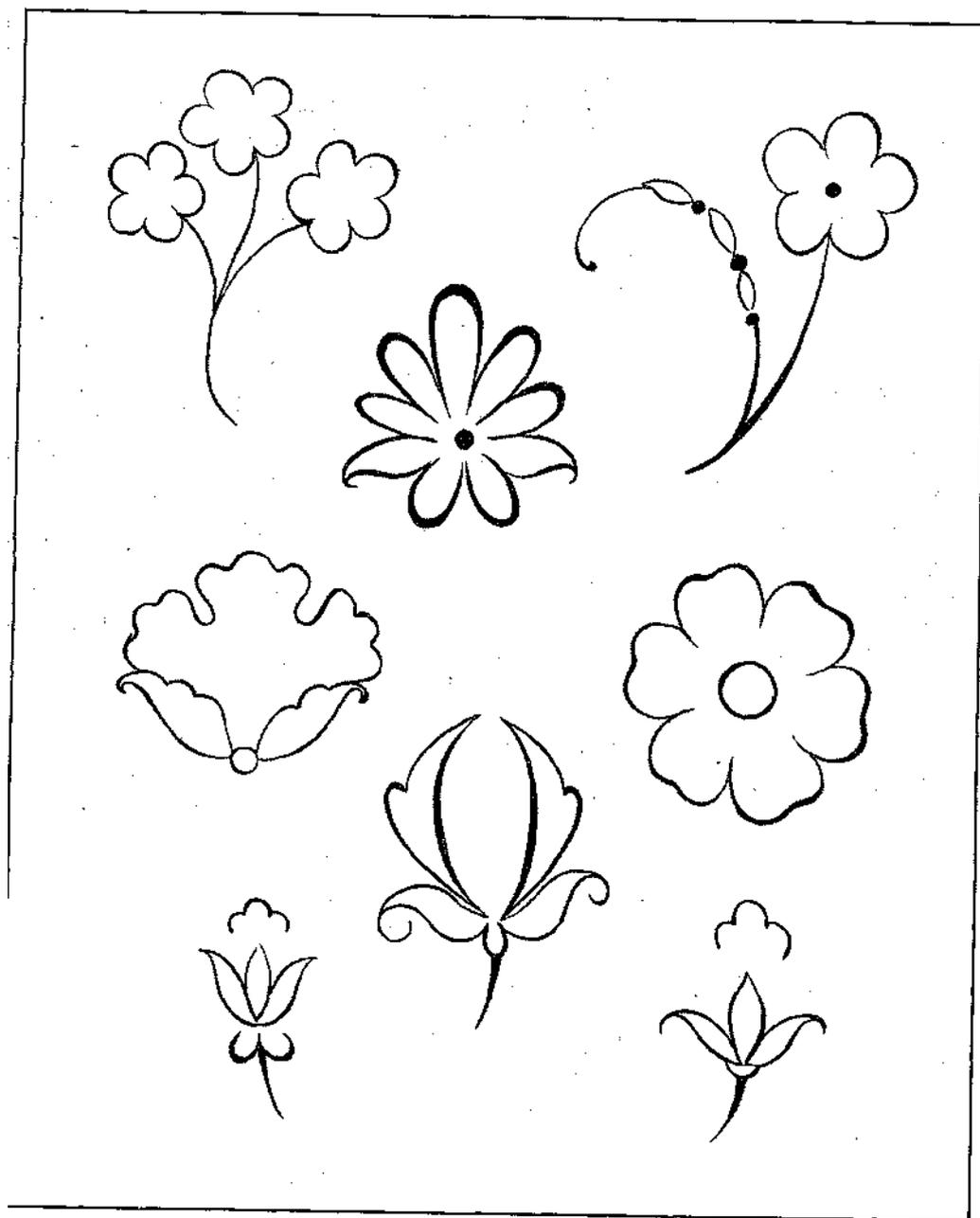


Рис. 72

*Карточка-задание № 7.* На основе предлагаемого контура орнаментальной композиции и заданного движения стебля допишите роспись в технике “под листок”:

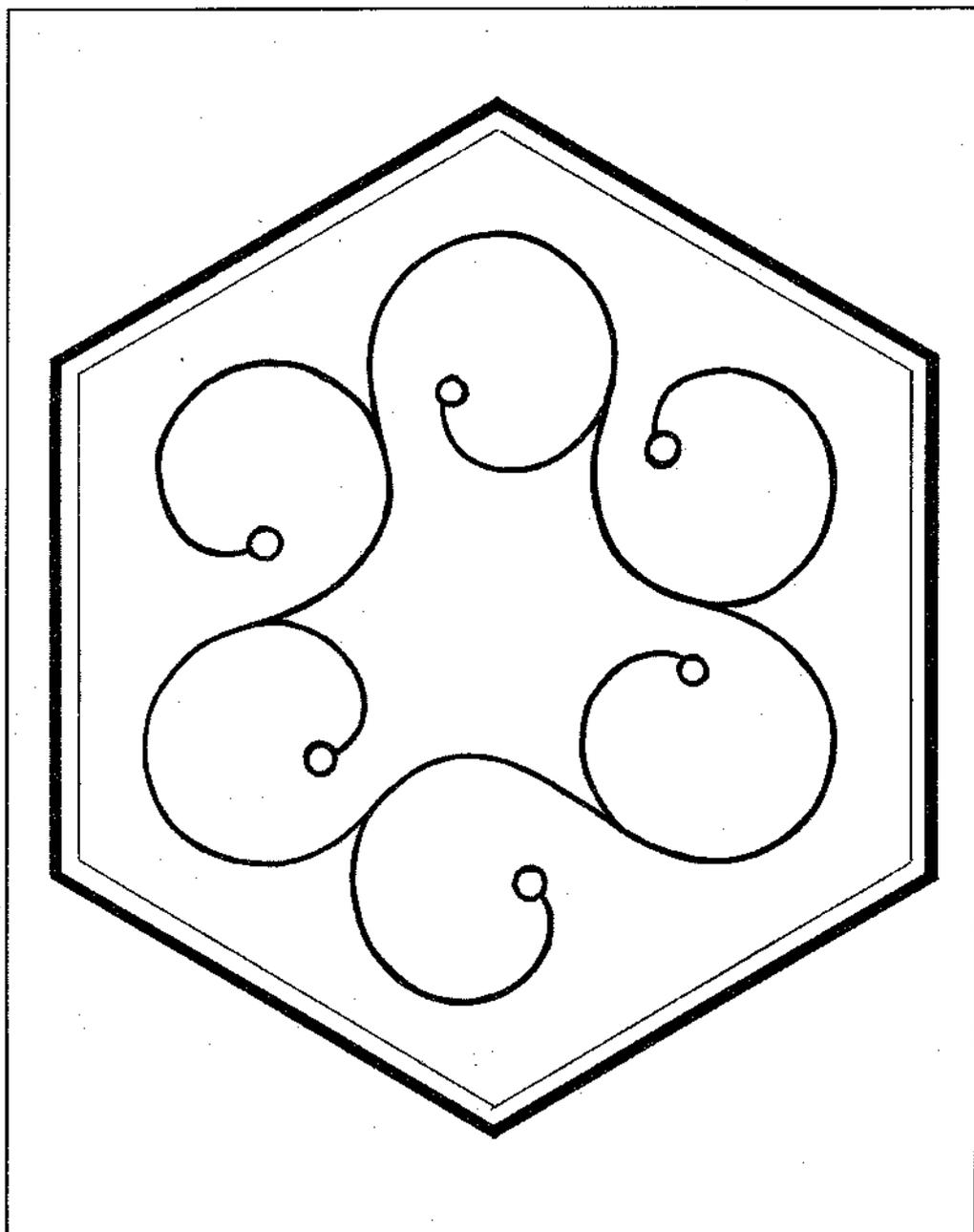


Рис. 73

### **Творческие задания**

**Задание 5.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз росписи “под листок” для декоративного блюда. В качестве основного мотива используйте листок клена.

**Задание 6.** Разработайте орнаментальную композицию и сделайте эскиз росписи “под листок” для объемного изделия. В качестве основного мотива используйте листок березы. Роспись выполните с применением красного, черного, зеленого и коричневого цветов.

### **Упражнение 11**

Растительный орнамент хохломской росписи содержит большое количество стилизованных плодов различных растений. Некоторые варианты таких плодов приведены на рис. 74.

Для изображения рябинки в росписи “под листок” или “под ягоду” используйте специальную круглую кисть, которая обрезана под самый корешок (рис. 8, з). На кисточку наберите краску и тычковым приемом нарисуйте ягодки. Когда краска высохнет, сделайте радужку.

Изображая ягоды крыжовника, обрисуйте контур и наметьте продоль-

ные полоски, которые характерны для этой ягоды.

Выполните упражнение, прописав различные виды ягод. Следите за тем, чтобы не нарушалась форма ягодки, а также чтобы их рисунок был узнаваем.

### **Упражнение 12**

Выполните упражнение, как показано на рис. 75. Для этого наметьте прямую или волнообразную линию стебля. На одинаковых расстояниях друг от друга пропишите ягодки и листочки. Заканчивать ленточный орнамент следует прорисовкой травок.

### **Упражнение 13**

На рис. 76, 77 не дописаны орнаментальные полосы. Допишите их травными узорами и выполните проработку листочков и ягод.

### **Упражнение 14**

Выполните орнаментальную композицию, как показано на рис. 78, заменив прописку ягод виктории.

### **Проблемные задания**

*Карточки-задания* 8–12 (рис. 79–83) направлены на освоение росписи “под ягоду”. В них предлагается дописать элементы. От вашей фантазии будет зависеть, насколько интересной получится орнаментальная композиция росписи.

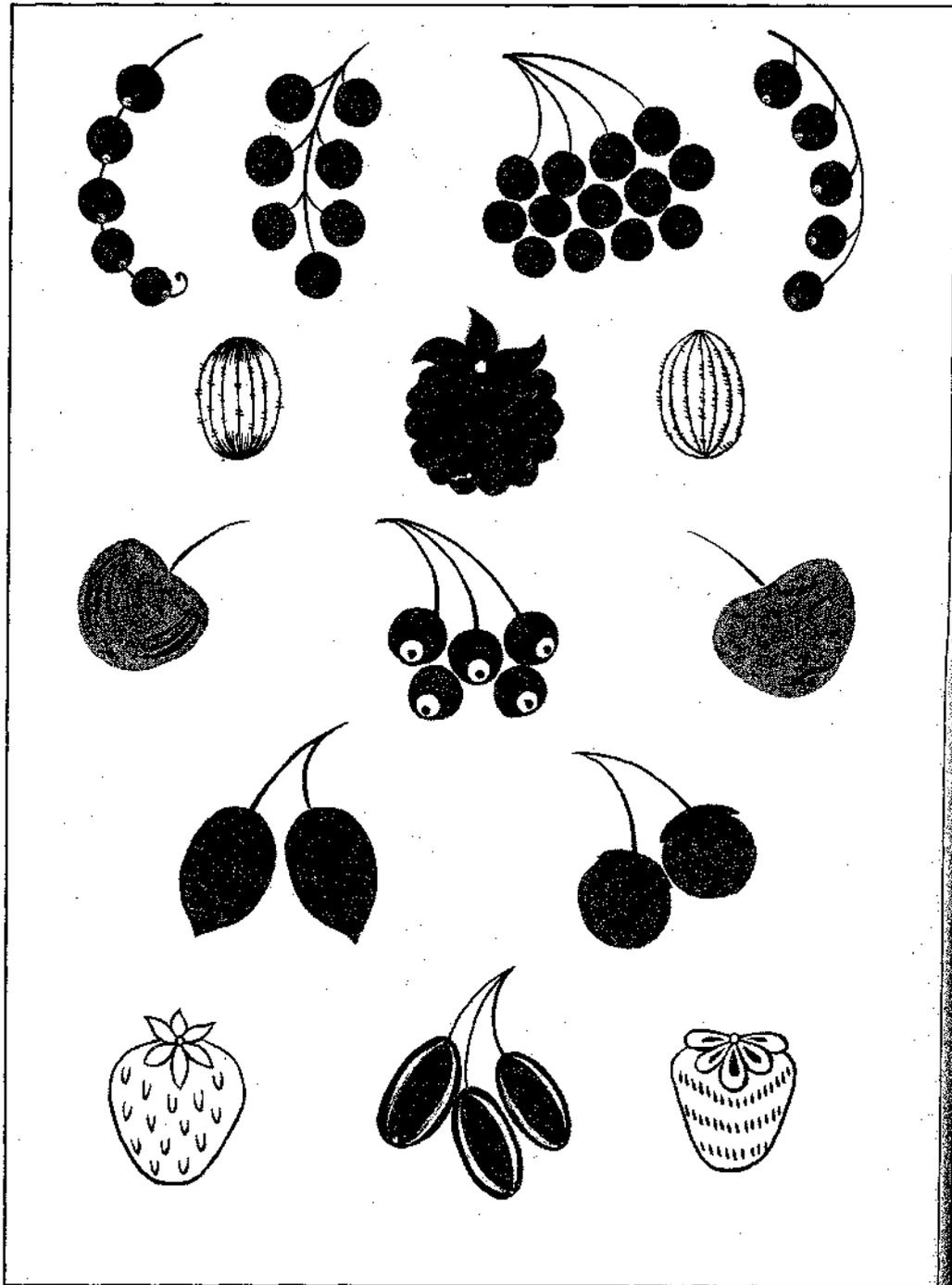


Рис. 74

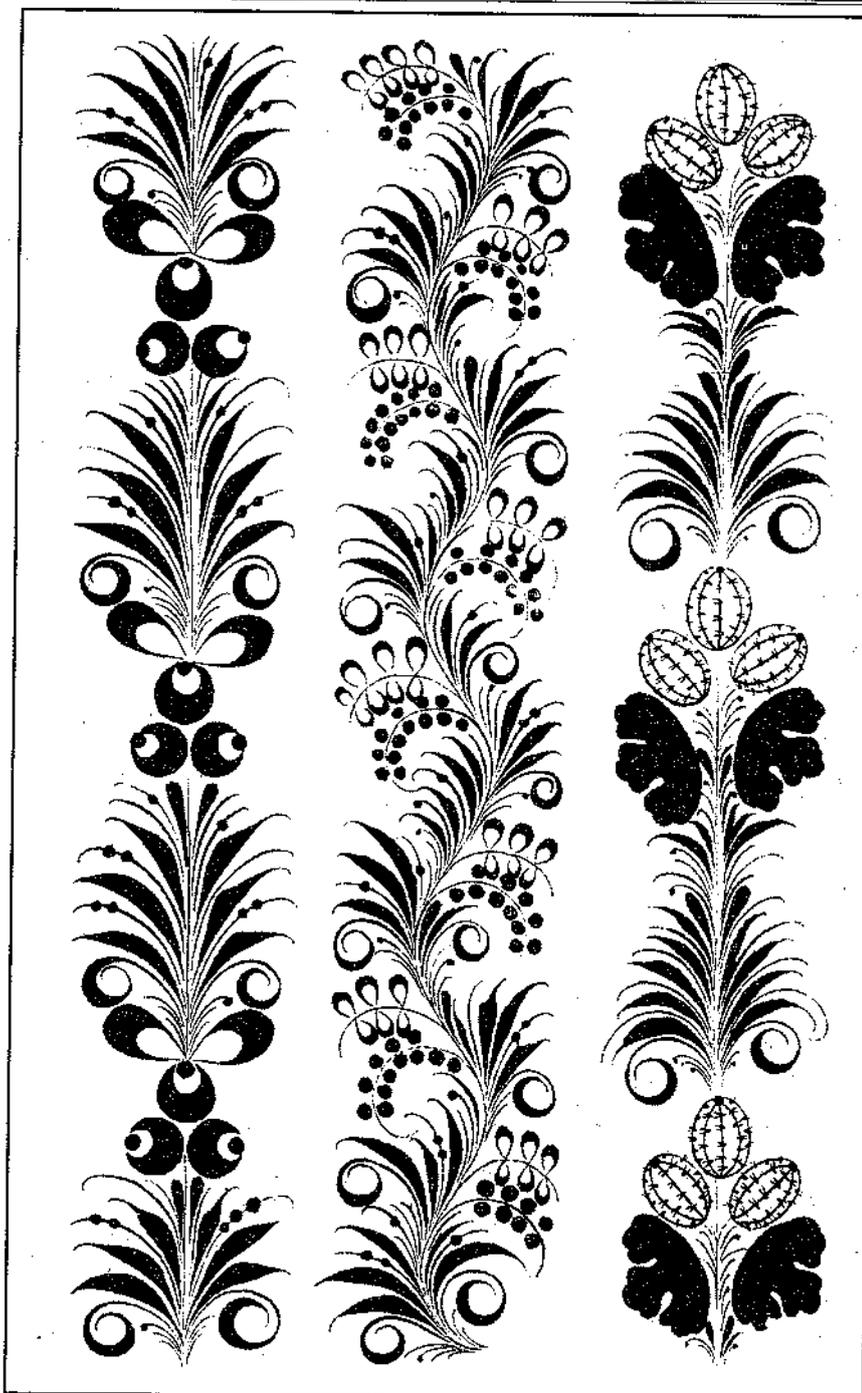


Рис. 75

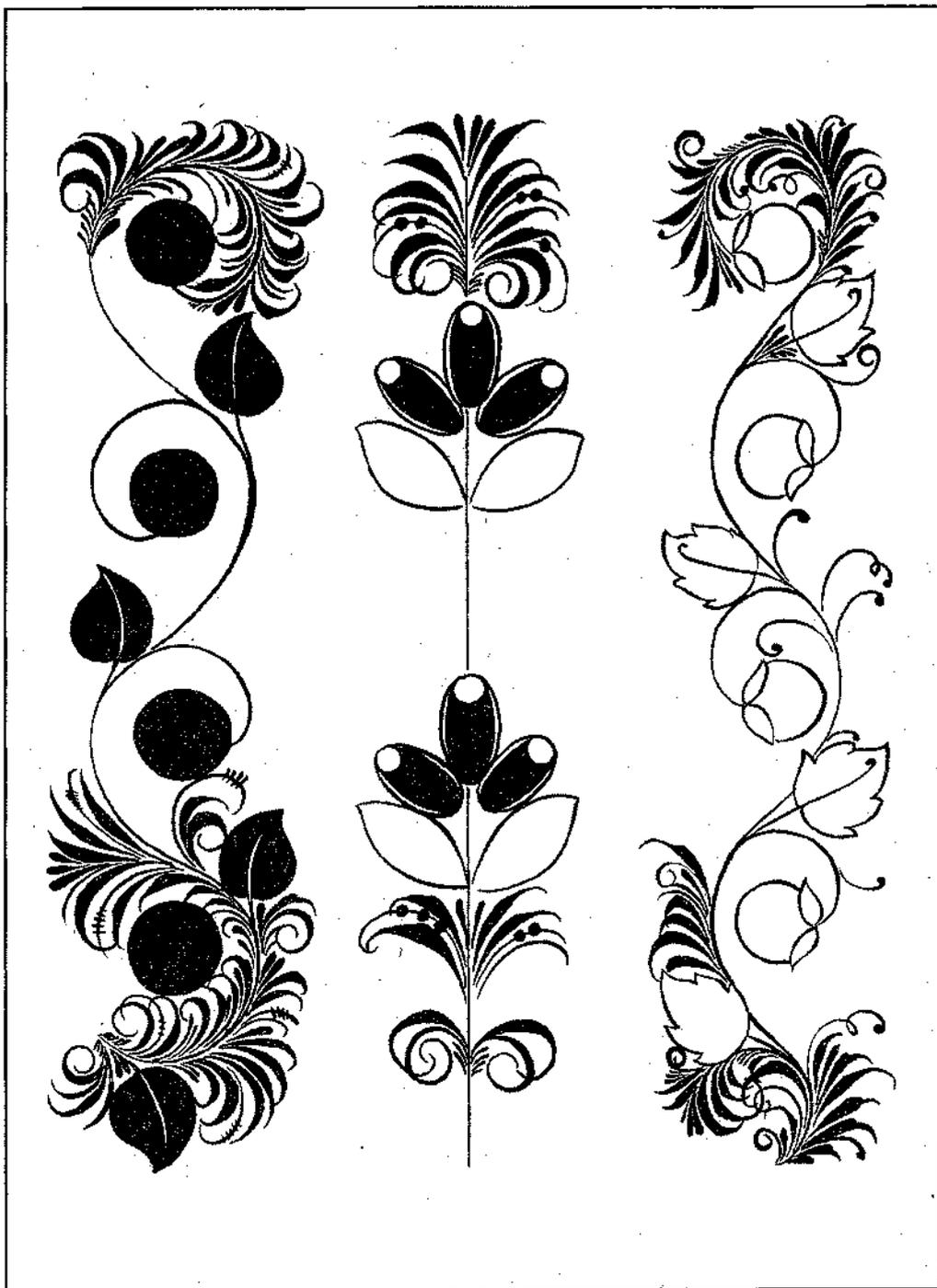


Рис. 76

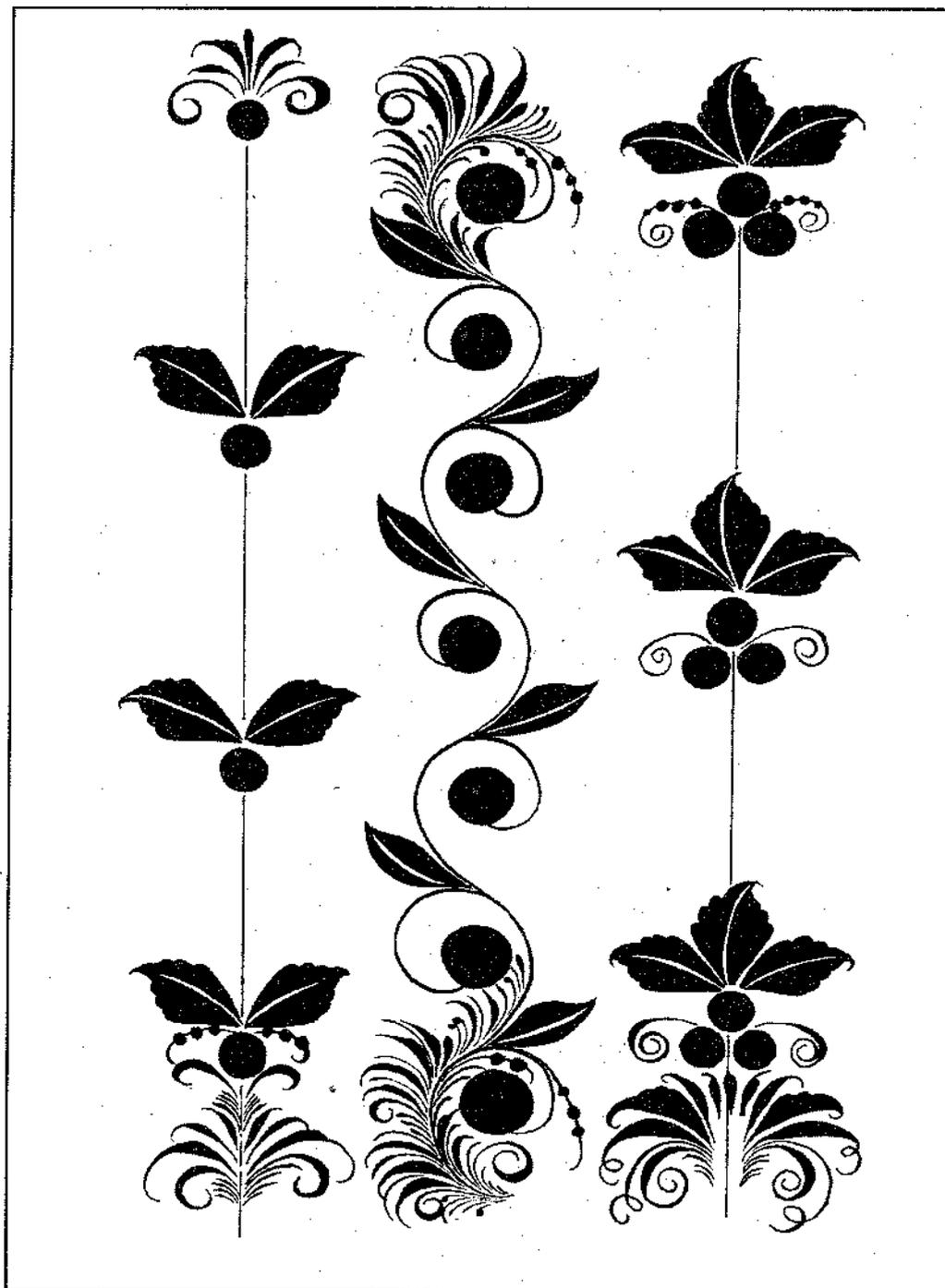


Рис. 77



Рис. 78

Карточка-задание № 8. Допишите орнаментальную композицию в технике "под ягодку", используя предложенное движение стебля. Выполните прописку ягод и листьев в данной композиции:



Рис. 79

Карточка-задание № 9. Выполните различные варианты разработки предлагаемых вам контуров ягод и плодов:

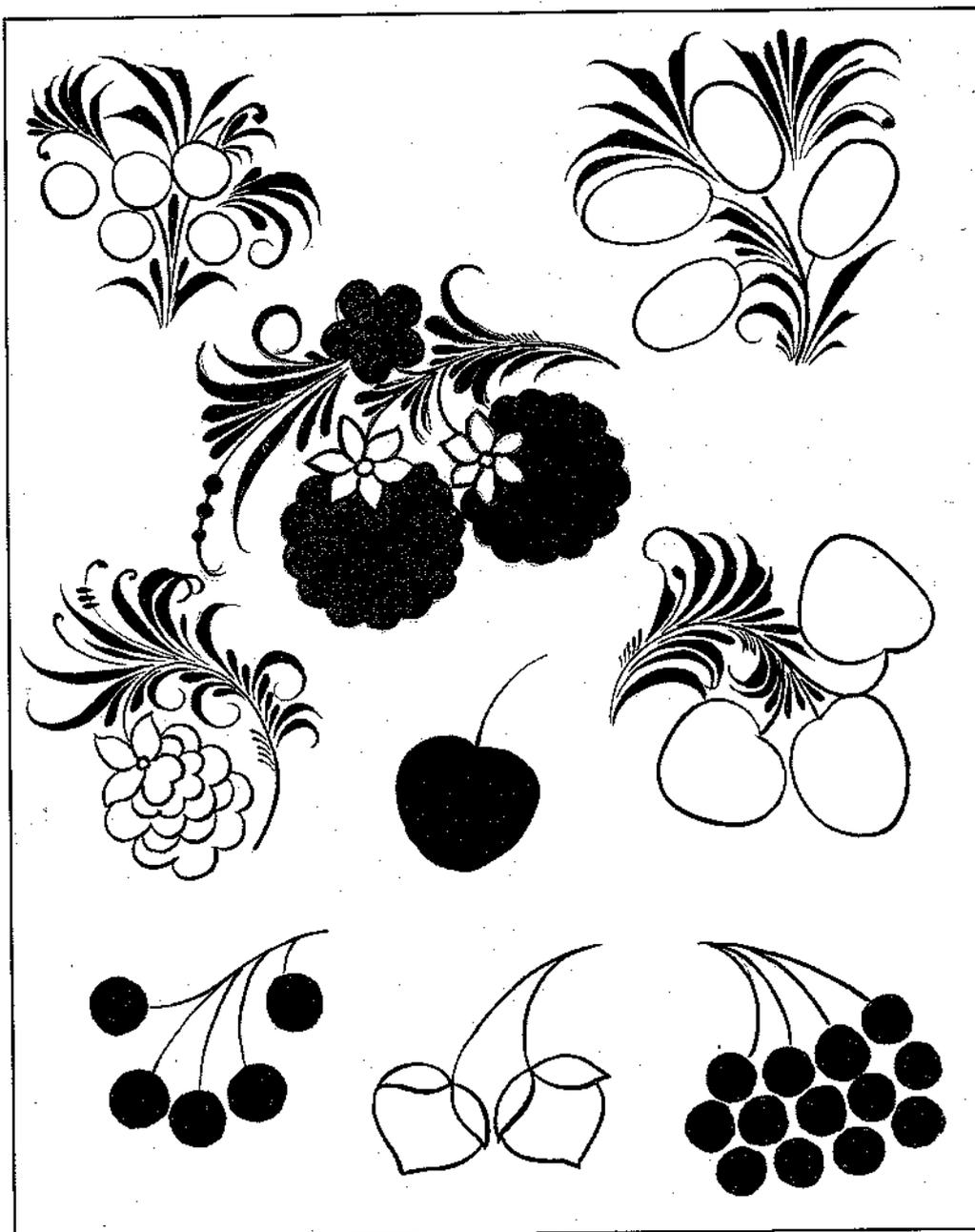


Рис. 80

*Карточка-задание № 10.* Предлагаем вариант орнаментальной композиции “под ягодку”. Допишите травный орнамент, а также мотив “ягодка”. Пропишите приведенный вариант листьев:

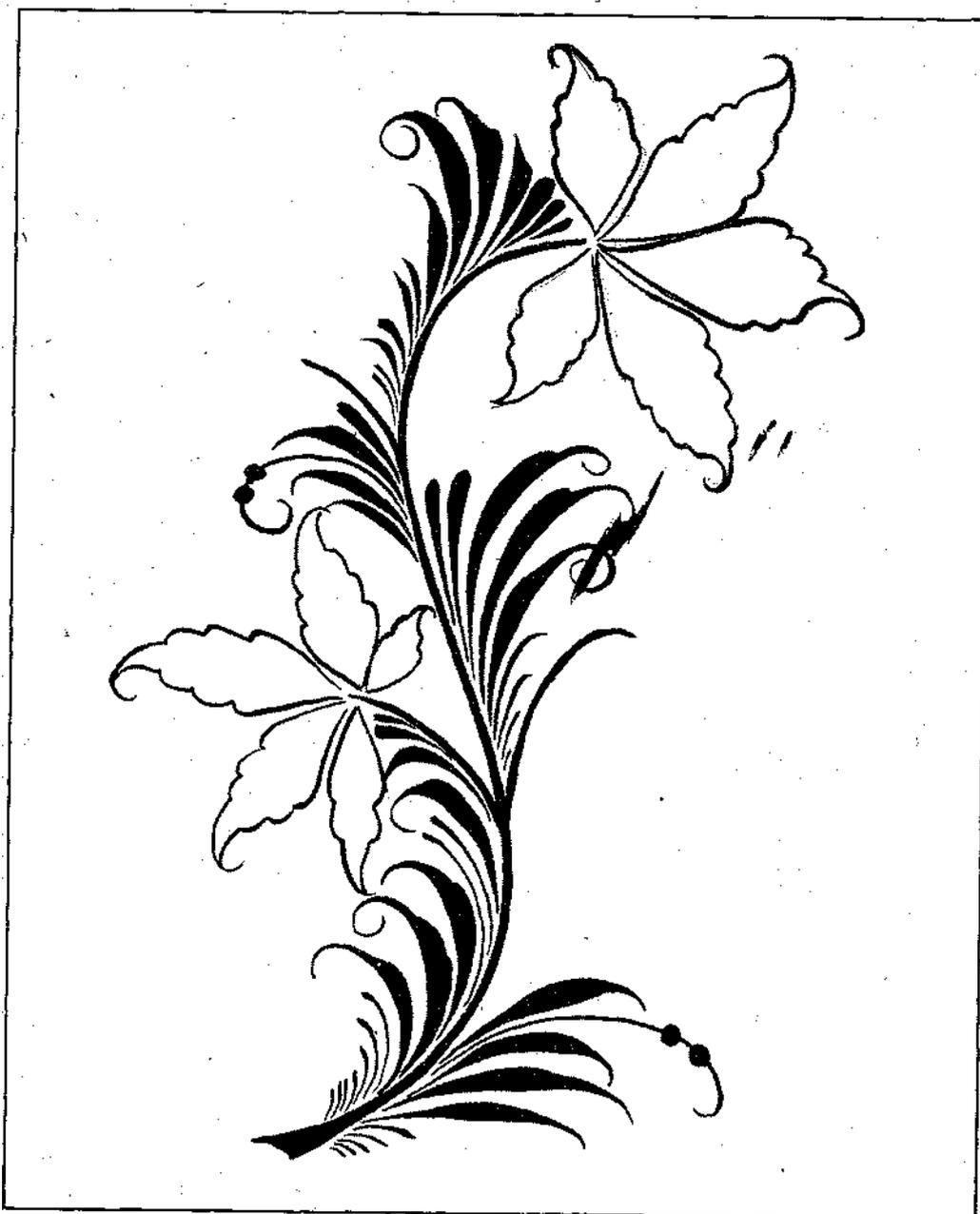


Рис. 81

Карточка-задание № 11. Приведены варианты орнаментальной композиции. Проанализируйте их, допишите соответствующие ягодки и листки:



Рис. 82

*Карточка-задание № 12.* Используя предложенный рисунок стебля, допишите орнаментальную композицию в технике письма "под ягодку":

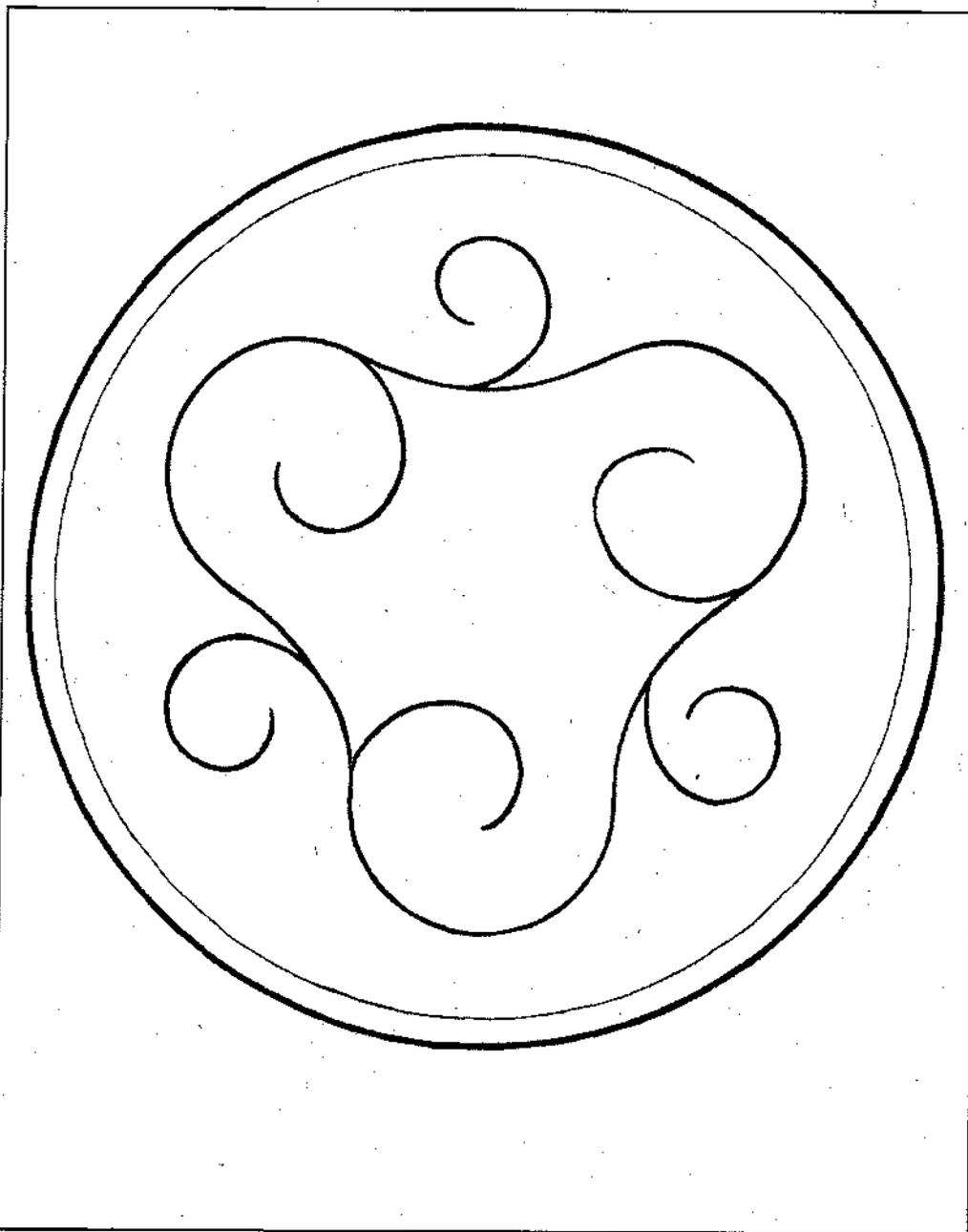


Рис. 83

**Творческие задания**

**Задание 7.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз декоративной тарелки росписью “под ягодку”. В качестве основного элемента можно использовать ягодку крыжовника.

**Задание 8.** Разработайте орнаментальную композицию и сделайте эскиз декоративного панно, используя в качестве основного мотива “гроздь рябины”. Роспись выполните с применением красного, черного и зеленого цветов.

**Задание 9.** Выполните разработку орнаментальной композиции для комплекта деревянной посуды, например набора для чая или набора для окрошки. Проработайте эскиз данного комплекта. Роспись должна быть решена в одной из изученных техник (травной, “под листок”, “под ягодку”). Цветовая гамма определяется автором.

Выполните разработанный вами эскиз в материале.

**Упражнение 15**

Характерная особенность “фонового” письма состоит в том, что крупные листья, цветы и ягоды остаются золотыми, а весь фон закрашивается красной или черной краской. В данном упражнении вам предлагается прописать ряд листочков, образцы которых показаны слева на рис. 84, 85. Последовательность выполнения данного мотива дана на рис. 86. Сначала прописывается контур мотива, затем закрашивается фон, проработка мотива завершает роспись.

**Упражнение 16**

На рис. 87 предложены варианты написания мотива “ягодка”. На листе бумаги пропишите предложенные вам варианты ягодок, не нарушая формы данного мотива. Завершите проработку мотива “ягодка” легкими прохлосами.

**Упражнение 17**

В росписи “под фон” стебли растений остаются золотыми, а фон закрашивается красной или черной краской. Упражнение преследует цель отработать четкие движения руки при написании стебля. Для этого прорисуйте рисунок стебля на бумаге и закрасьте весь фон, как показано на рис. 88. Следите за тем, чтобы стебель на всем протяжении имел одинаковую толщину.

**Упражнение 18**

На рис. 89, 90 вам предложен первый этап выполнения росписи “под фон”. Цель упражнения — отработать написание стебля, ягод и листьев. Наметьте линию движения стебля, как показано на рис., а также местоположение ящд и листьев, закрасьте фон красной или черной краской. Следите за тем, чтобы стебель на всем протяжении имел одинаковую толщину, а ягоды и листья были одинаковой формы.

**Проблемные задания**

**Карточки-задания 13—15** (рис. 91—93) направлены на освоение техники “под фон”. В заданиях предлагается дописать травяные мотивы, а также элементы листьев и ягод. Выполняя эти карточки-задания, рекомендуется использовать всю палитру хохломской росписи.

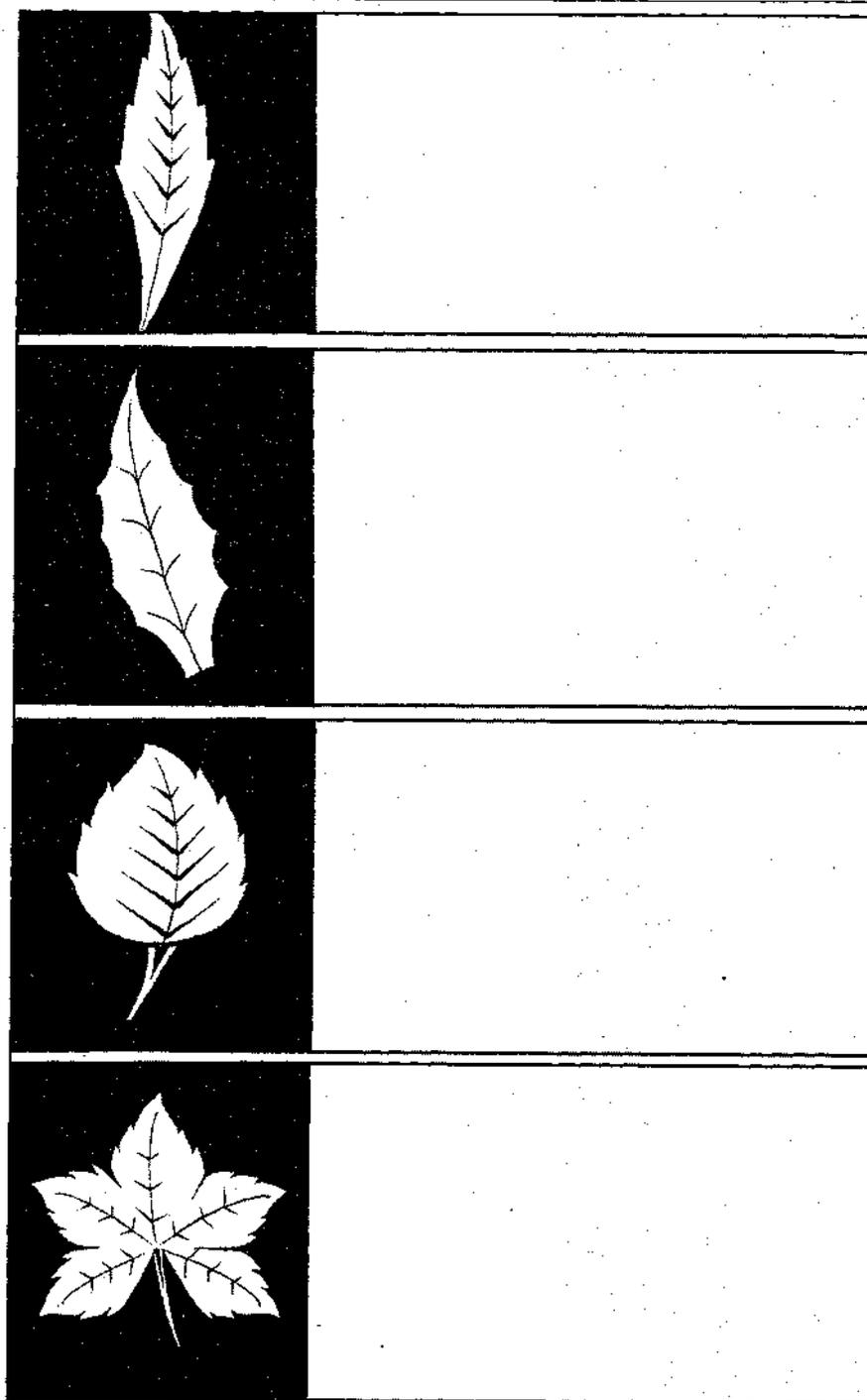


Рис. 84

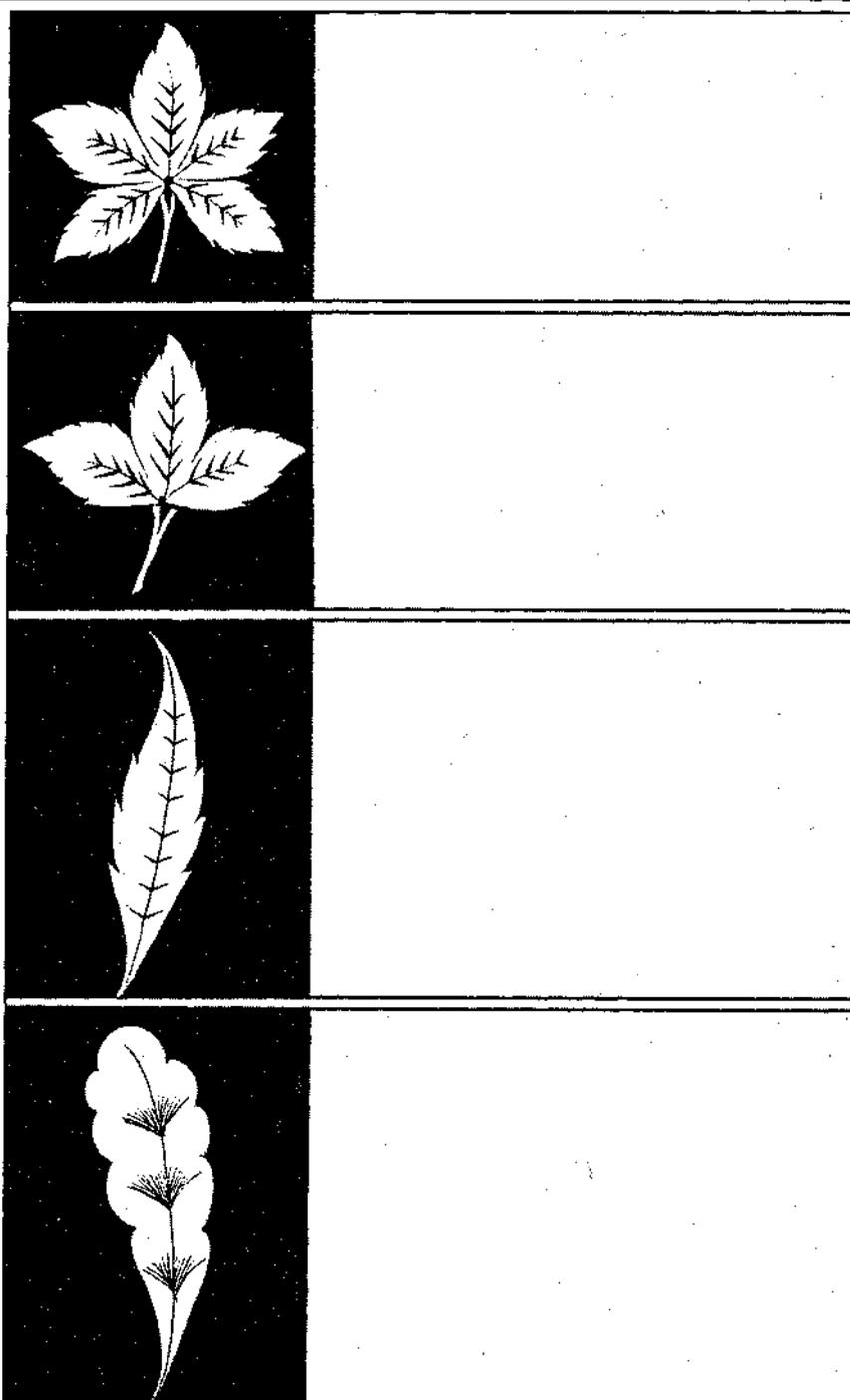


Рис. 85



Рис. 86

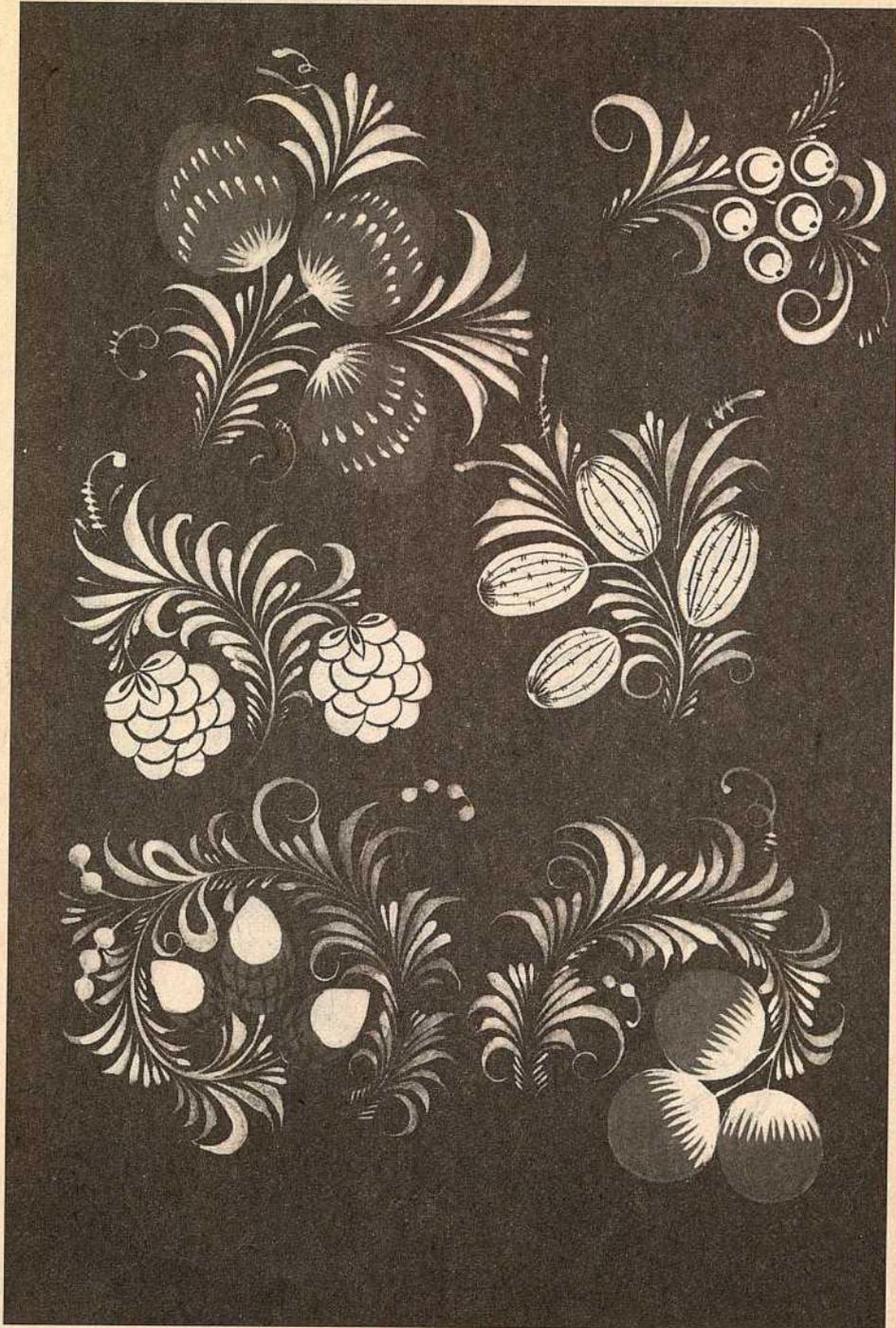


Рис. 87

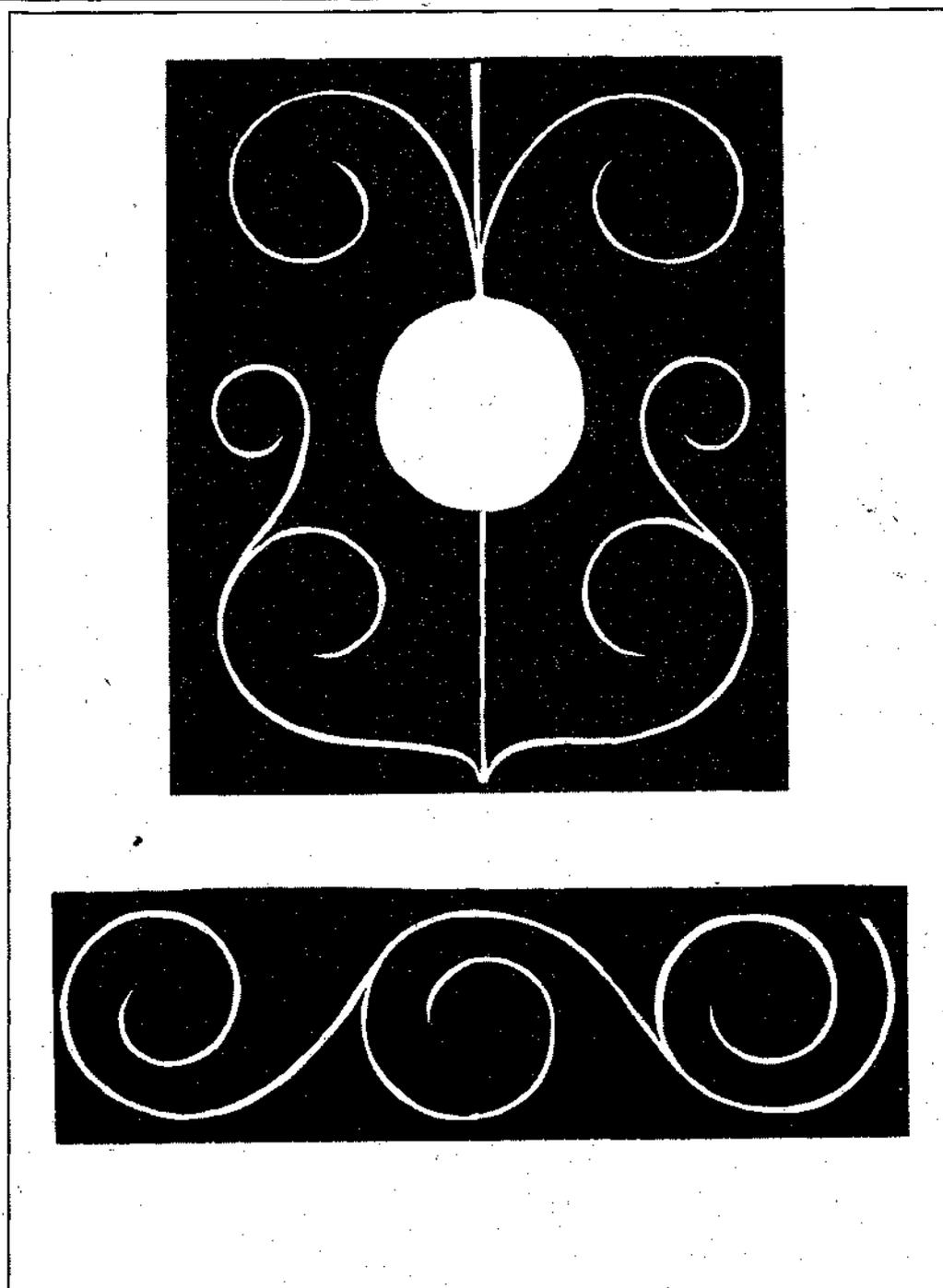


Рис. 88

Карточка-задание № 13. Допишите травный орнамент. Выполните проработку мотивов “листок” и “ягодка”:



Рис. 91

*Карточка-задание № 14.* Допишите травный орнамент. Выполните мотив “ягодка”. Сделайте проработку ягод и листьев (рис. 92, а).

Допишите орнаментальную полосу (рис. 92, б) травным орнаментом. Выполните проработку мотива “ягодка”:

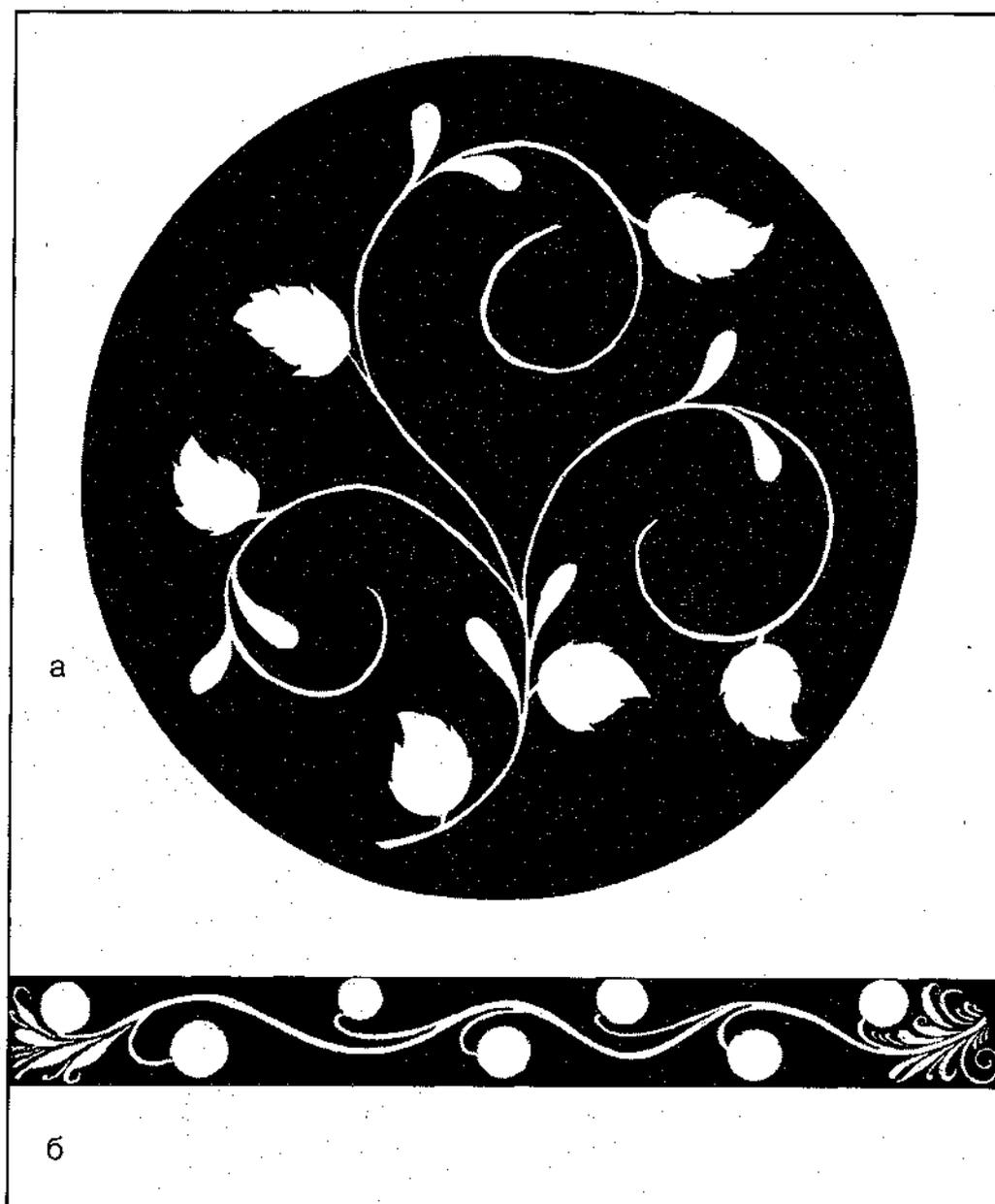


Рис. 92

*Карточка задание № 15. Используя предложенную схему, выполните орнаментальную композицию в технике "под фон":*

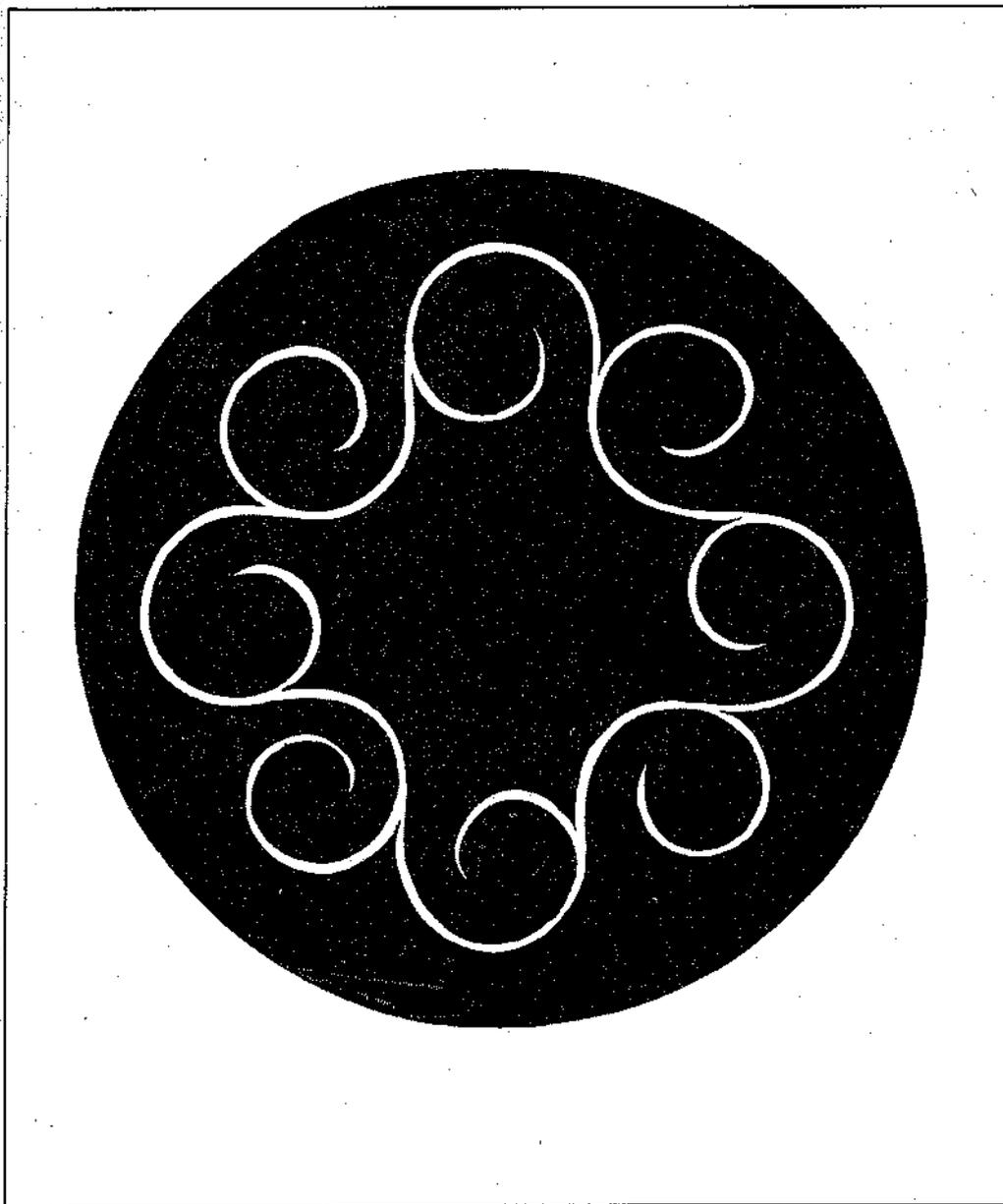


Рис. 93

**Творческие задания**

**Задание 10.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз трех деревянных ложек в технике хохломской росписи “под фон”. Выполняя эскизы, используйте различные мотивы.

**Задание 11.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз декоративного блюда в технике “под фон”. В качестве основного мотива используйте цветок ромашки. Роспись выполните с применением всей палитры хохломской росписи.

**Задание 12.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз росписи объемного изделия (кружки, поставка) в технике “под фон”. В качестве основного мотива используйте ягоду земляники. Роспись выполните в той цветовой палитре, которую выберете сами.

**Упражнение 19**

Приступая к освоению техники “кудрина”, выполните изображения цветов, показанных на рис. 94. На первом этапе работы прорисуйте контур предложенных вам цветов. Далее приступайте к внутренней проработке каждого цветка. Следите за тем, чтобы внутренний рисунок не нарушал внешней формы каждого элемента растения.

**Упражнение 20**

На рис. 95, 96 даны образцы цветов с пропиской фона. Выполните предлагаемые рисунки цветов. Сна-

чала прорисуйте контур цветка, затем покройте фон вокруг него, на завершающем этапе проработайте внутренний рисунок цветка.

**Упражнение 21**

На рис. 97, 98 даны образцы стилизованных цветов и листьев в технике хохломского письма “кудрина”. Выполните рисунки предложенных мотивов. Сначала прорисуйте контур цветка и стилизованных листьев, пропишите фон, в заключение пропишите внутренний рисунок цветка и листьев.

**Упражнение 22**

Выполните орнамент “кудрина” в круге, как показано на рис. 99. Порядок выполнения росписи такой же, как и в упражнении 21. Выполните роспись красным и черным цветом.

**Упражнение 23**

В росписи “кудрина” часто встречаются мотивы птиц и рыб. Они выполняются в той же последовательности, что и цветы с листьями. Выполните элементы, которые показаны в верхней части рис. 100, 102. Прописав их, вы легче справитесь с написанием птиц и рыб, изображенных на рис. 101, 103. Пропишите мотивы красным и черным цветом.

**Проблемные задания**

*Карточки-задания 16–27* (рис. 104–115) ставят целью освоение техники “кудрина”. Выполняя их, проявите фантазию, раскройте свой творческий потенциал.

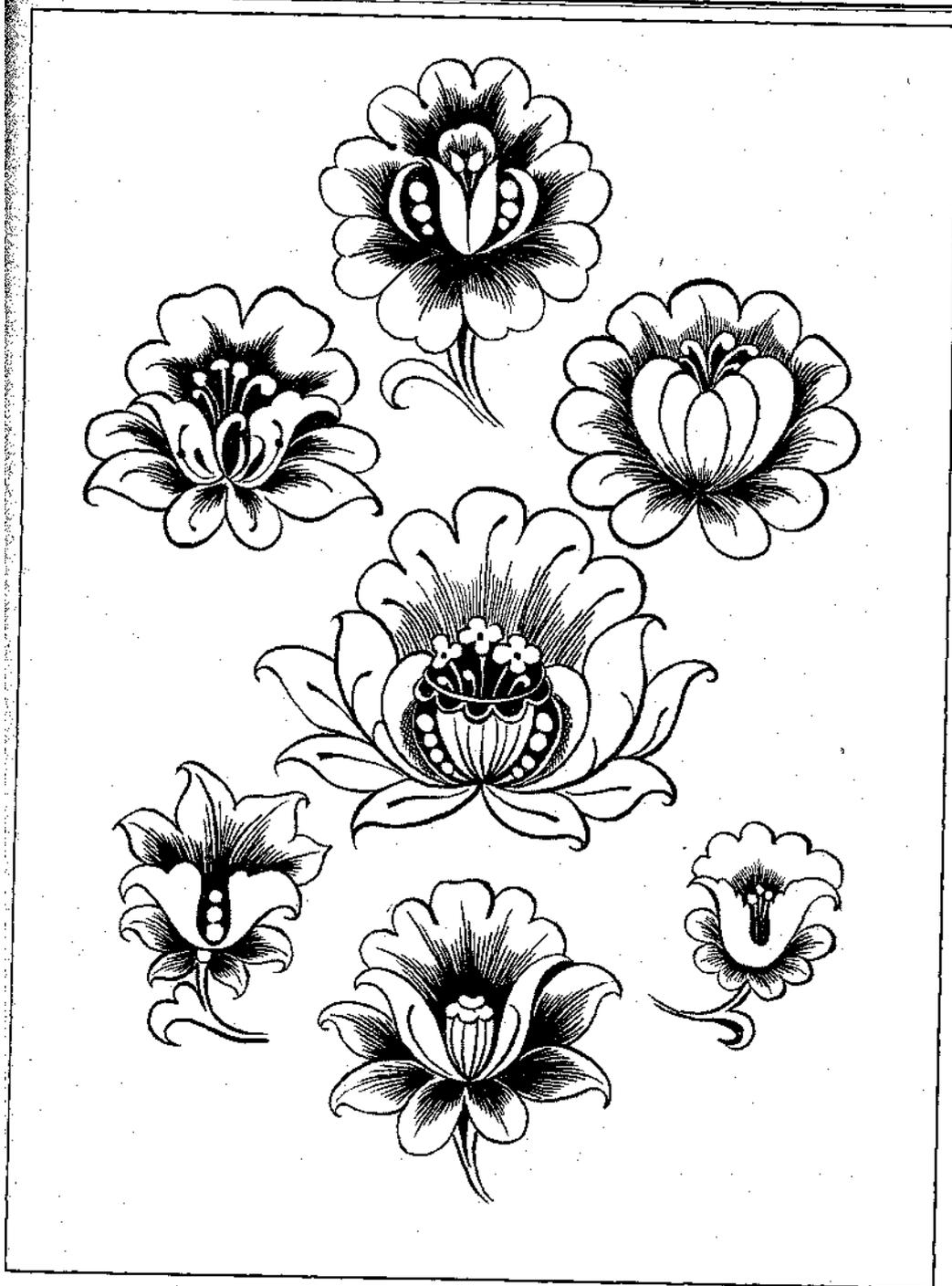


Рис. 94



Рис. 94

**Творческие задания**

**Задание 10.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз трех деревянных ложек в технике хохломской росписи “под фон”. Выполняя эскизы, используйте различные мотивы.

**Задание 11.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз декоративного блюда в технике “под фон”. В качестве основного мотива используйте цветок ромашки. Роспись выполните с применением всей палитры хохломской росписи.

**Задание 12.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз росписи объемного изделия (кружки, поставка) в технике “под фон”. В качестве основного мотива используйте ягоду земляники. Роспись выполните в той цветовой палитре, которую выберете сами.

**Упражнение 19**

Приступая к освоению техники “кудрина”, выполните изображения цветов, показанных на рис. 94. На первом этапе работы прорисуйте контур предложенных вам цветов. Далее приступайте к внутренней проработке каждого цветка. Следите за тем, чтобы внутренний рисунок не нарушал внешней формы каждого элемента растения.

**Упражнение 20**

На рис. 95, 96 даны образцы цветов с пропиской фона. Выполните предлагаемые рисунки цветов. Сна-

чала прорисуйте контур цветка, затем покройте фон вокруг него, на завершающем этапе проработайте внутренний рисунок цветка.

**Упражнение 21**

На рис. 97, 98 даны образцы стилизованных цветов и листьев в технике хохломского письма “кудрина”. Выполните рисунки предложенных мотивов. Сначала прорисуйте контур цветка и стилизованных листьев, проишите фон, в заключение проишите внутренний рисунок цветка и листьев.

**Упражнение 22**

Выполните орнамент “кудрина” в круге, как показано на рис. 99. Порядок выполнения росписи такой же, как и в упражнении 21. Выполните роспись красным и черным цветом.

**Упражнение 23**

В росписи “кудрина” часто встречаются мотивы птиц и рыб. Они выполняются в той же последовательности, что и цветы с листьями. Выполните элементы, которые показаны в верхней части рис. 100, 102. Прописав их, вы легче справитесь с написанием птиц и рыб, изображенных на рис. 101, 103. Проишите мотивы красным и черным цветом.

**Проблемные задания**

*Карточки-задания* 16–27 (рис. 104–115) ставят целью освоение техники “кудрина”. Выполняя их, проявите фантазию, раскройте свой творческий потенциал.

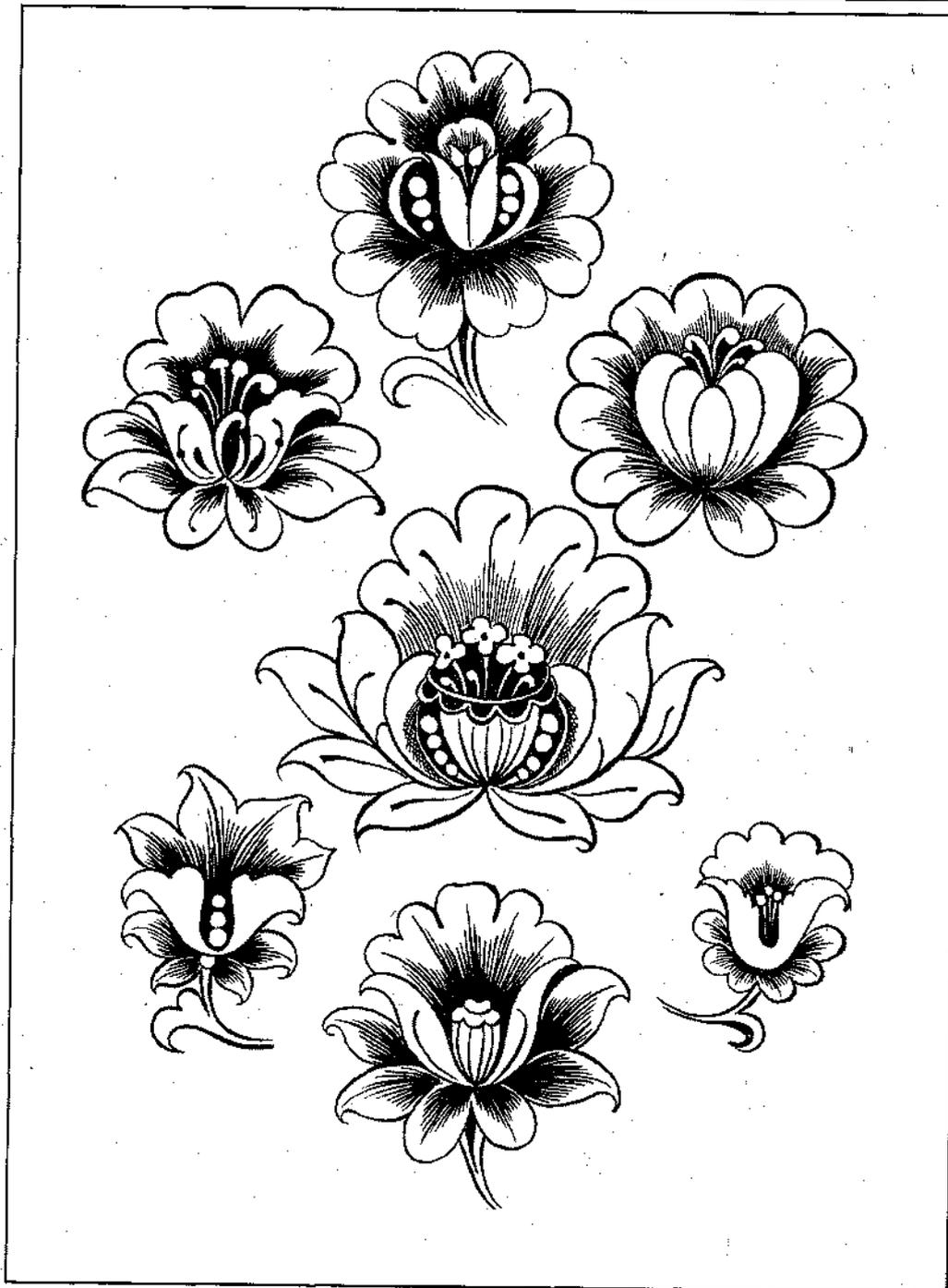


Рис. 94

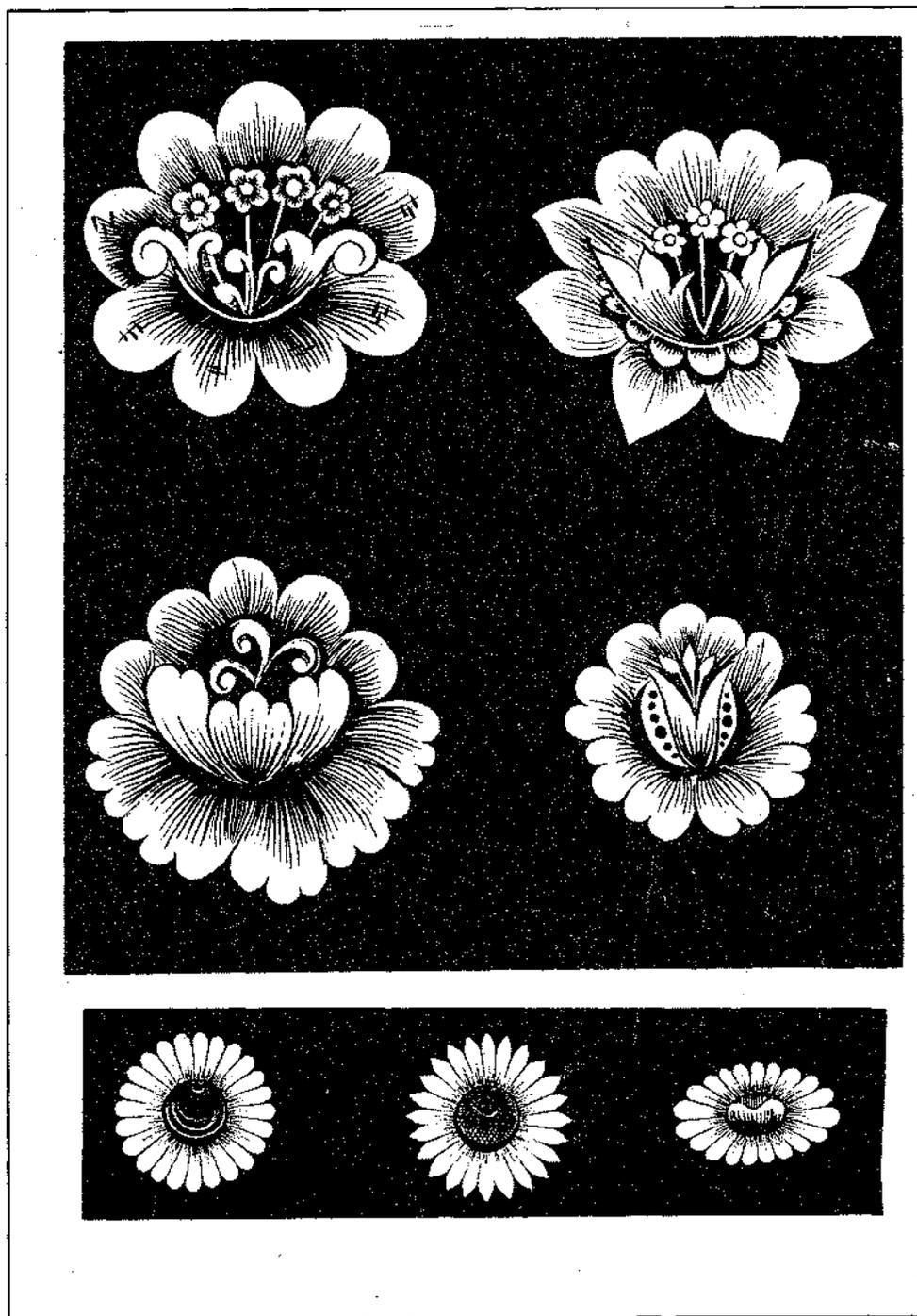


Рис. 95

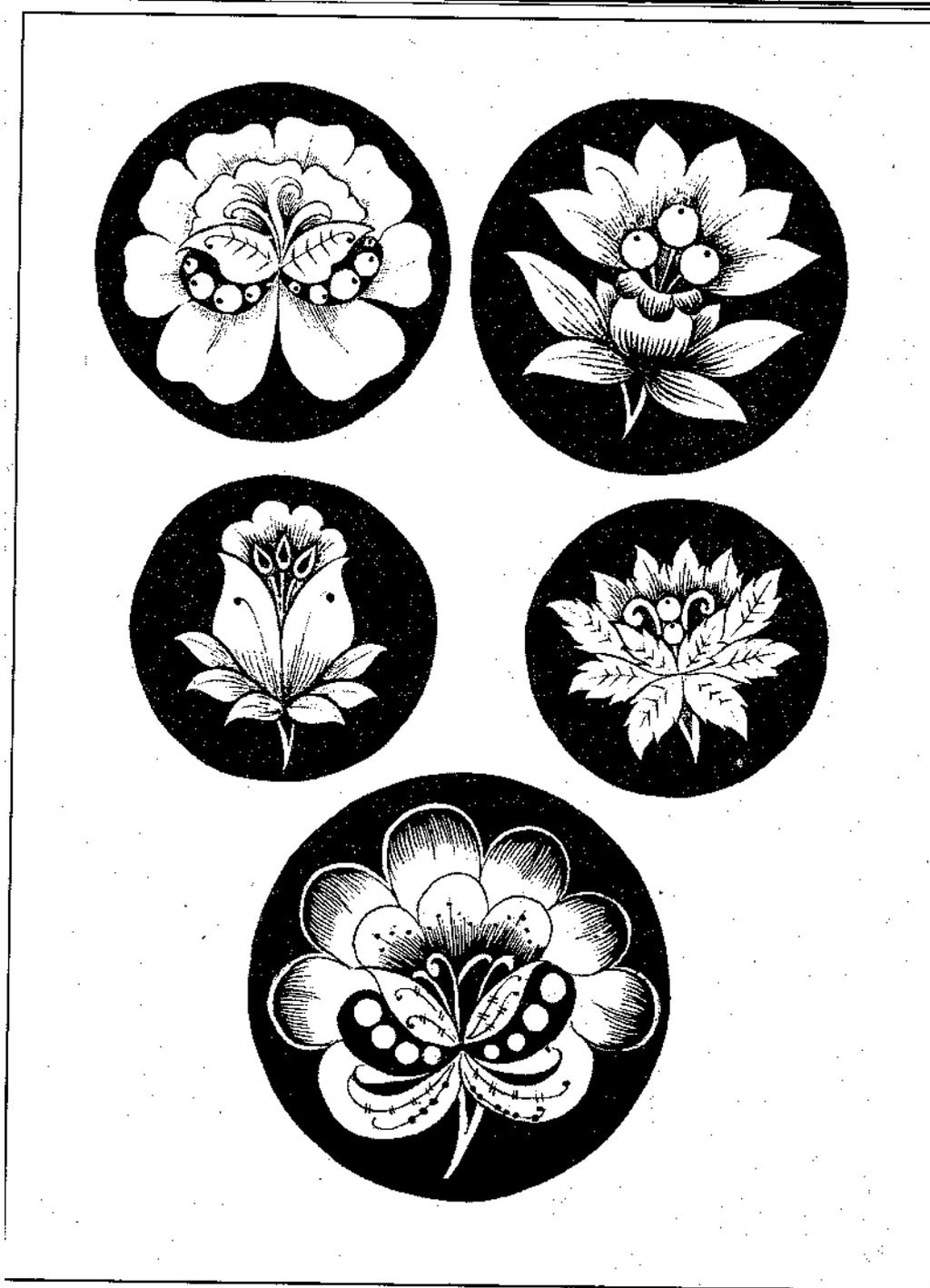


Рис. 96



Рис. 97

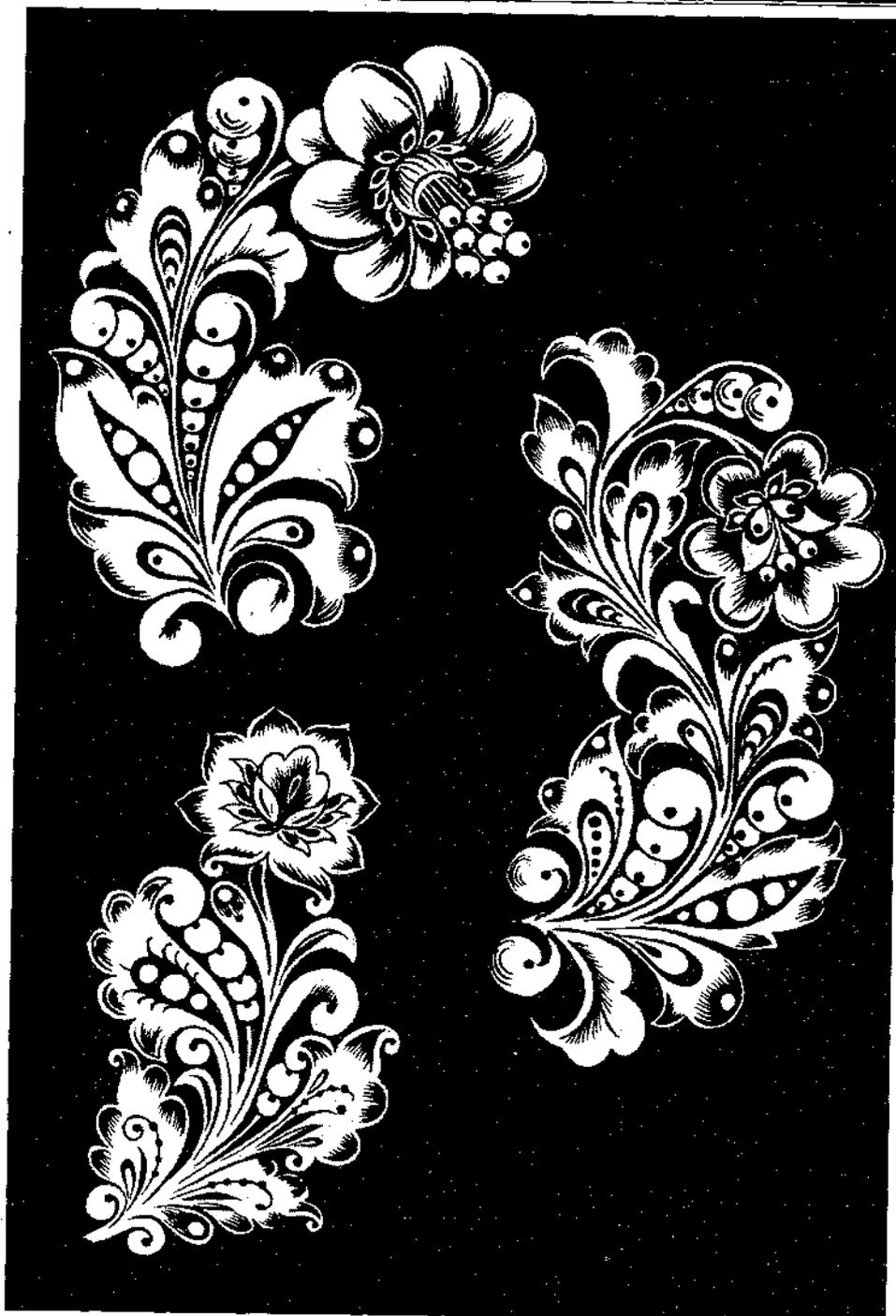


Рис. 98

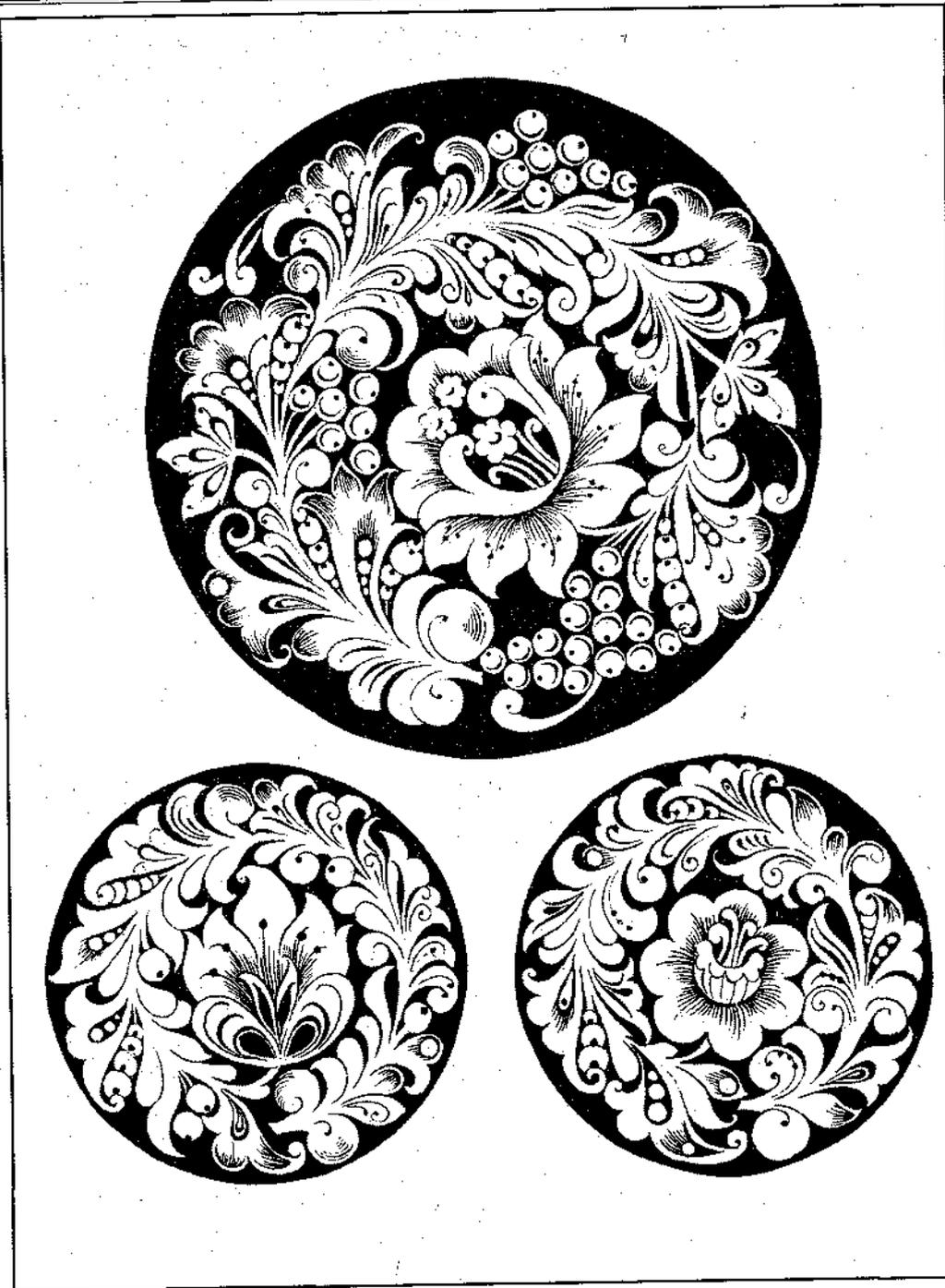


Рис. 99

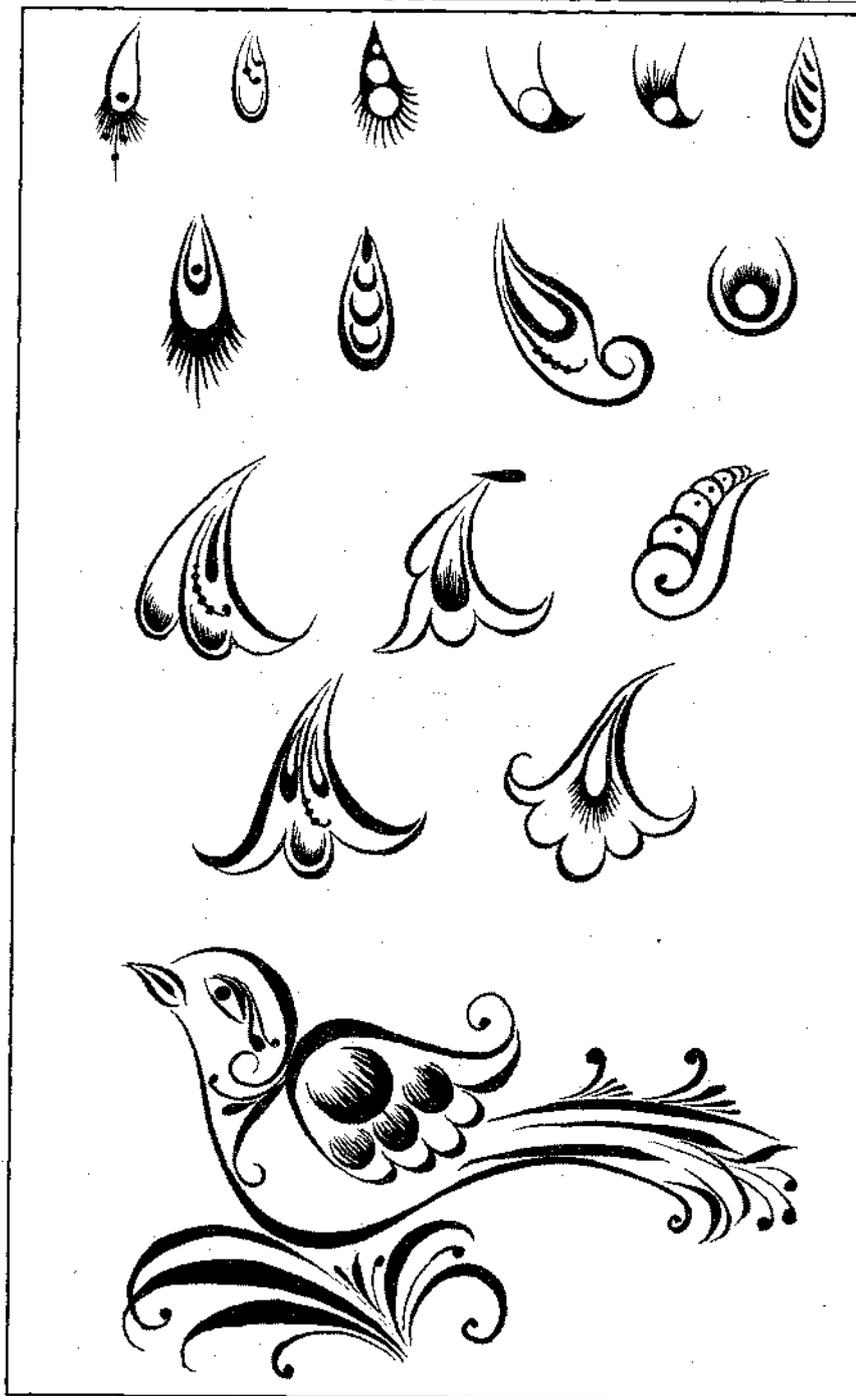


Рис. 100



Рис. 101

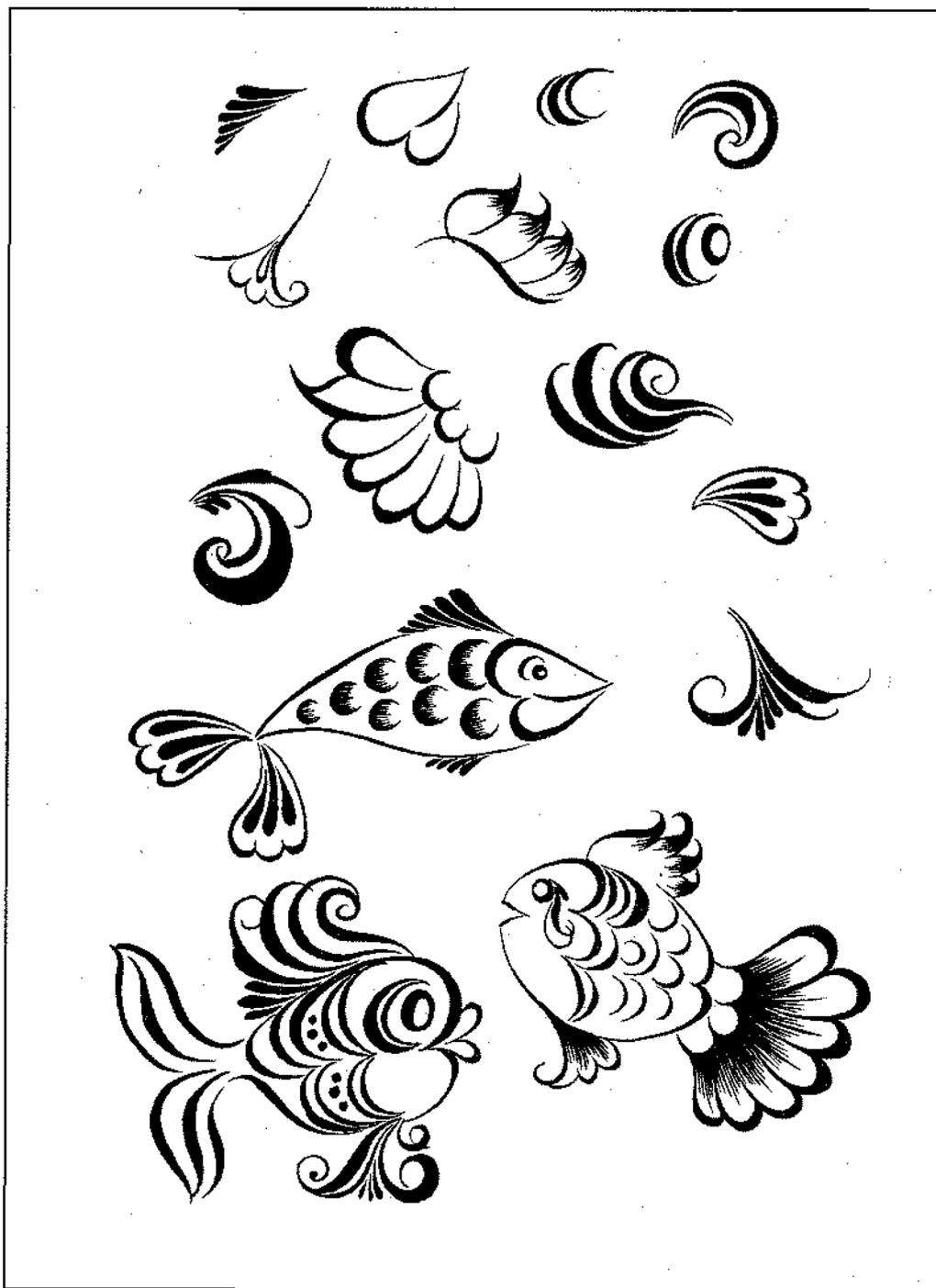


Рис. 102

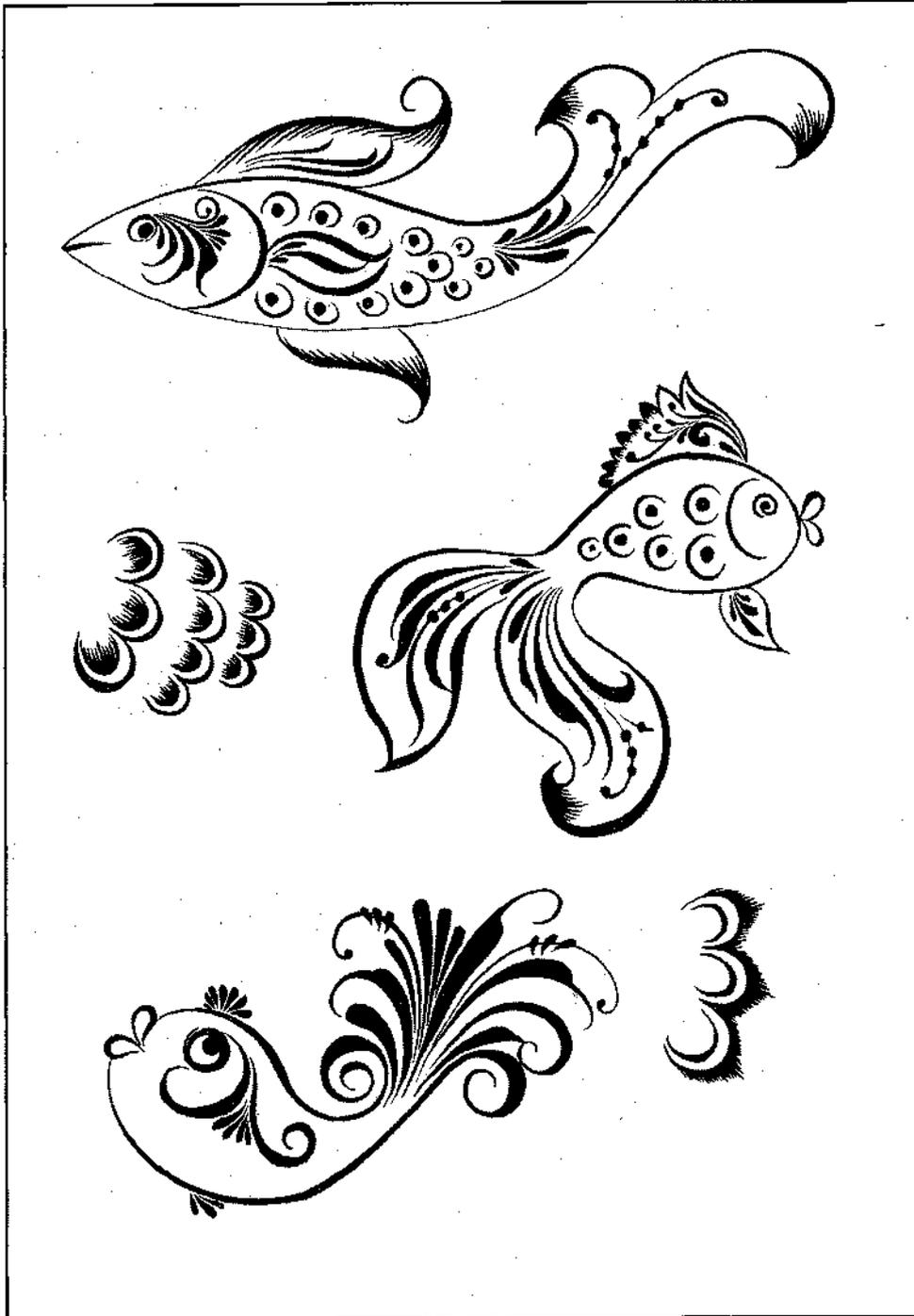


Рис. 103

*Карточка-задание № 16.* Допишите изображенные ниже контуры цветов различными прожилками и тычинками. Следите за тем, чтобы центр цветка не был перегружен:

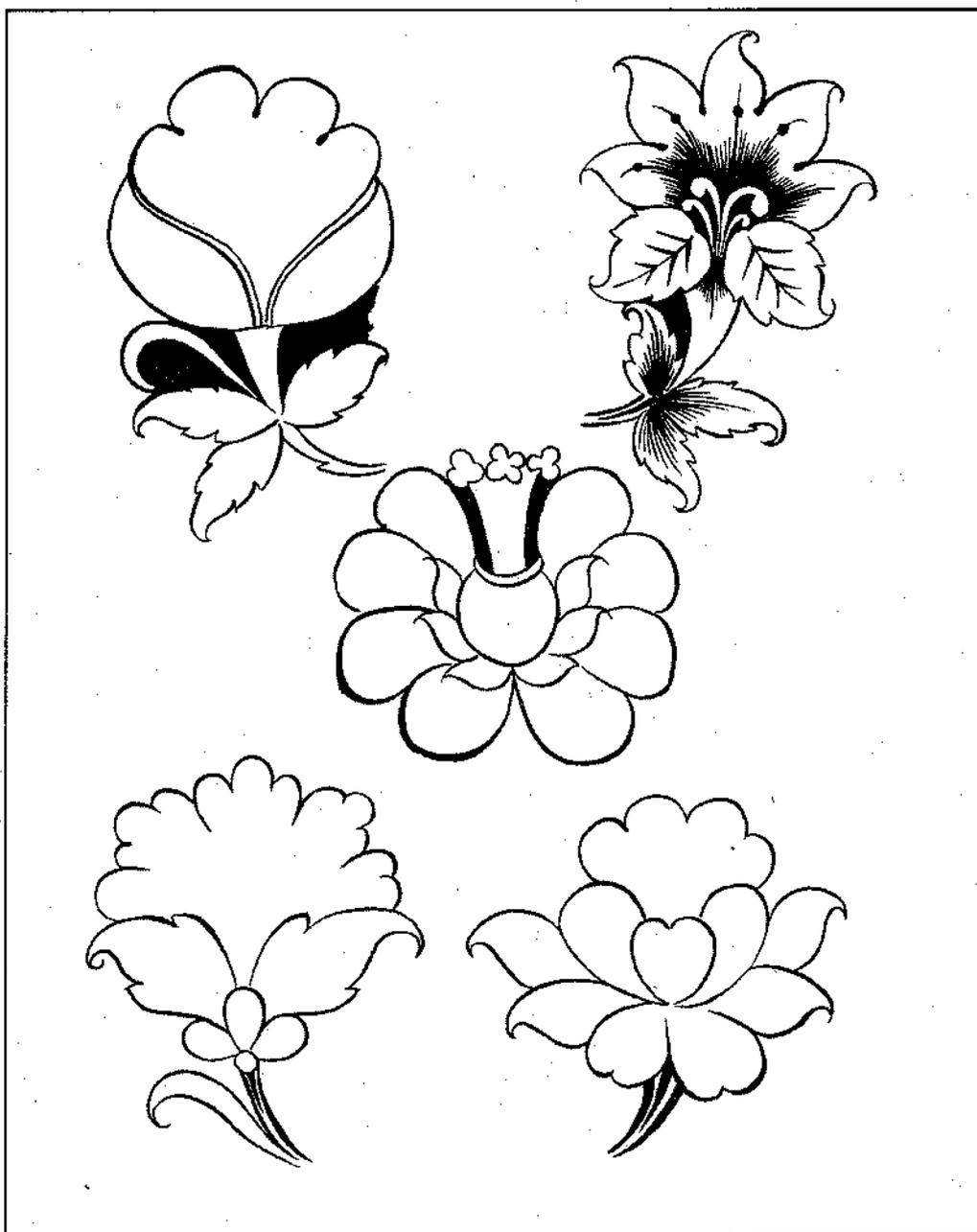


Рис. 104

*Карточка-задание № 17.* Запишите фон вокруг контуров предложенных вам цветов. Пропишите центр прожилками и тычинками:

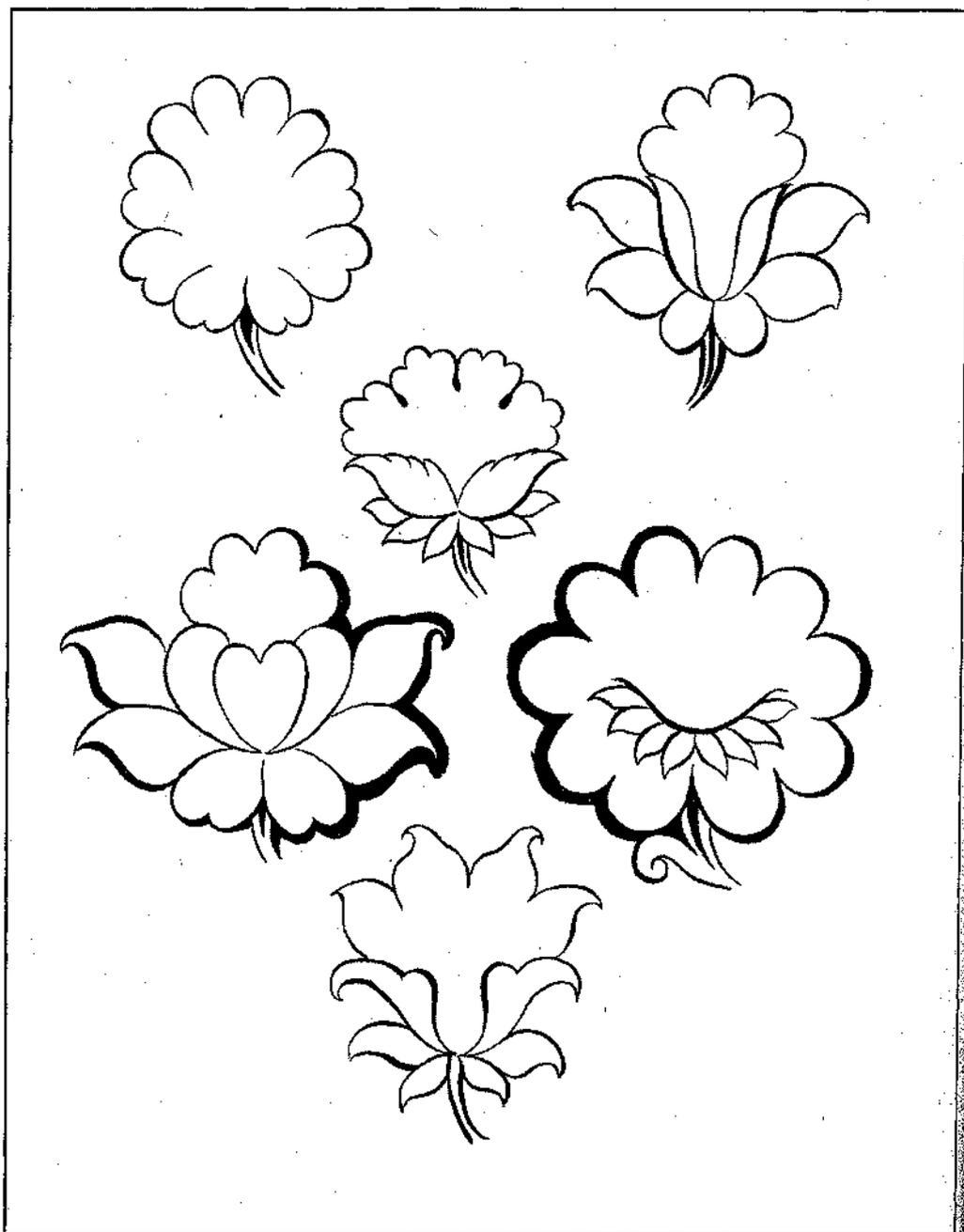


Рис. 105

Карточка-задание № 18. Допишите приведенные ниже контуры орнамента "кудрина":

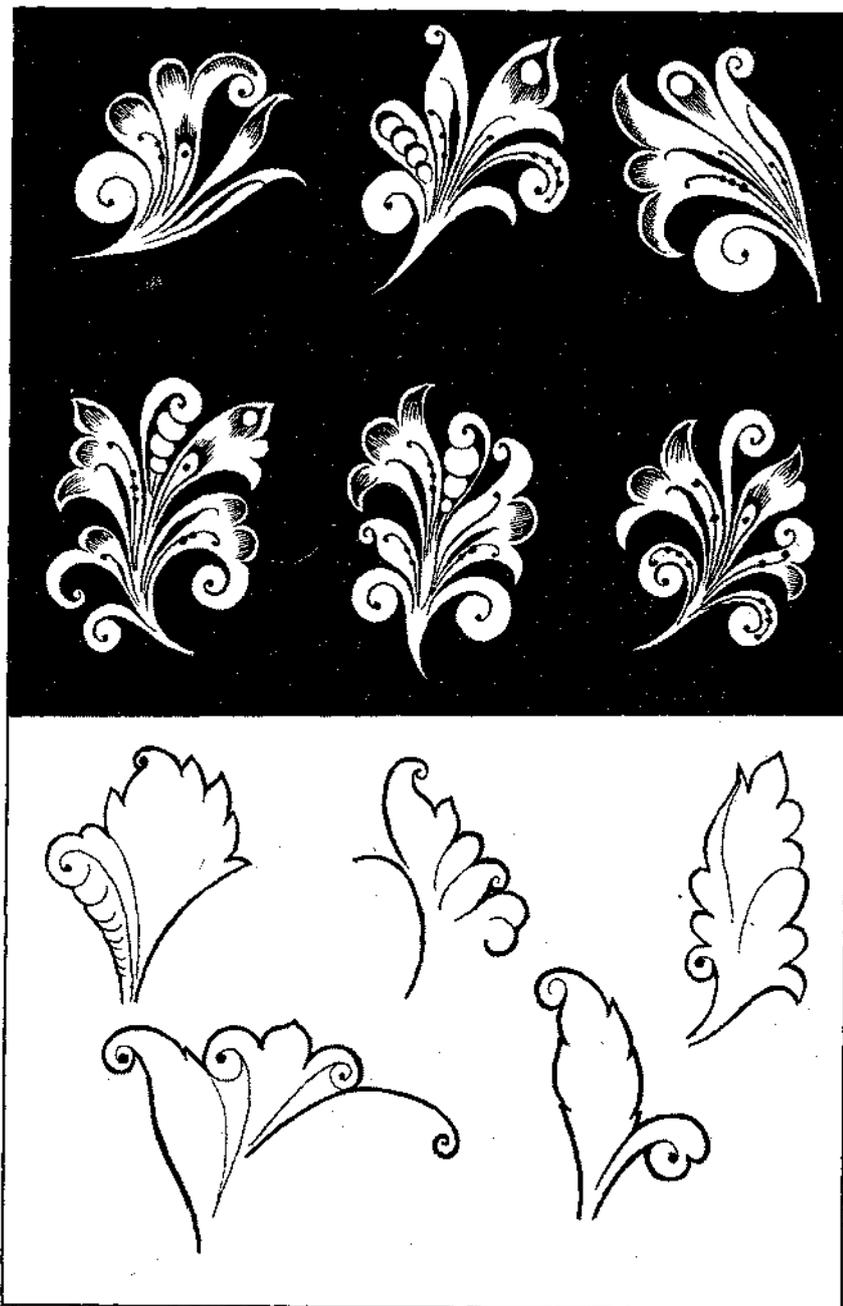


Рис. 106

Карточка-задание № 19. По предложенному рисунку стебля и контуры цветов допишите орнамент в технике "кудрина":

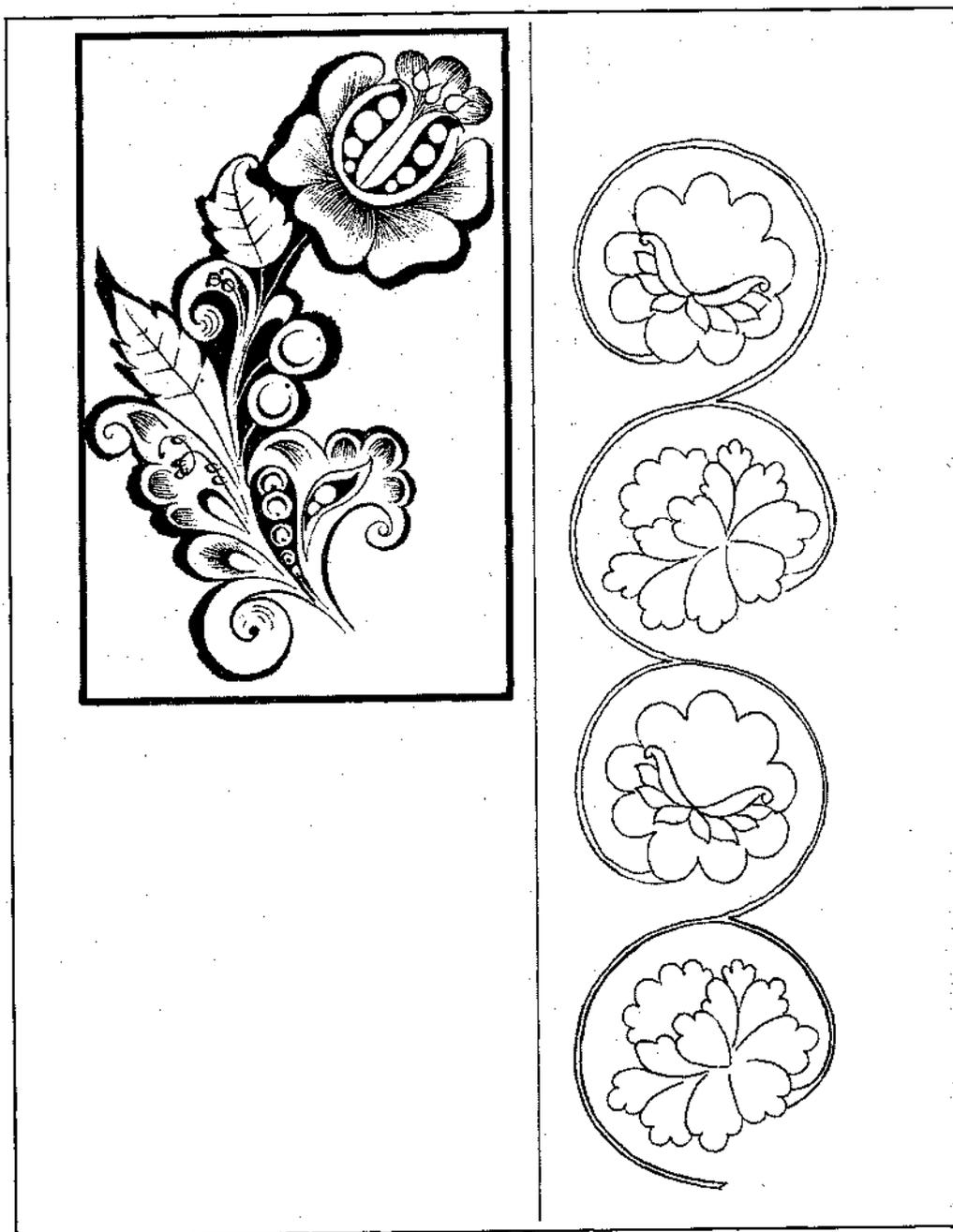


Рис. 107

Карточка-задание № 20. Используя предлагаемые мотивы, выполните роспись "кудрина" по схеме:

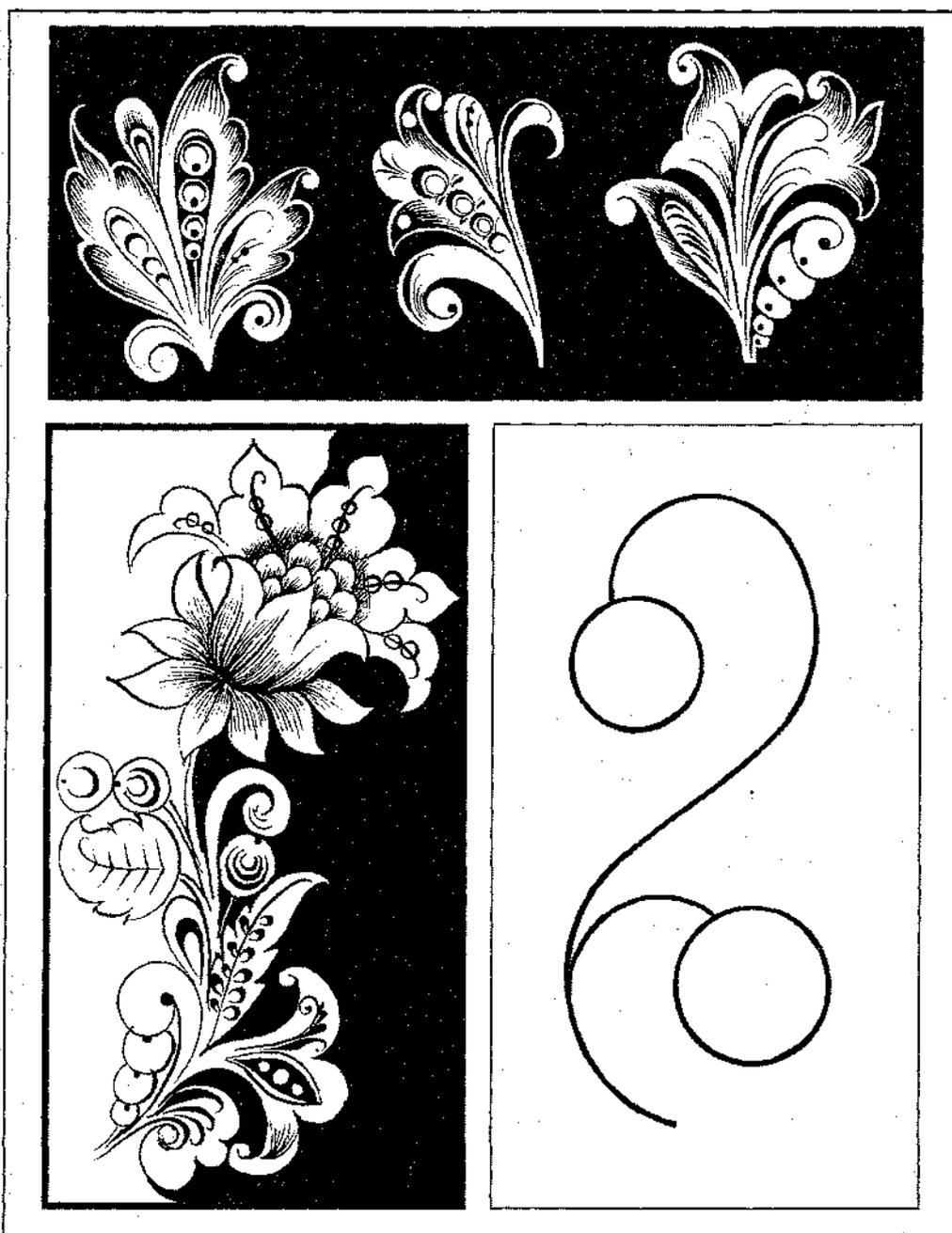


Рис. 108

*Карточка-задание № 21. Используя приведенные контуры мотива "птица", допишите внутреннюю часть травным орнаментом:*

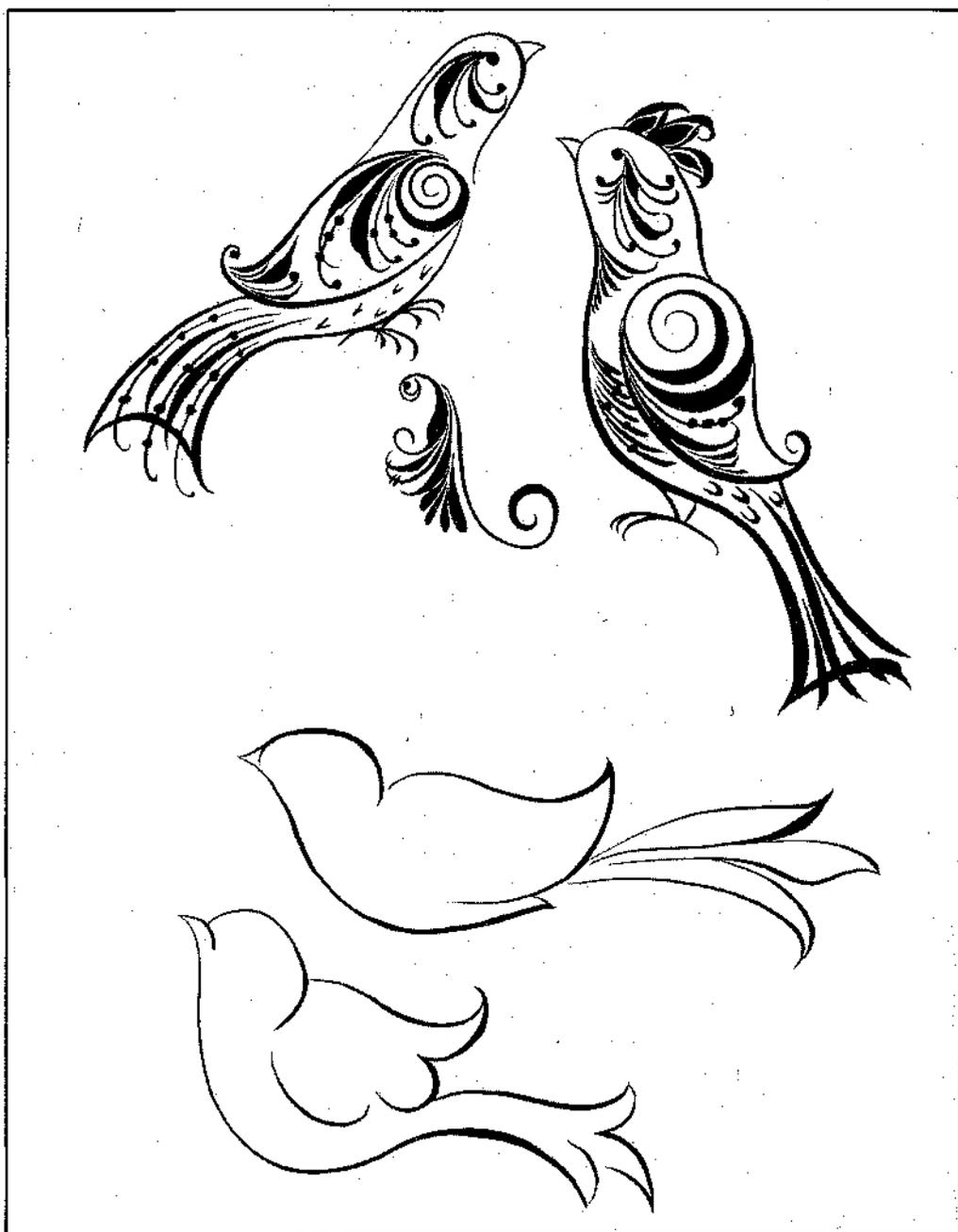


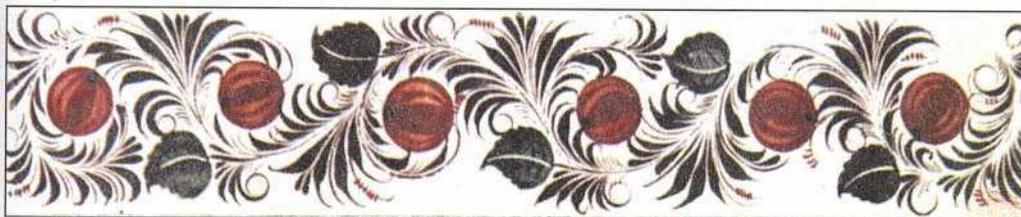
Рис. 109



1. Е. Доспалова  
и М. Гладкова.  
Маленькая бадья. 1973.  
"Травная роспись"



2. Н. Салтыкова.  
Горшочек. 1967.  
"Верховое" письмо  
(под листок)



3. М. Соколова. Травная роспись (рис. автора)

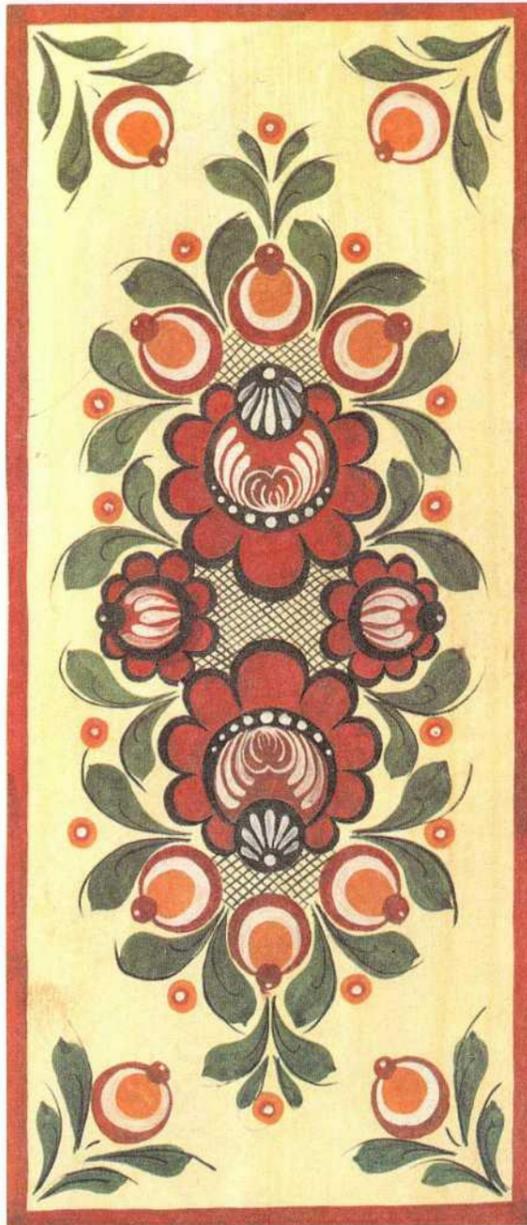
4. Л. Поляшова.  
Коробочка "Ромашка".  
1969.  
"Фоновое" письмо



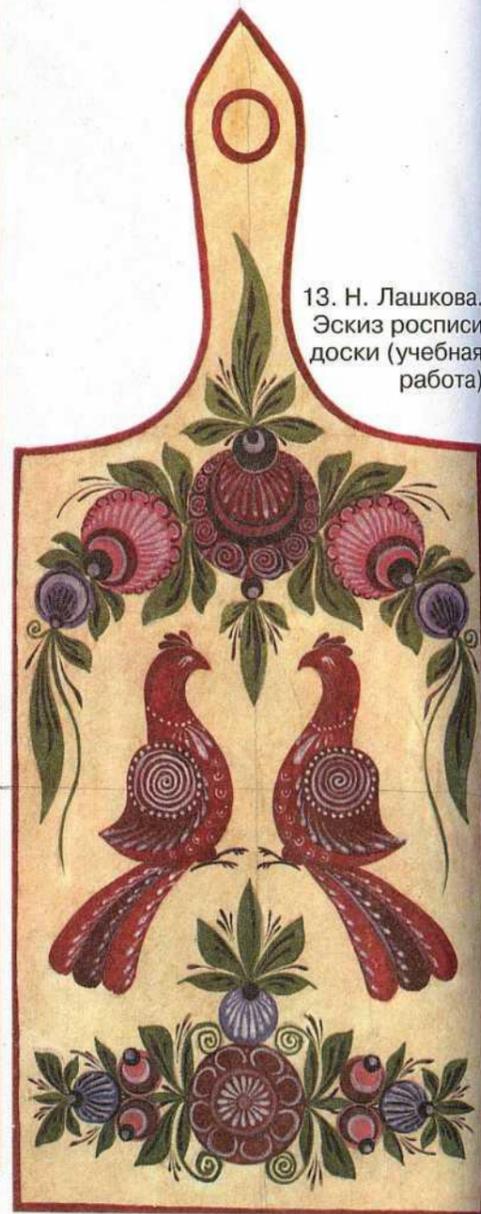
5. Ваза. 1967.  
Роспись "кудрина"

6. М. Соколова.  
"Фоновое" письмо

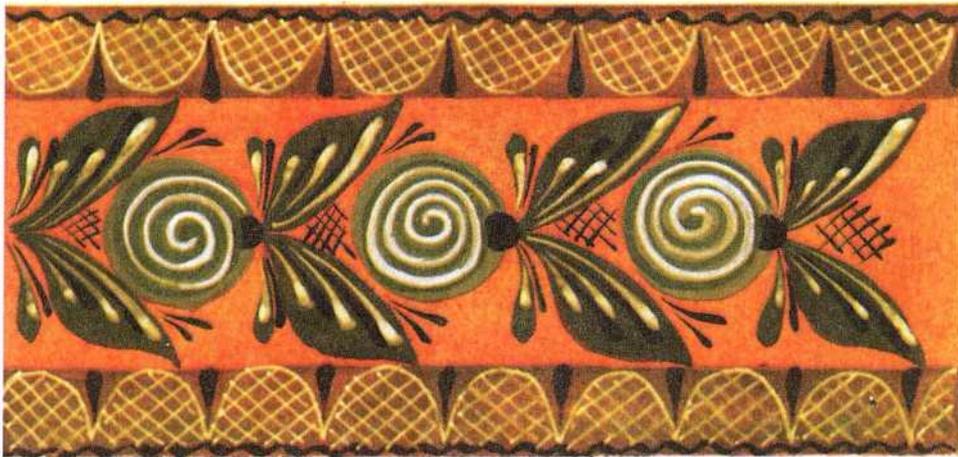
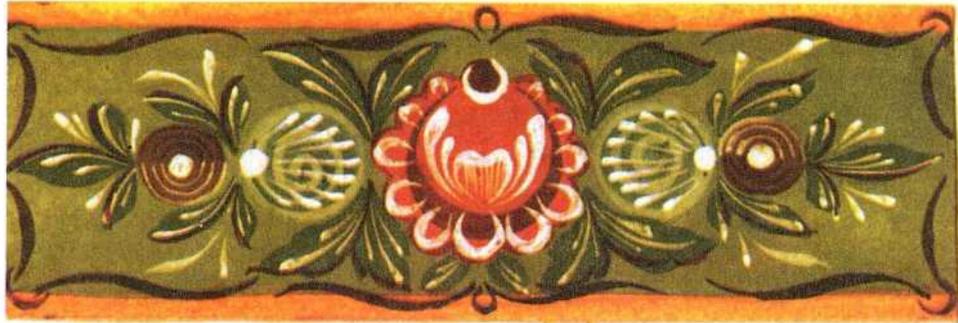




12. Т. Чигарева. Композиция  
"Ромб" (учебная работа)



13. Н. Лашкова.  
Эскиз росписи  
доски (учебная  
работа)



14. М. Соколова. Композиция "Цветочная полоса"

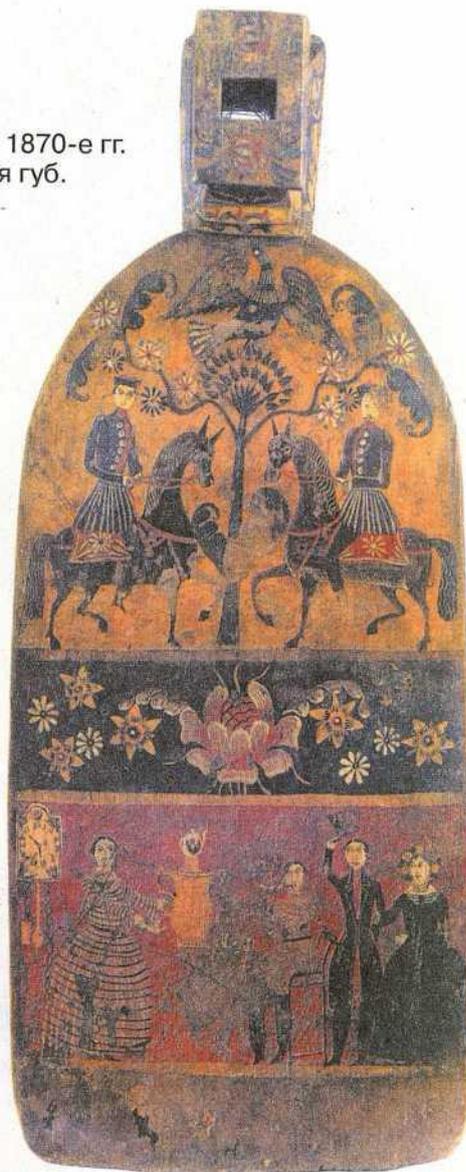
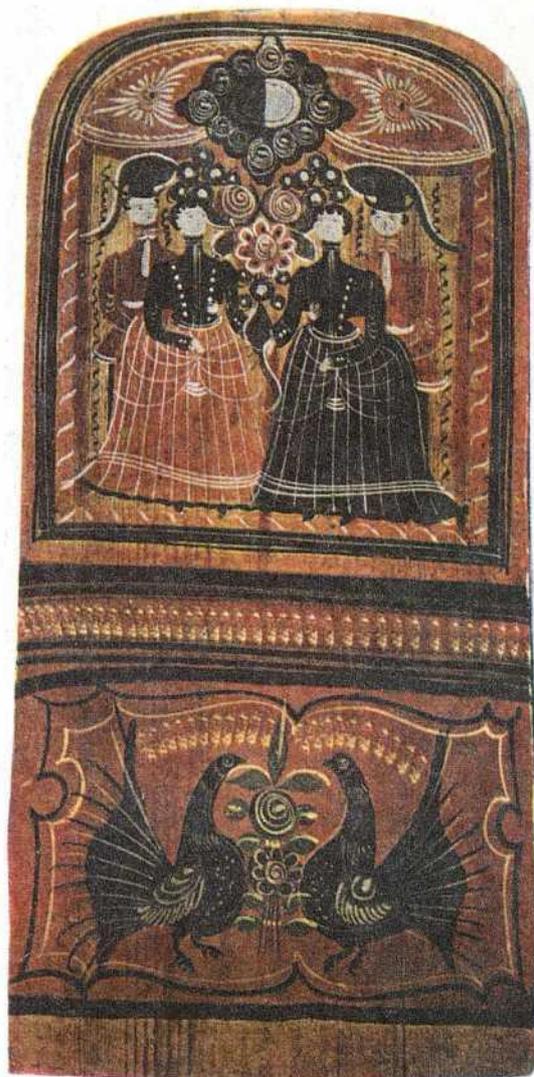


15. Ф. Касатова. Комплект досок. 1973. Городецкая роспись



16. М. Соколова.  
Композиция "Букет"

17. А. Мельников.  
Донце прялки. 1870-е гг.  
Нижегородская губ.



18. Ф. Краснояров.  
Городецкая прялка



19. Эскизы росписи "Свадьба". Городецкая роспись (учебная работа)



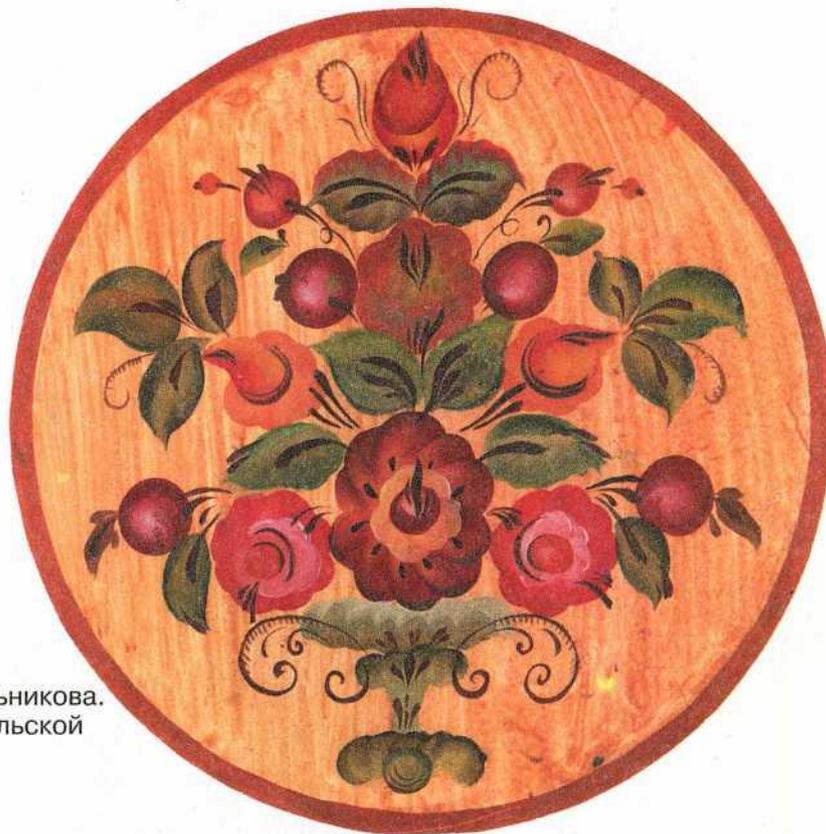
20. М. Соколова. Орнаментальная полоса



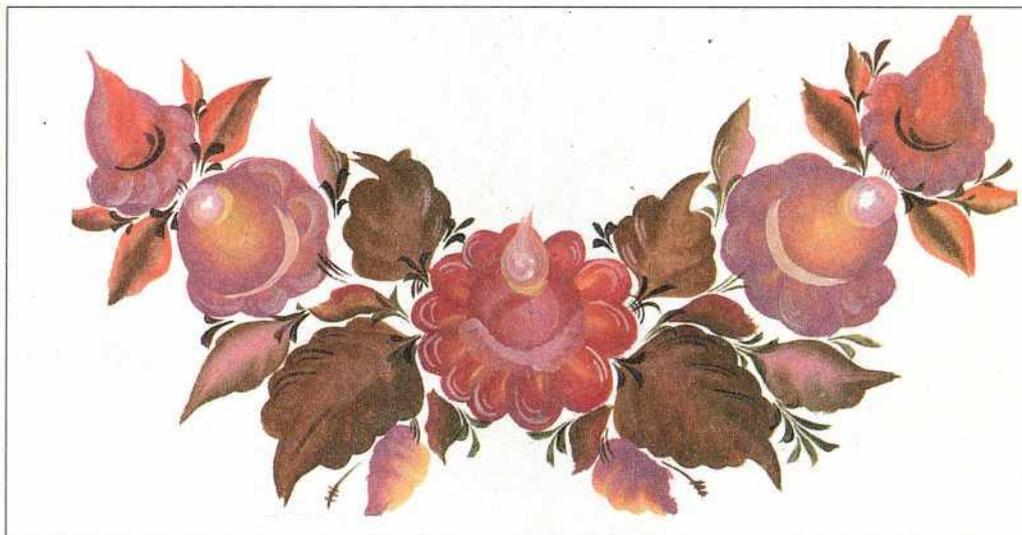
21. Д. Филоненко. Эскизы росписи "Свидание" (учебная работа)



22—23. С. Чубарова. Эскиз уральской росписи



24. А. Красильникова.  
Эскиз уральской  
росписи



25. О. Разбойникова. Эскиз уральской росписи



26. М. Гребнева. Эскиз уральской росписи



27. Вислый шкаф. Роспись дверки.  
Рубеж XIX—XX вв. Красновишерский р-н, д. Ратегово



28—29. М. Соколова.  
Декоративные блюда.  
Уральская роспись



30—31. М. Соколова.  
Декоративные блюда. Уральская роспись

*Карточка-задание № 22.* Запишите фон вокруг контуров предлагаемых вам мотивов. Внутреннюю часть мотива “птица” пропишите травным орнаментом:

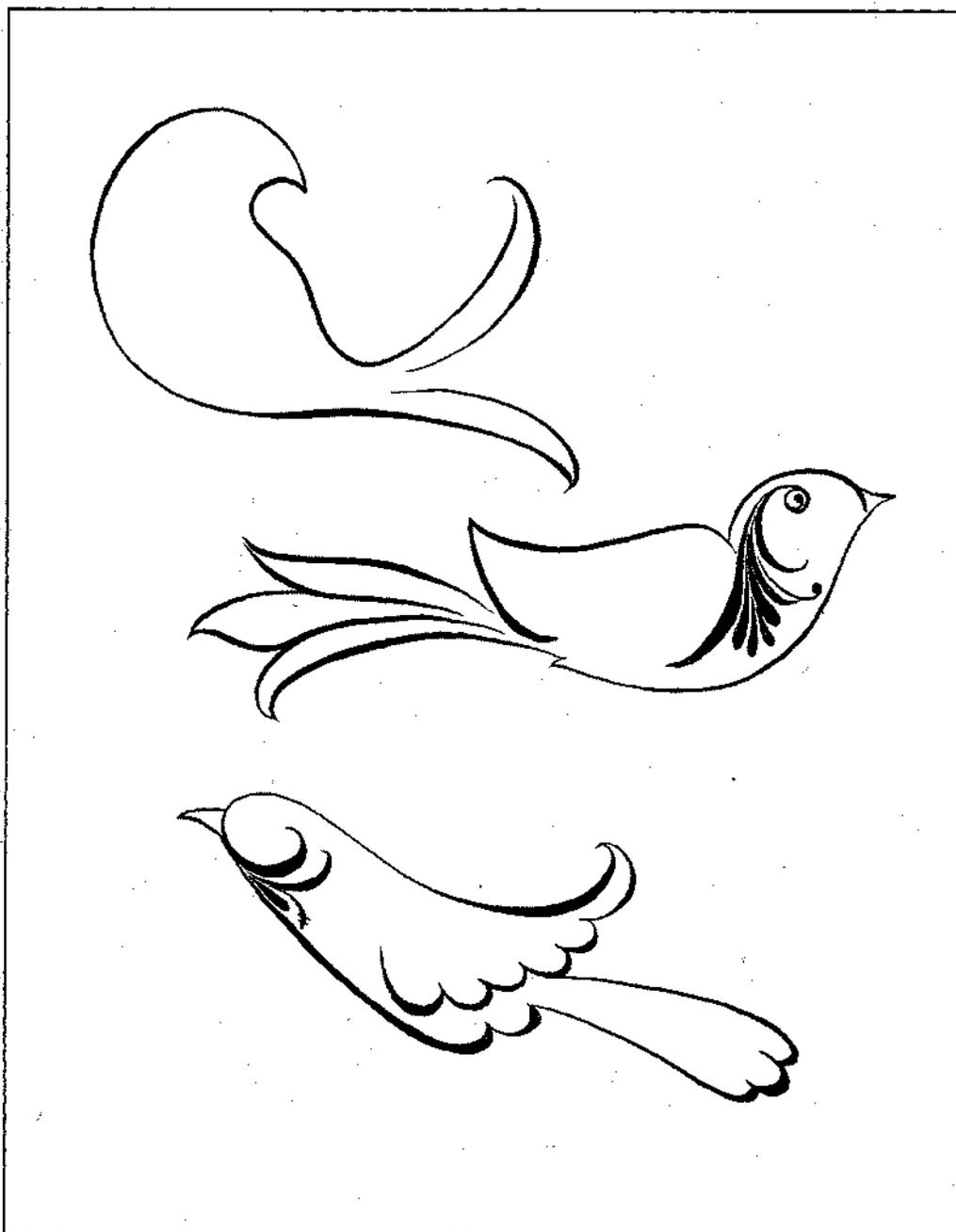


Рис. 110

Карточка-задание № 23. Используя предложенные контуры мотива "рыба", допишите внутреннюю часть травным орнаментом:

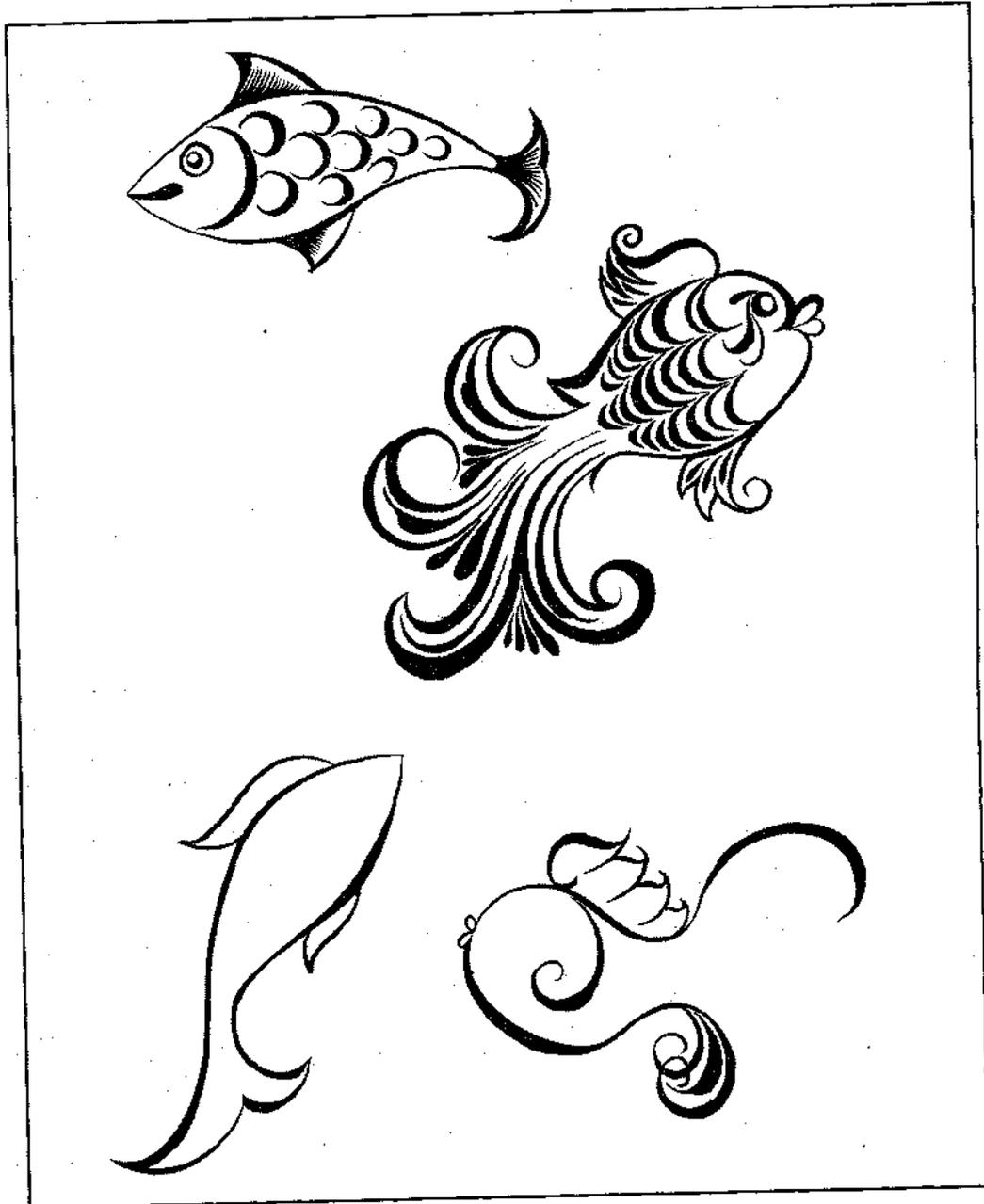


Рис. 111

Карточка-задание № 24. Допишите контур предложенных мотивов. Запишите фон вокруг мотива "рыбка". Внутреннюю часть пропишите травным орнаментом:

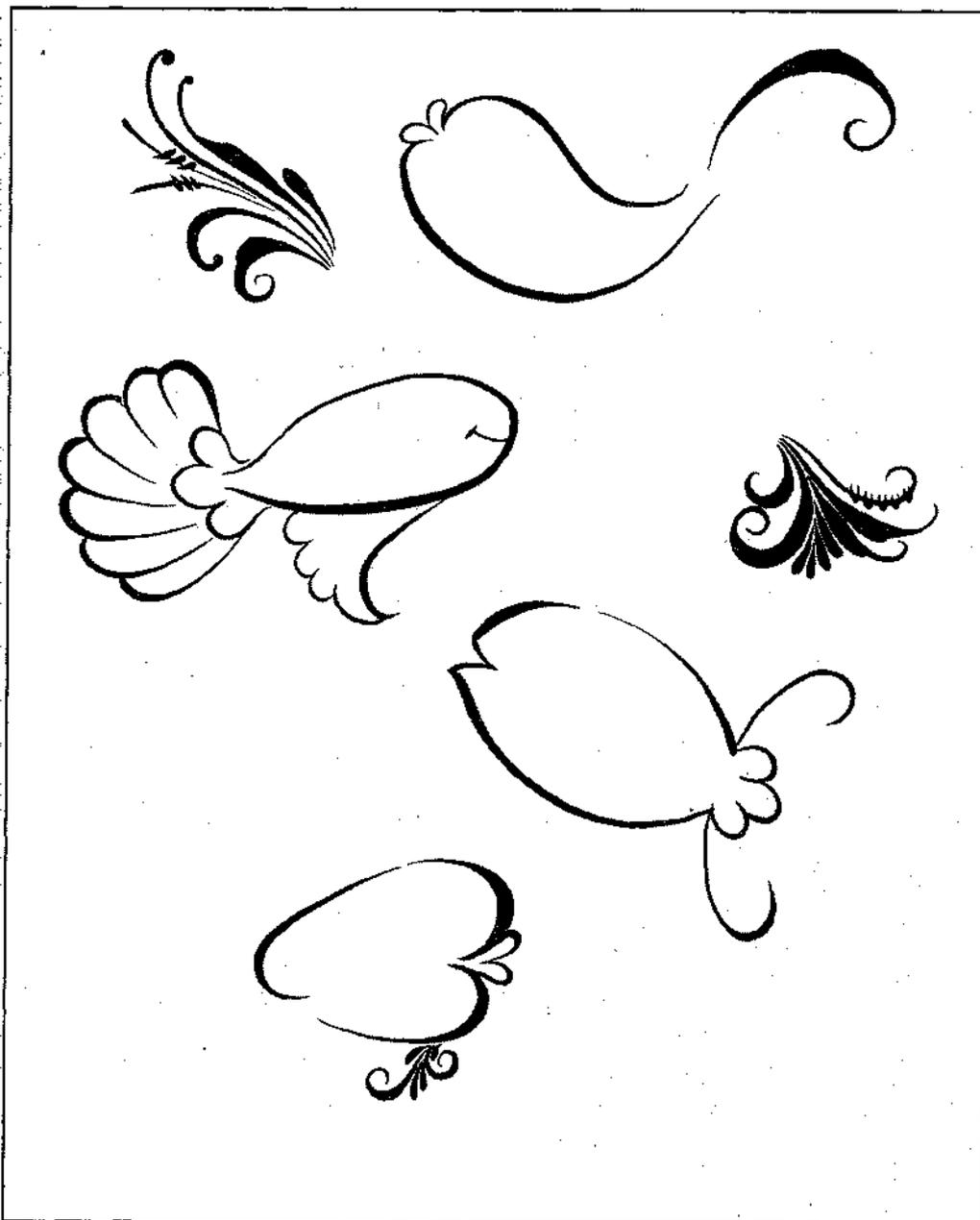


Рис. 112

Карточка-задание № 24. Дopiшите контур предложенных мотивов. Запишите фон вокруг мотива "рыбка". Внутреннюю часть пропишите травным орнаментом.

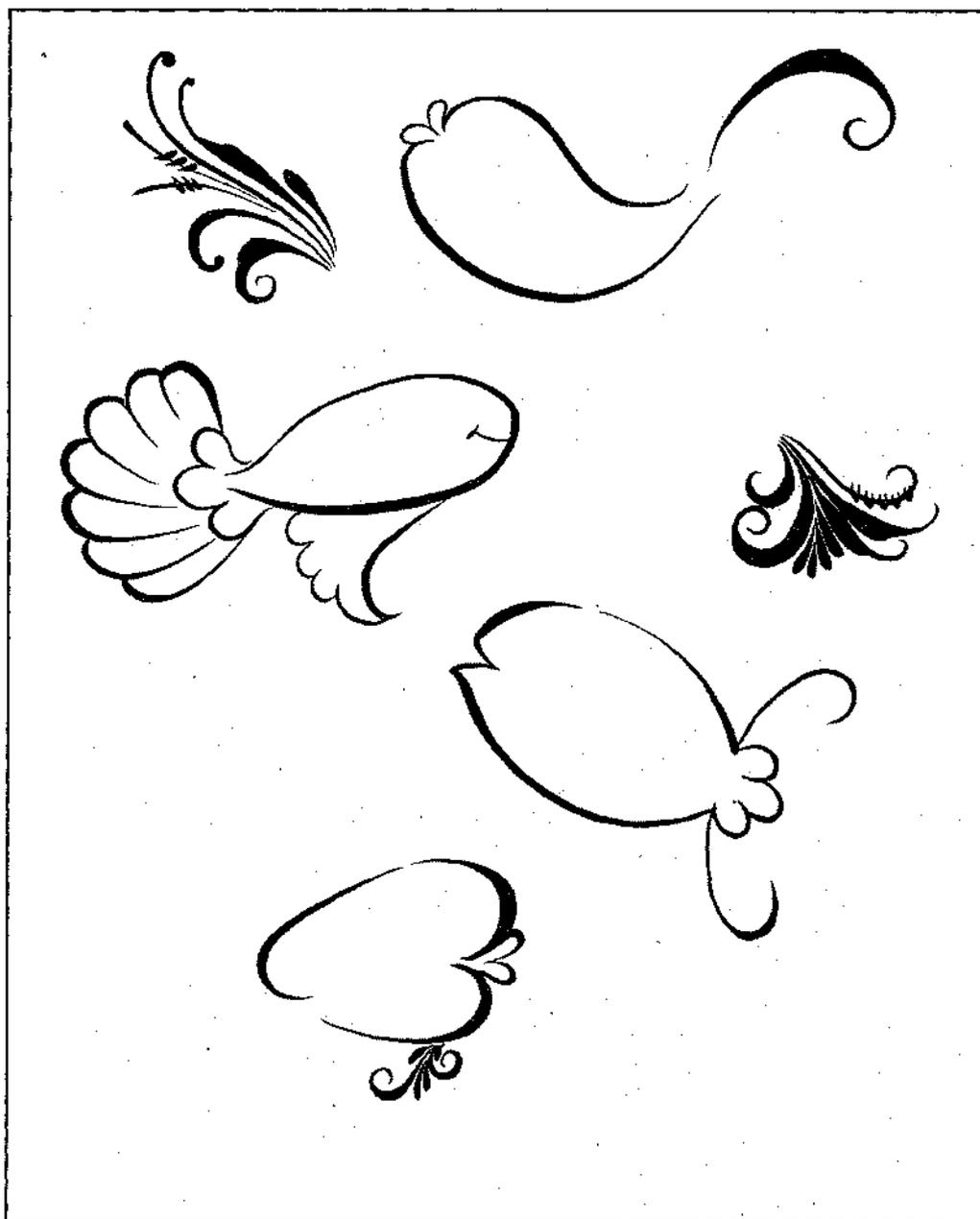


Рис. 112

*Карточка-задание № 25.* Рассмотрите внимательно орнаментальную композицию, выполненную в технике “кудрина”. Используя предложенную схему движения стебля, впишите его в круг, изменив при необходимости рисунок центрального мотива:

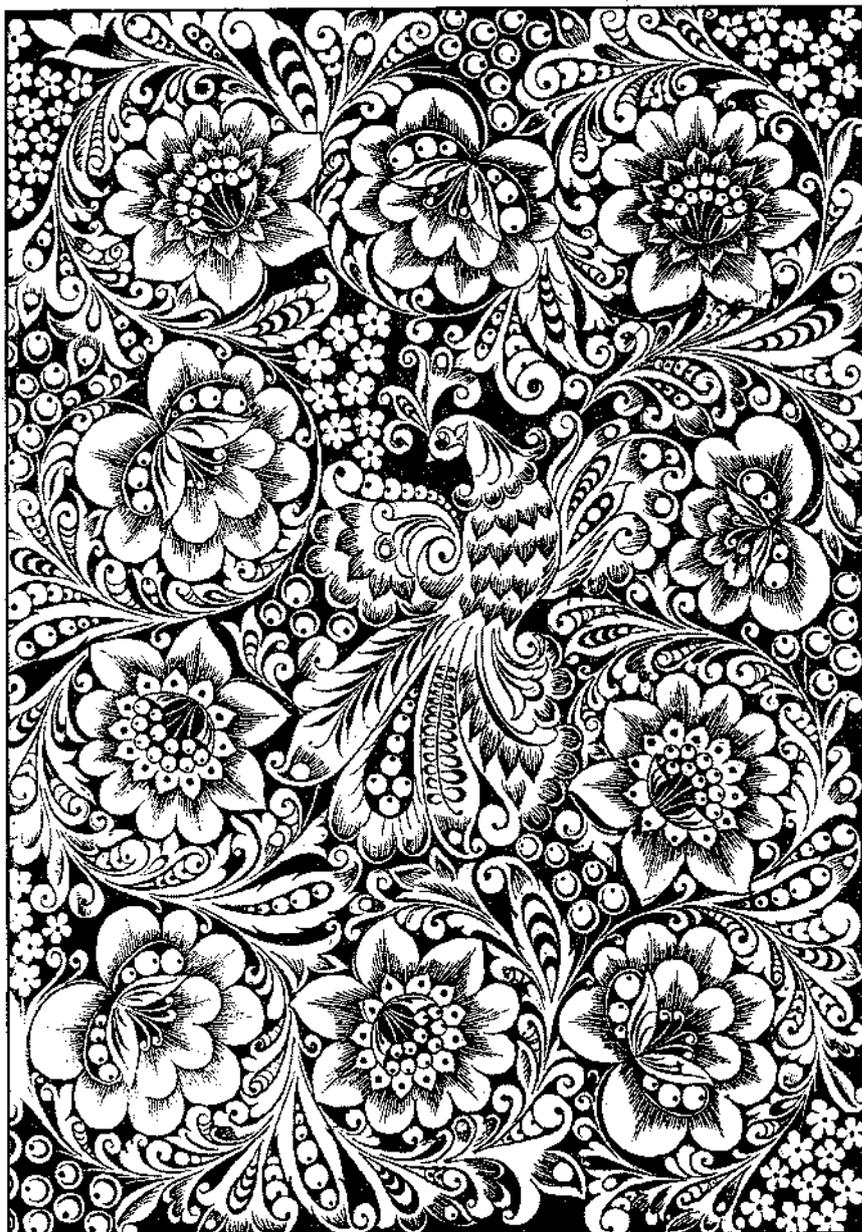


Рис. 113

*Карточка-задание № 26.* Рассмотрите внимательно орнаментальную композицию, выполненную в технике “кудрина”. Опираясь на центральные мотивы, придумайте новый цветочный орнамент с более четким и пластичным движением стебля:



Рис. 114

*Карточка-задание № 27.* Рассмотрите внимательно орнаментальную композицию, выполненную в технике "кудрина" с использованием мотива "рыбка". Проанализируйте ее. Укажите на достоинства и недостатки:



Рис. 115

**Творческие задания**

**Задание 13.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз декоративного блюда с цветочной росписью в технике “кудрина”. В росписи используйте в качестве основного красный цвет.

**Задание 14.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз декоративного панно в технике “кудрина”. В центре композиции изобразите крупный мотив — птицу. Для фона используйте черный

цвет. В росписи разделите мотивы черного и красного цветов.

**Задание 15.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз объемного изделия (резной утицы или резного лебедя) в технике “кудрина”. Цветовая палитра эскиза определяется автором.

**Задание 16.** Разработайте комплект деревянной посуды, используя хохломскую роспись, техникой “верхового” письма. Выполните эскиз росписи. Подготовьте “белье” для росписи. Распишите изделия, соблюдая технологический процесс.

**Сводная таблица ошибок, допускаемых учащимися  
при написании хохломской росписи**

№ п/п	Ошибки	Причины возникновения ошибок	Методы устранения ошибок
1	Нескачественное выполнение травяных элементов	— кисть плохого качества; — много краски набрано на кисть;  — не усвоена техника написания мазка	— перебрать или сменить кисть; — промыть кисть, набрать краску, заострить кончик кисти о край палитры; — проконсультироваться у педагога, отработать написание мазка на стекле
2	Неверное построение кустика из травяных элементов	— недостаточно внимания уделено изучению написания данного мотива;  — не выдерживается ритм при построении данного мотива	— проанализировать иллюстративный материал; — отработать построение травяных кустика на стекле;  — проанализировать написание травяных кустика в ритме нарастания и убывания; — прописать травяные кустики, положив стекло на образец
3	Нарушение цветового ритма при написании травяного орнамента	— недостаточно внимания уделено изучению цветового ритма при написании травяного орнамента	— проанализировать иллюстративный материал; — отработать травяный орнамент с использованием красного и черного цвета и соблюдением цветового ритма

Продолжение табл.

№ п/п	Ошибки	Причины возникновения ошибок	Методы устранения ошибок
4	Нарушение ритма орнаментальной композиции	<ul style="list-style-type: none"> <li>— нарушение пластики основного стебля;</li> <li>— не продуман ритм уплотнения и разряжения травного орнамента</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— прорисовать отдельно рисунок стебля;</li> <li>— проанализировать иллюстративный материал;</li> <li>— отработать построение травных кустиков на небольшой ветке, используя методические таблицы</li> </ul>
5	Нарушение формы мотивов "цветок" и "листок" при написании росписи "под листок"	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не усвоена техника написания мотивов "цветок" и "листок"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— отработать написание мотивов "листок" и "цветок" на стекле;</li> <li>— проконсультироваться с педагогом, изучить методические таблицы</li> </ul>
6	Нарушение формы мотива "ягодка" при выполнении росписи "под ягоду"	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не отработана техника написания мотива "ягодка"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— проанализировать иллюстративный материал;</li> <li>— проконсультироваться с педагогом, изучить предложенные методические таблицы;</li> <li>— отработать написание мотива "ягодка" на стекле</li> </ul>
7	Нарушение ритма орнаментальной композиции при выполнении росписи "под ягоду" и "под листок"	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не выдерживается ритм при написании травных и растительных мотивов;</li> <li>— не выдерживается цветовой ритм при написании орнаментальной композиции</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— проанализировать иллюстративный материал;</li> <li>— изучить методические таблицы;</li> <li>— проанализировать принципы построения композиций, выполненных в технике "под ягоду" и "под листок";</li> <li>— проанализировать иллюстративный материал;</li> <li>— изучить методические таблицы</li> </ul>
8	Нарушение формы мотива "ягодка" и "листок" при выполнении росписи "под фон"	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не отработана техника написания мотивов "ягодка" и "листок"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— проконсультироваться с педагогом, изучить методические таблицы;</li> <li>— отработать написание мотивов "ягодка" и "листок" на стекле</li> </ul>
9	Не выдержана толщина ведущей линии в росписи "под фон"	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не отработана техника написания ведущего стебля</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— изучить методические таблицы;</li> <li>— отработать технику написания ведущего стебля</li> </ul>

Окончание табл.

№ п/п	Ошибки	Причины возникновения ошибок	Методы устранения ошибок
10	Нарушена форма мотива "цветок" в "кудринской" росписи	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не усвоена техника написания мотива "цветок";</li> <li>— внутренняя разделка мотива "цветок" разрушает внешний рисунок его основной формы</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— проконсультироваться с педагогом, изучить методические таблицы по теме;</li> <li>— отработать технику написания мотива "цветок" на стекле;</li> <li>— изучить методические таблицы;</li> <li>— проанализировать иллюстративный материал</li> </ul>
11	Нарушен ритм при написании стилизованных листьев "кудринской" росписи	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не усвоена техника написания "кудринских" листьев</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— изучить методические таблицы;</li> <li>— проанализировать иллюстративный материал;</li> <li>— отработать написание "кудринских" листьев на стекле</li> </ul>
12	Нарушена форма мотивов "птица" и "рыбка" в "кудринской" росписи	<ul style="list-style-type: none"> <li>— недостаточно хорошо усвоена тема "стилизации животных мотивов";</li> <li>— не усвоена техника написания росписи по мотивам "птица" и "рыба"</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— повторить тему "стилизация животных мотивов";</li> <li>— выполнить в альбоме стилизацию различных видов птиц и рыб;</li> <li>— отработать написание данных мотивов на стекле</li> </ul>
13	Отсутствует центр композиции	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не усвоена схема построения композиций "кудринской" росписи</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— отработать основные схемы композиции на уровне "композиционного поиска"</li> </ul>
14	Нарушен ритм орнаментальной композиции при выполнении росписи "кудрина"	<ul style="list-style-type: none"> <li>— не продуман ритм уплотнения и разряжения мотивов "кудринской" росписи</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— проанализировать иллюстративный материал;</li> <li>— изучить методические таблицы, проконсультироваться с педагогом</li> </ul>
15	Использование в "кудринской" росписи дополнительных цветов, кроме красного и черного	<ul style="list-style-type: none"> <li>— незнание цветовой гаммы "кудринской" росписи</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— изучить иллюстративный материал, методические таблицы</li> </ul>

элемент до середины, нужно остановиться. Вторую половину элемента также начинаем писать с тонкого кончика, в конце соединяя с концом первой половины (рис. 116, г).

### Упражнение 5

Для выполнения элемента “точка” подготовьте специальный инструмент: подточите спичку или тонкую палочку и накрутите на нее небольшое количество ваты. Окунув получившийся инструмент в краску, выполните серию точек одинаковой величины. При этом постарайтесь делать одинаковый нажим (рис. 116, д).

Чтобы написать дорожку из “точек” разной величины, делайте сначала слабый, а затем более сильный нажим на инструмент (рис. 116, е).

### Упражнение 6

Для того чтобы выполнить элемент “спираль”, как показано на рис. 116, з, поставьте кончик кисти на лист бумаги и постепенно начинайте раскручивать спираль по часовой или против часовой стрелки от центра к краю. Следите за тем, чтобы расстояние между завитками было одинаковое.

“Завиток” в отличие от спирали начинаем писать от корешка, т.е. наружной части спирали. Для этого поставьте кончик кисти на лист бумаги, рисуя “завиток”, постепенно прижимайте кисть к плоскости, а к концу “завитка” отрывайте от бумаги, продолжая дописывать элемент (рис. 116, ж).

### Упражнение 7

Выполняя элементы “штрихи” или “сеточки”, наберите на кисть краску.

Пропишите одинаковые по толщине линии на одинаковом расстоянии друг от друга — у вас получится элемент “штрих” (рис. 116, и).

Для того чтобы получился элемент “сеточка”, пропишите штрихи, а затем, повернув бумагу, на которой делаете упражнение, примерно на 80–90°, пропишите такие же штрихи поверх уже написанных. Следите за тем, чтобы расстояние между всеми штрихами было примерно одинаковое (рис. 116, к).

### Упражнение 8

Освоив элементы, данные в упражнениях 1–7, можно переходить к написанию отдельных мотивов росписи.

Приступая к написанию мотива “листок”, вспомните, как вы писали элемент “травка”. Нарисовав левую часть листа элементом “травка”, прорисуйте правую (рис. 116, л). Если после написания левой и правой “травки” между ними остается просвет, его следует записать той же краской.

### Упражнение 9

Выполнив упражнение 8 и поняв технику написания мотива “листок”, прорисуйте в своем альбоме варианты данного мотива, показанные на рис. 117, 118. В первом случае изображены листья одной формы, но с различными вариантами оживок. Во втором — даются разные варианты написания мотива “листок” и разные варианты его оживки.

### Упражнение 10

Приступая к выполнению мотива “цветок”, изучите рис. 119, 121. Запомните, в какой последовательности

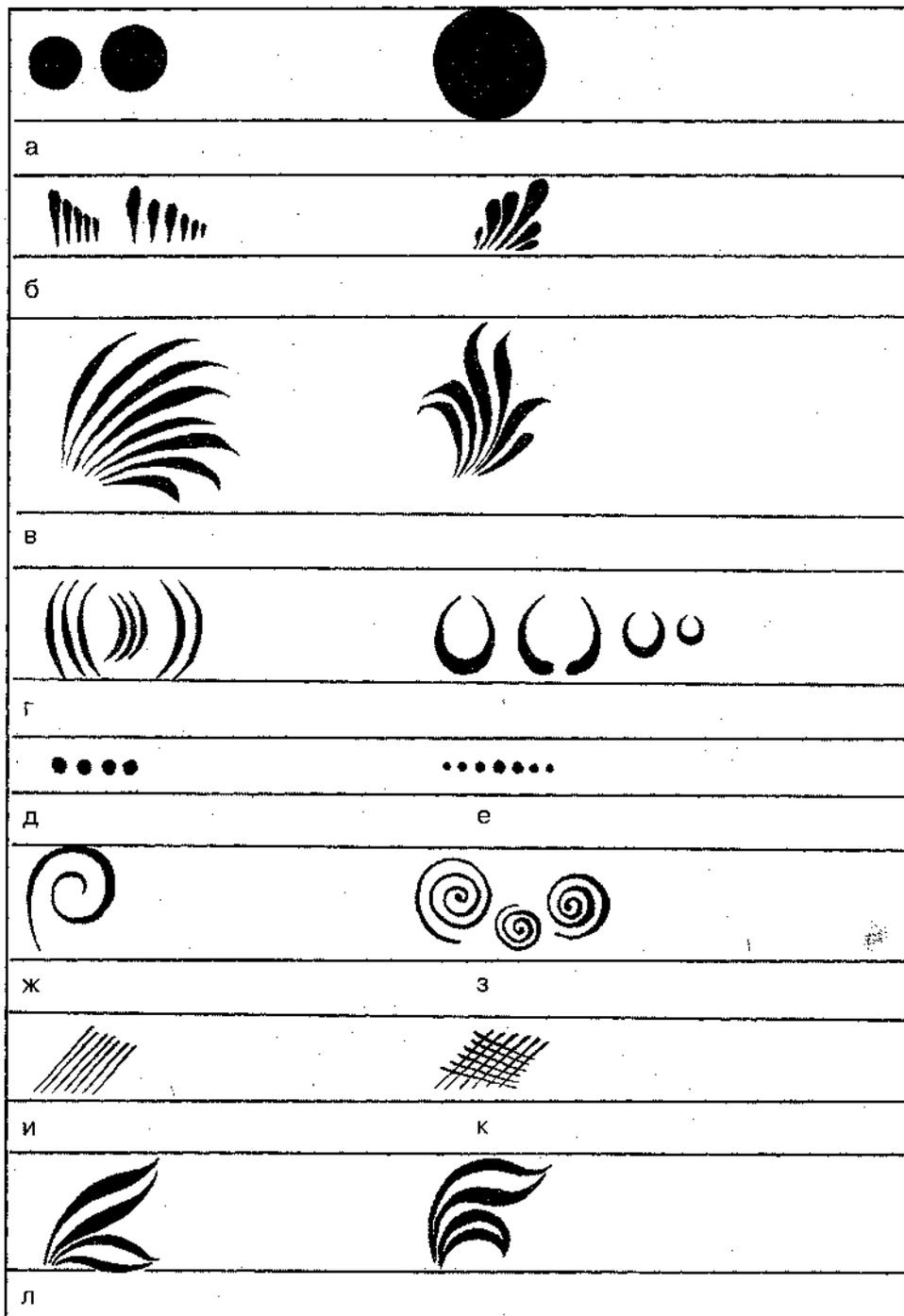


Рис. 116

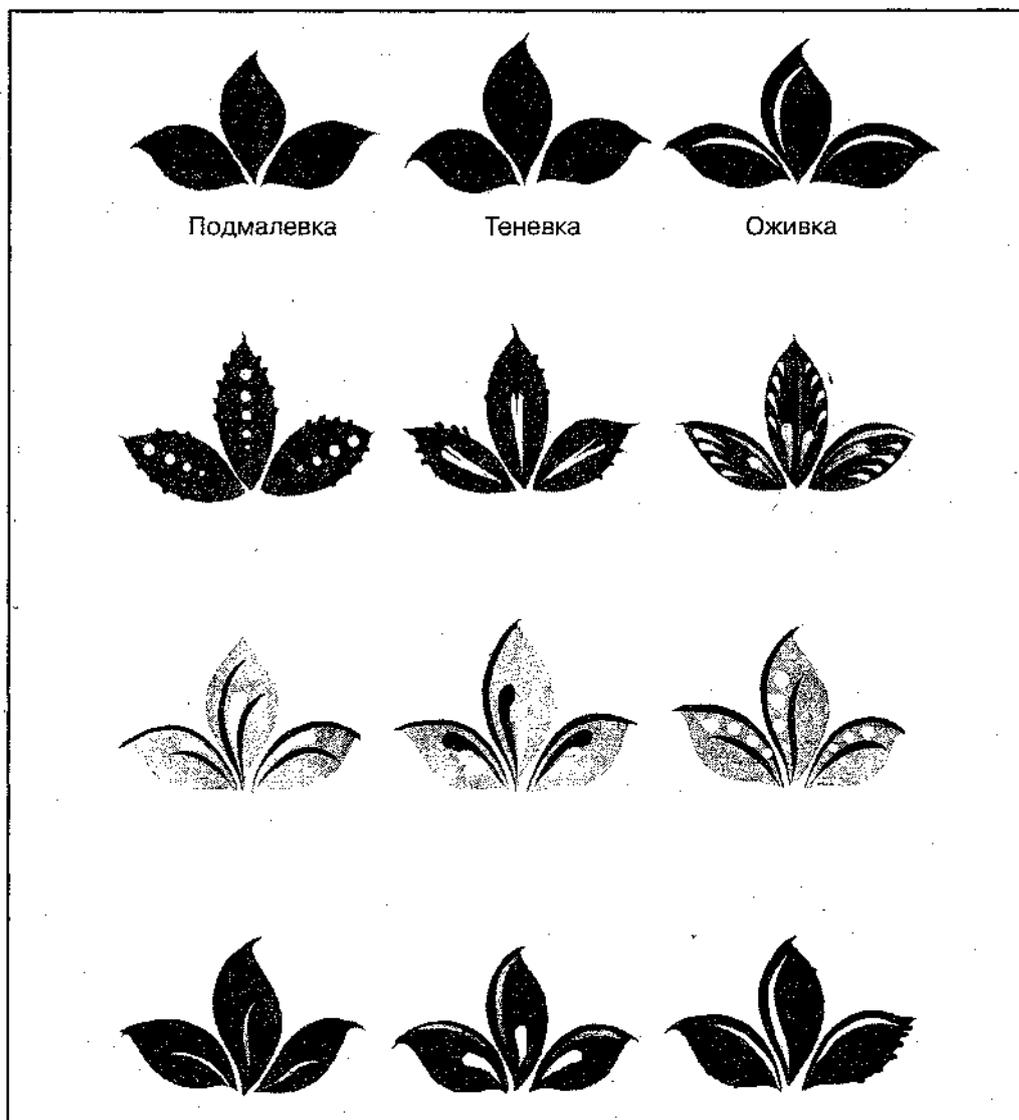


Рис. 117.  
Последовательность выполнения мотива "лист" и варианты оживок

выполняются данные мотивы. Пропишите варианты подмалевков различных размеров для выполнения мотивов "бутон", "ромашка", "купавка", "розан". Прорисуйте теневку. Обратите внимание на то, что, выполняя данную операцию, вы должны

написать самый верхний и самый нижний элемент теневки, для того чтобы в дальнейшем элемент получился симметричным. Далее пропишите разживку. Варианты различных цветов и бутонов показаны на рис. 119—124.



Рис. 118.  
Варианты разживки мотива "лист"

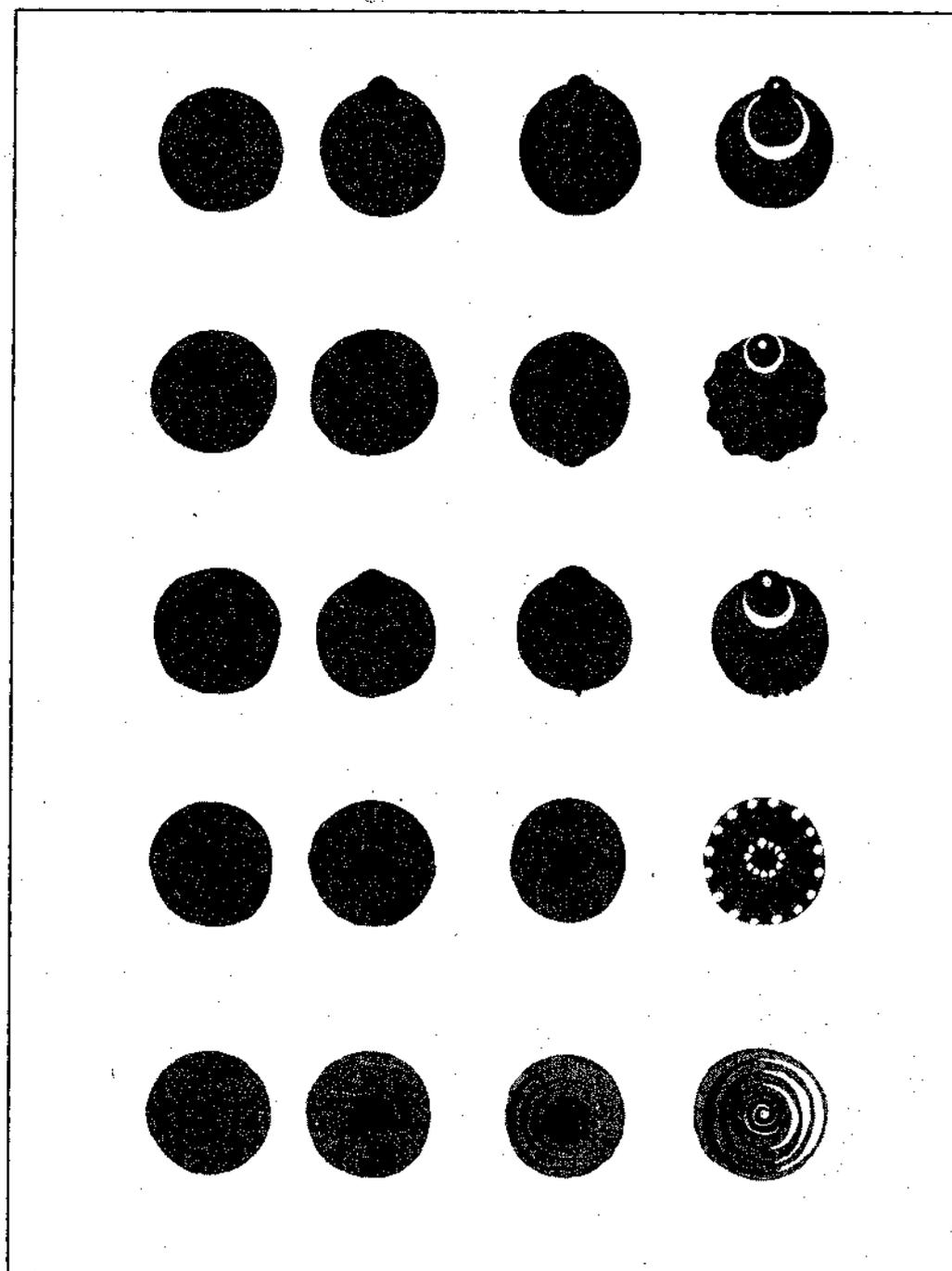


Рис. 119.  
Поэтапное выполнение мотива "цветок"

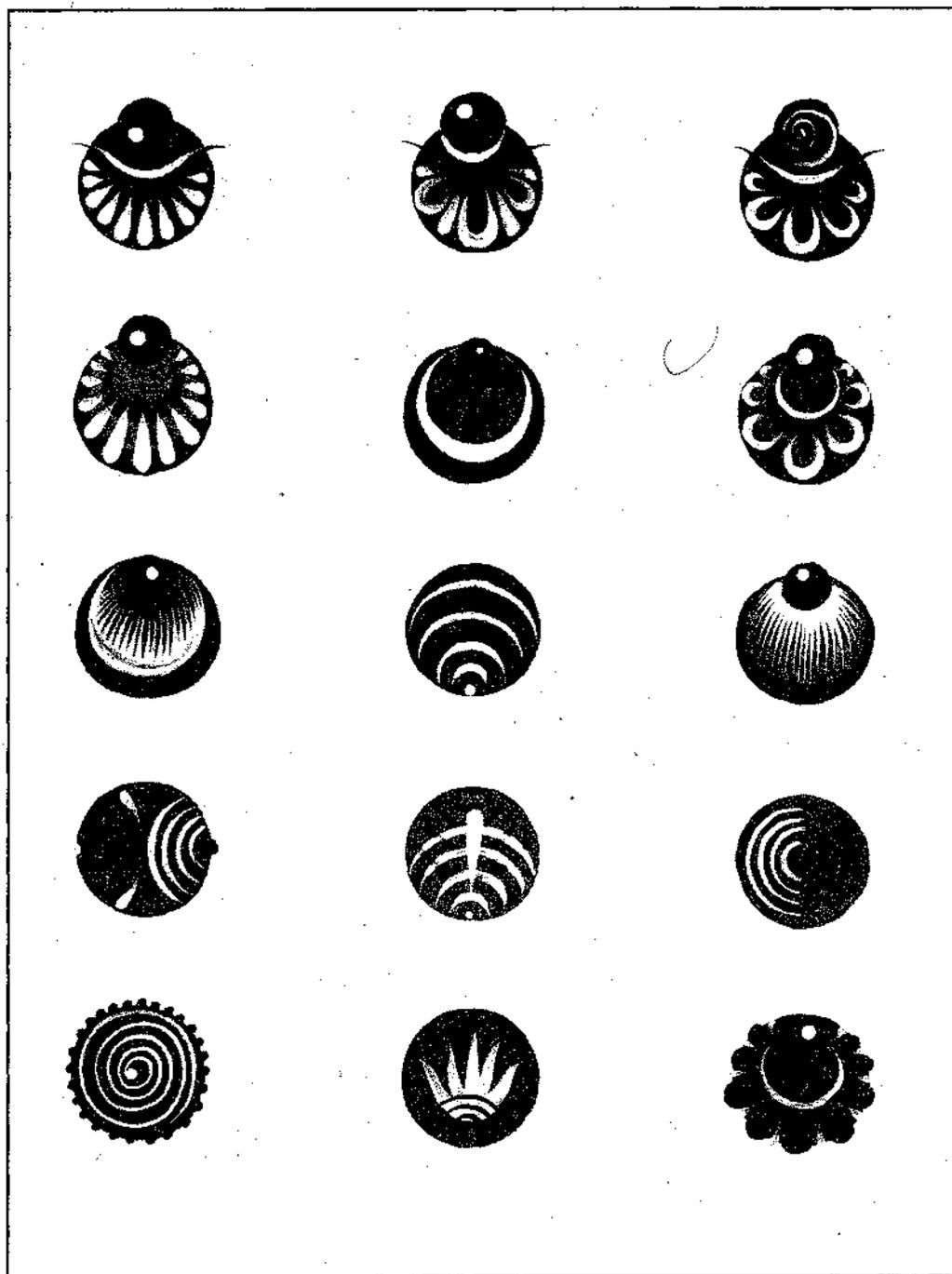


Рис. 120.  
Варианты оживок мотива "бутона"

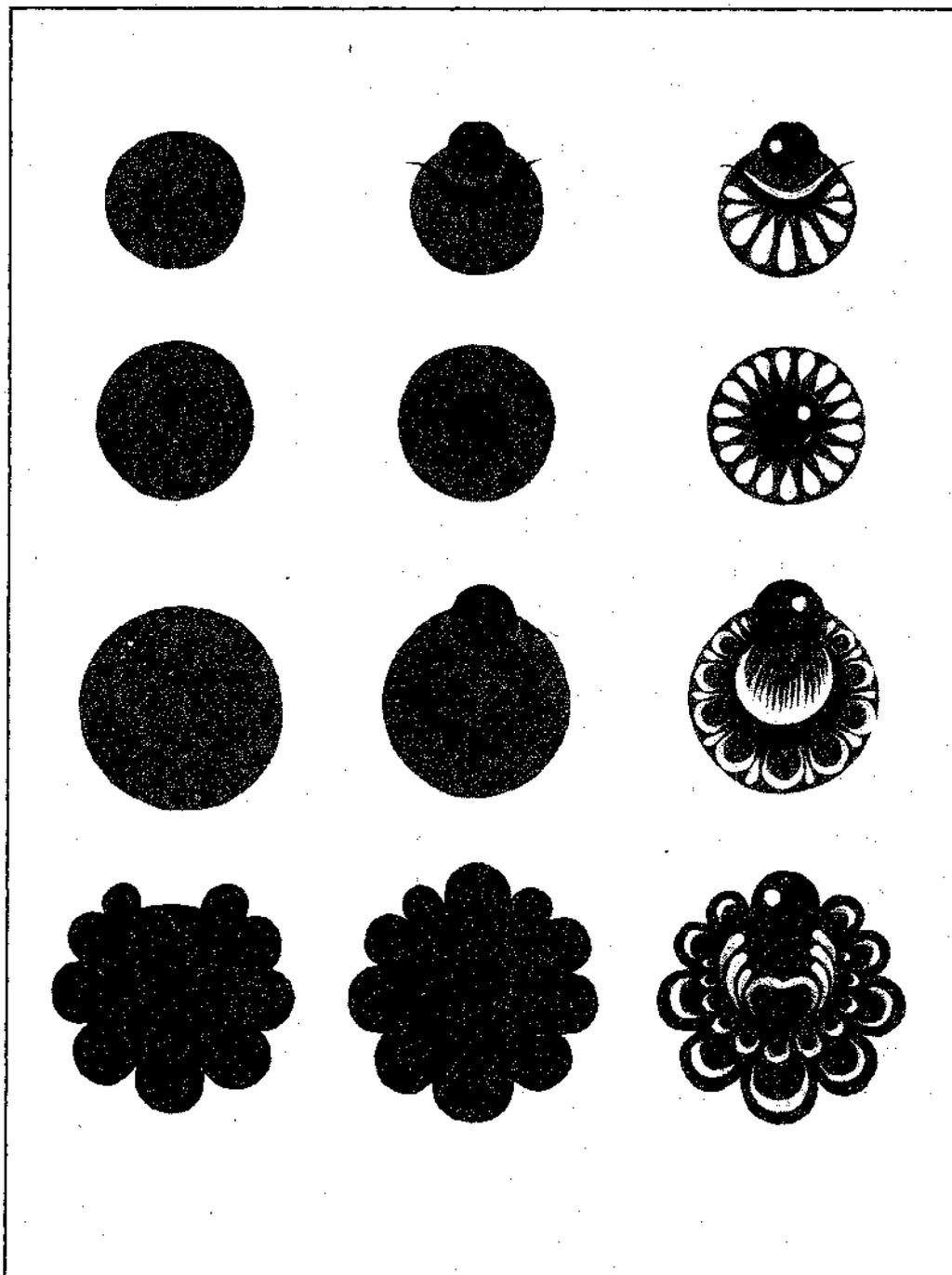


Рис. 121.  
Поступное выполнение мотива "цветок"

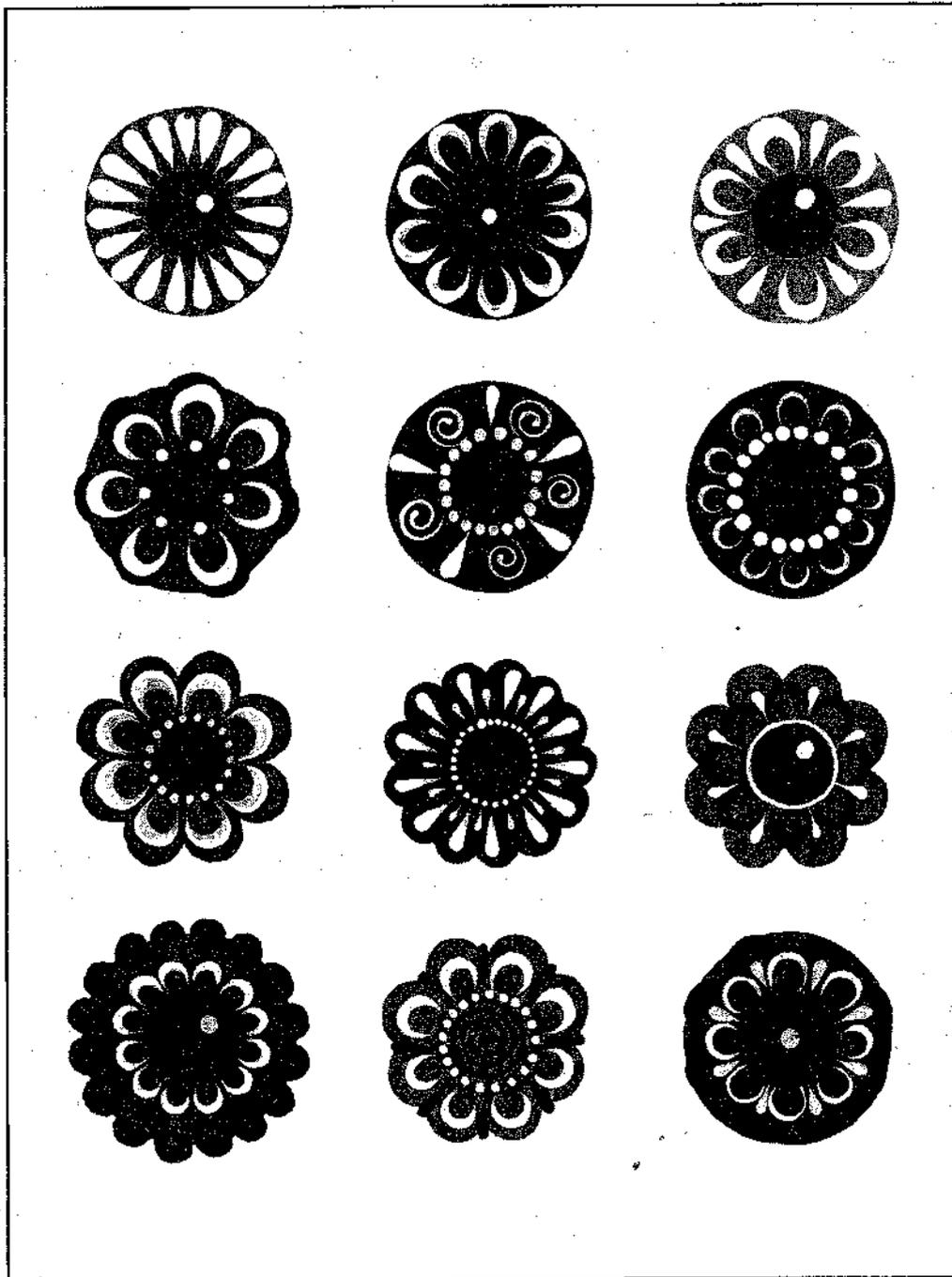


Рис. 122

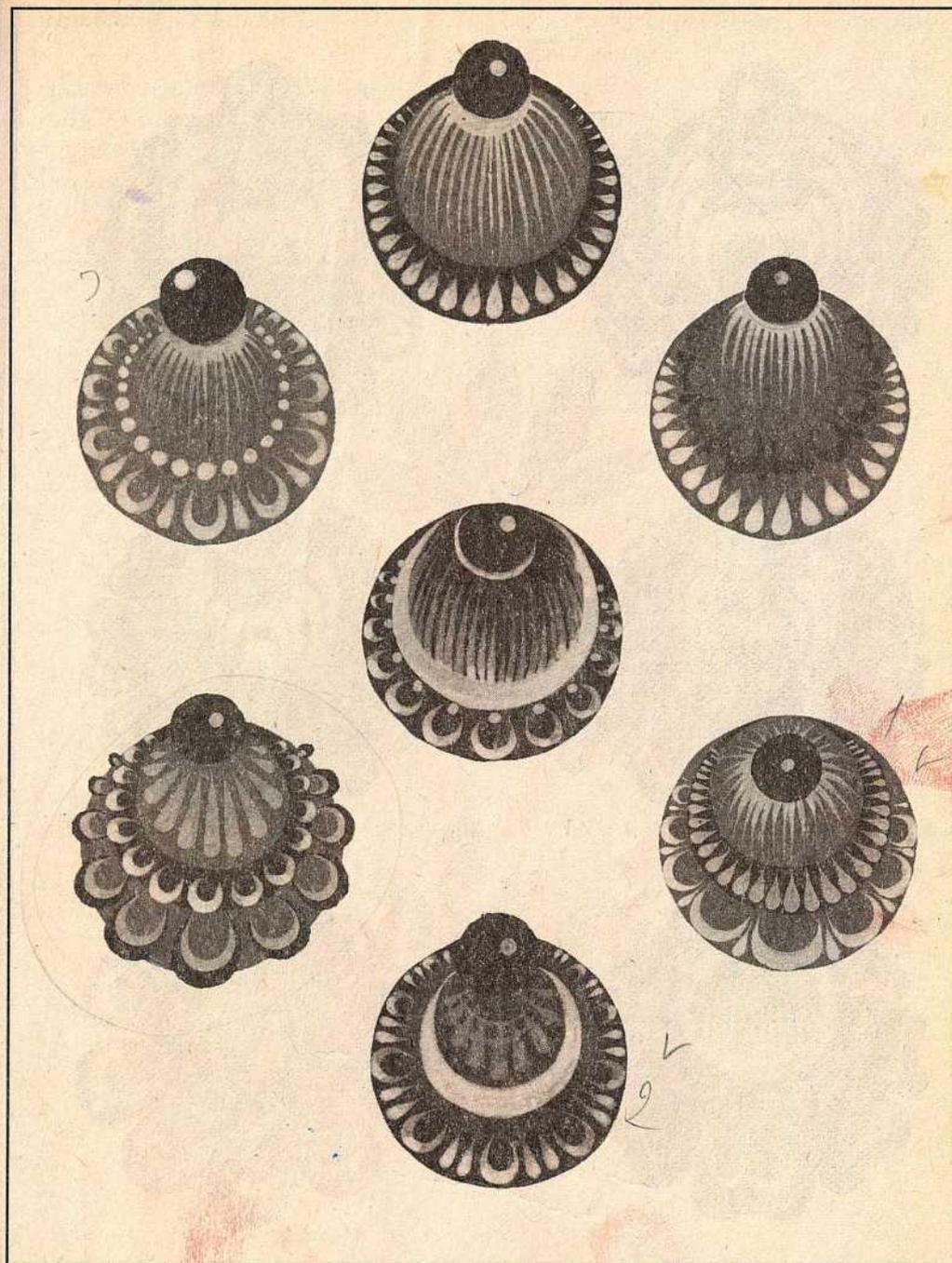


Рис. 123

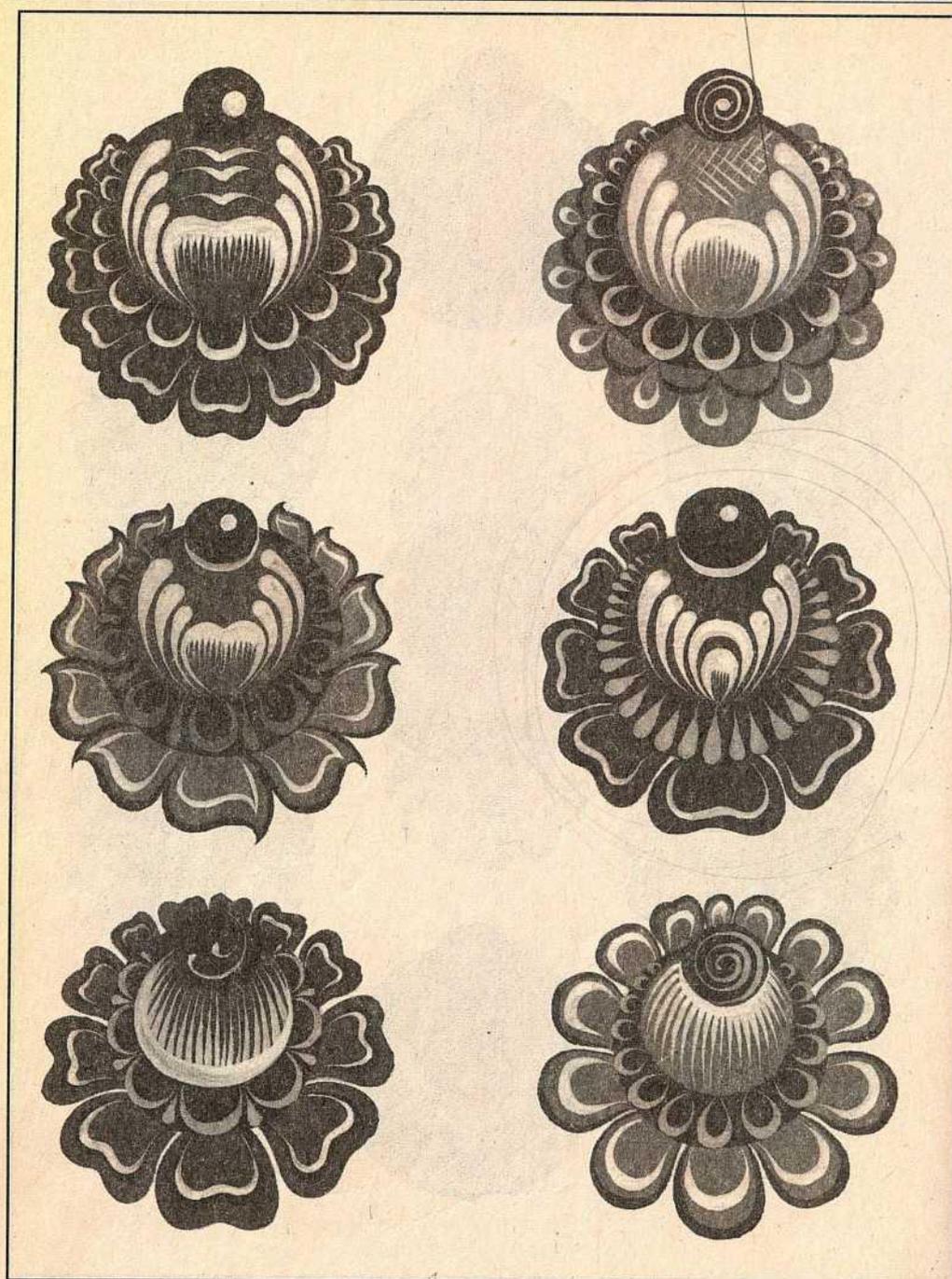


Рис. 124

**Проблемные задания**

Освоив написание отдельных элементов и мотивов, работая над упражнениями 1–10, можно приступить к выполнению карточек-заданий № 1–7 (рис. 125–131). Выполнение их поз-

волит легче справиться с творческими заданиями.

*Карточка-задание № 1.* По предложенным вариантам подмалевка мотива “листок”, пропишите разные варианты разживки:

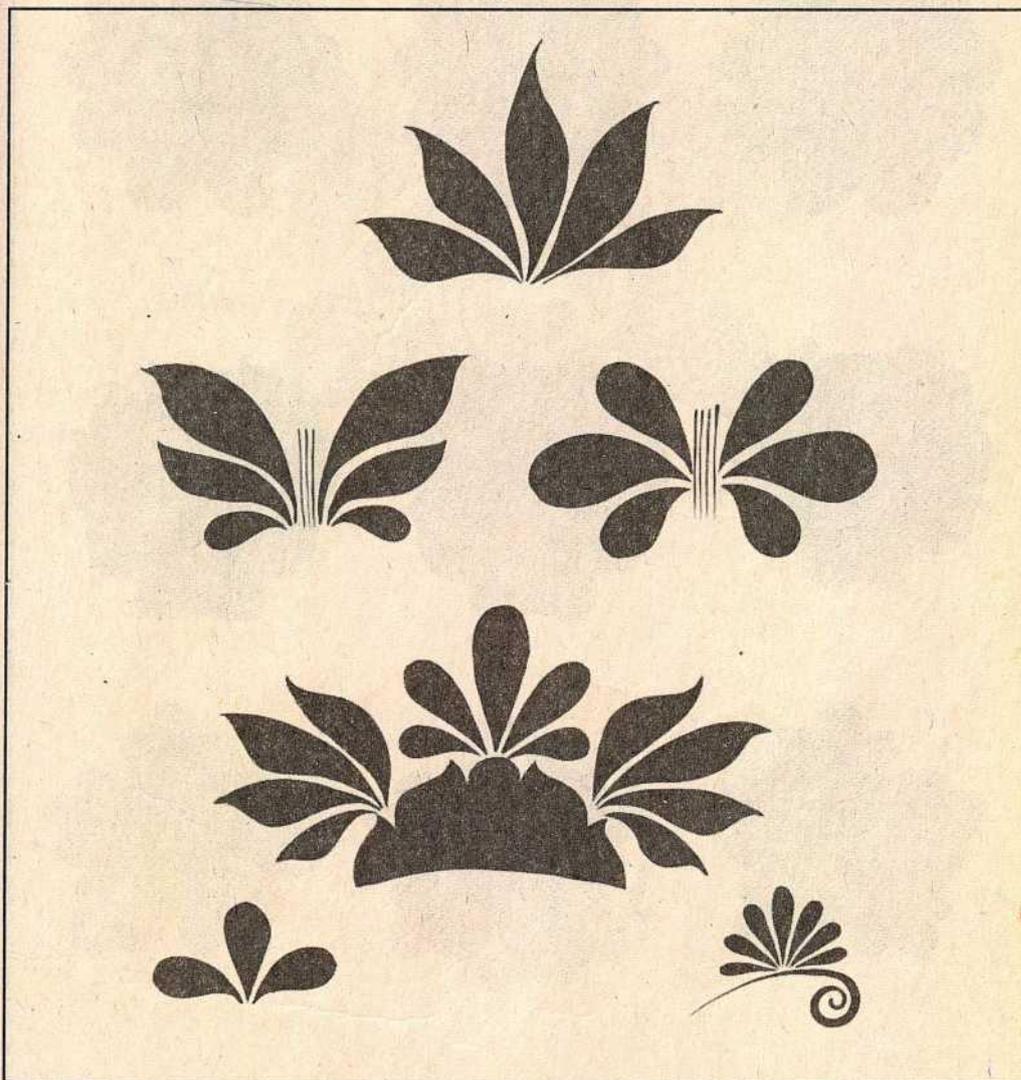


Рис. 125

*Карточка-задание № 2.* Используя предложенные варианты подмалевка мотива “цветок”, выполните различные варианты разживки:

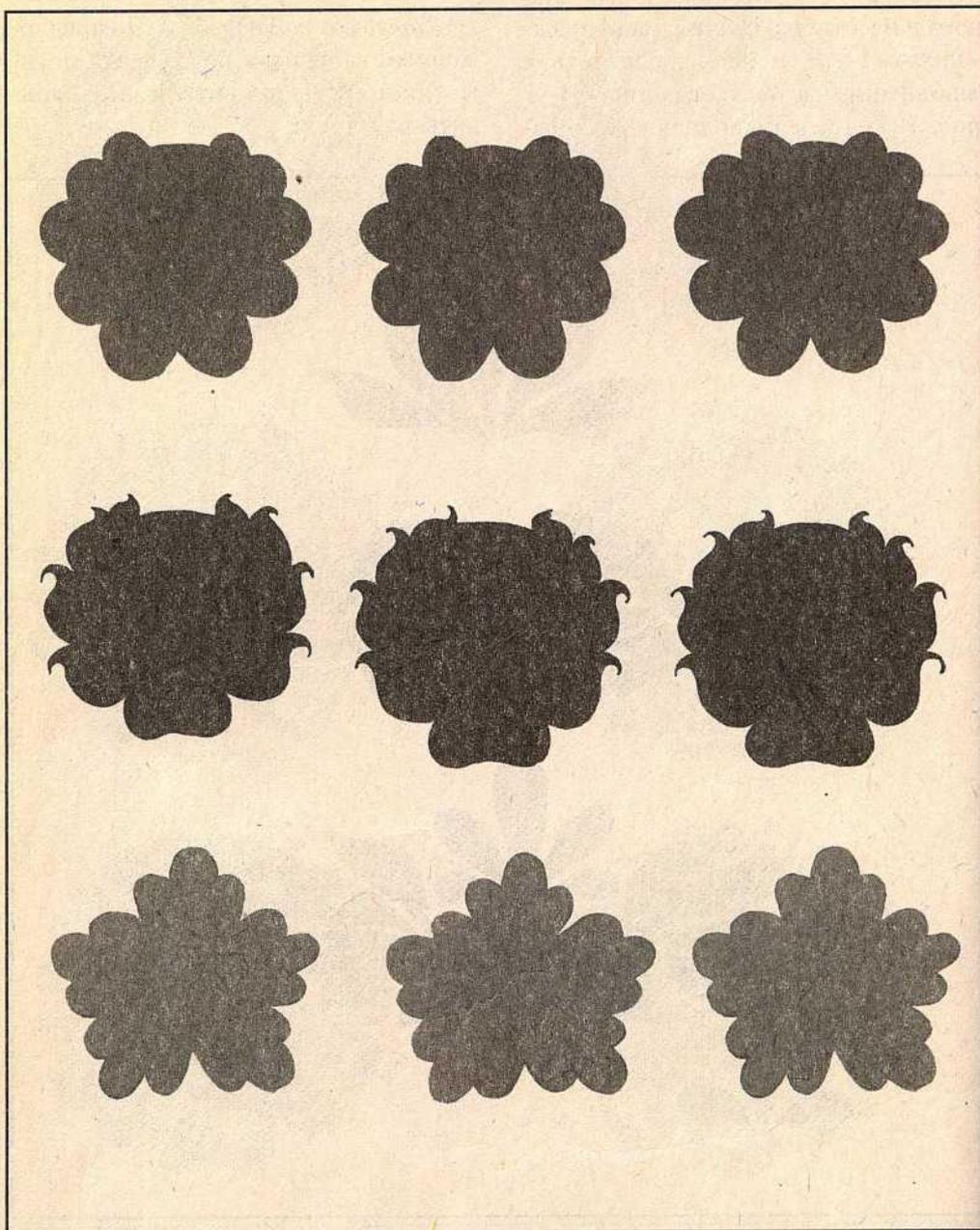


Рис. 126

*Карточка-задание № 3.* Используя предложенные варианты расположения цветочных мотивов и проанализировав схемы построения композиции, допишите недостающие, по вашему мнению, мотивы:

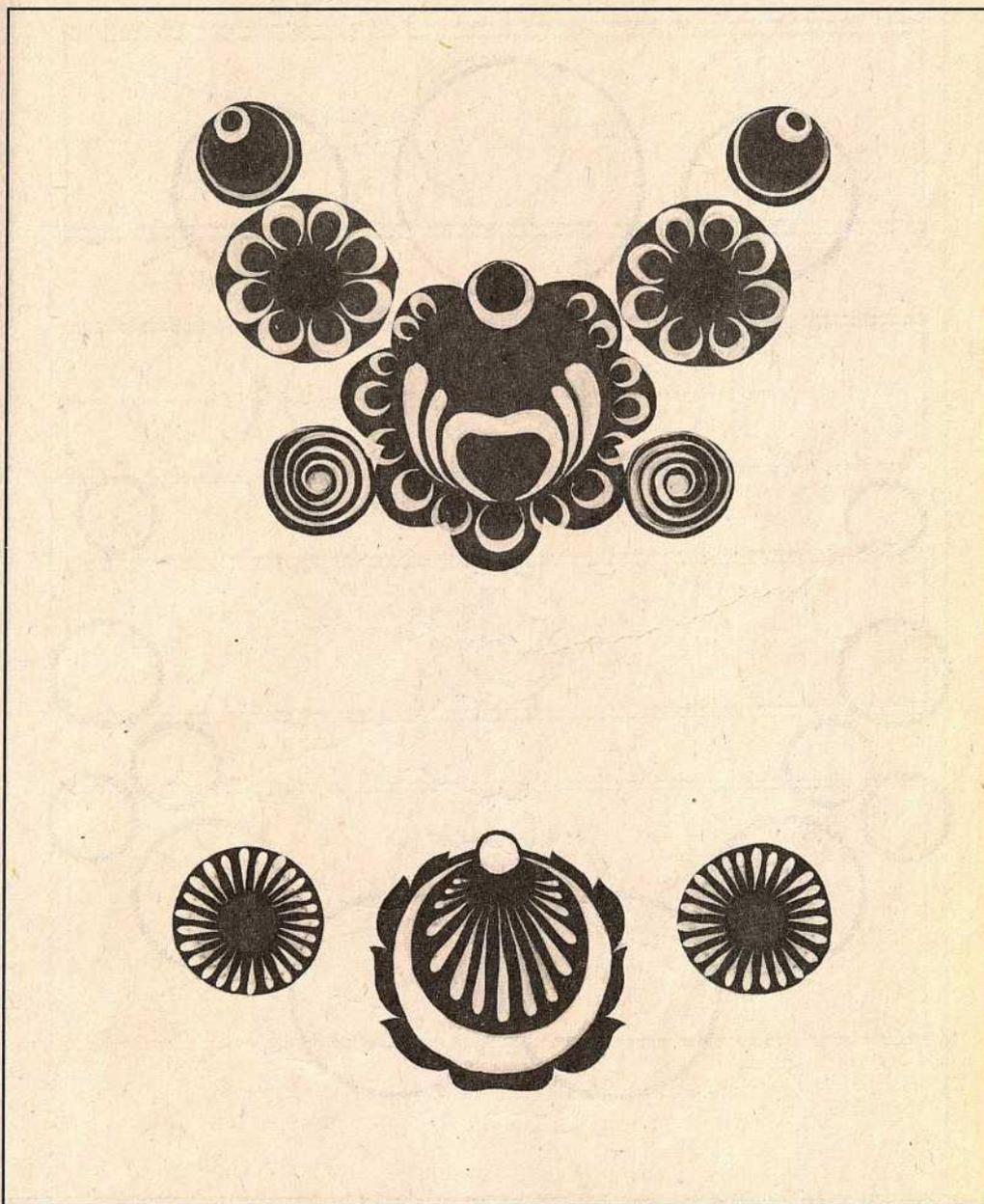


Рис. 127

*Карточка-задание № 4. Допишите необходимые подмалевки, а также теньку и разживку в цветочной композиции “гирлянда”:*

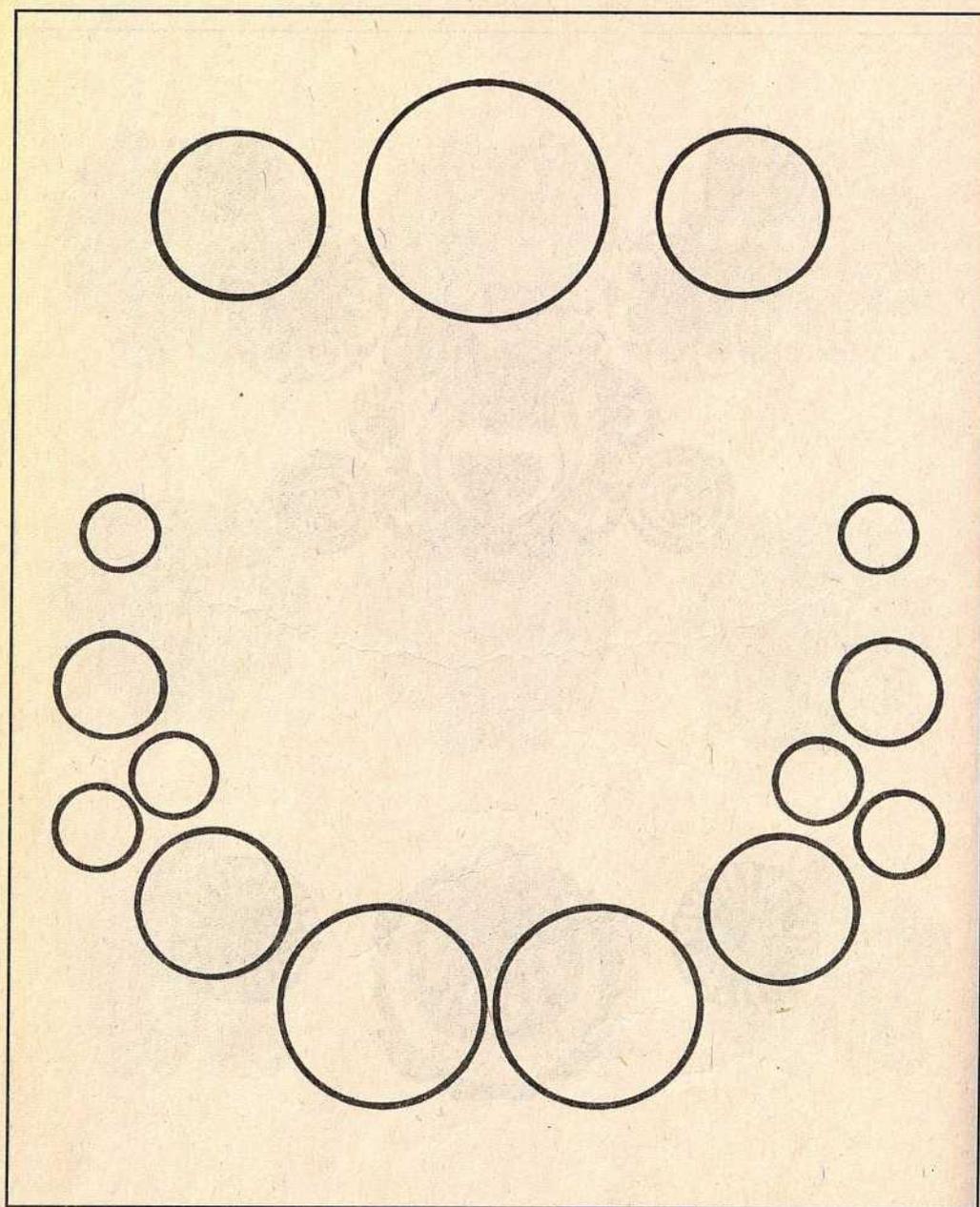


Рис. 128

*Карточка-задание № 5.* По предложенным схемам придумайте и пропишите орнаментальные полосы с цветочными мотивами:

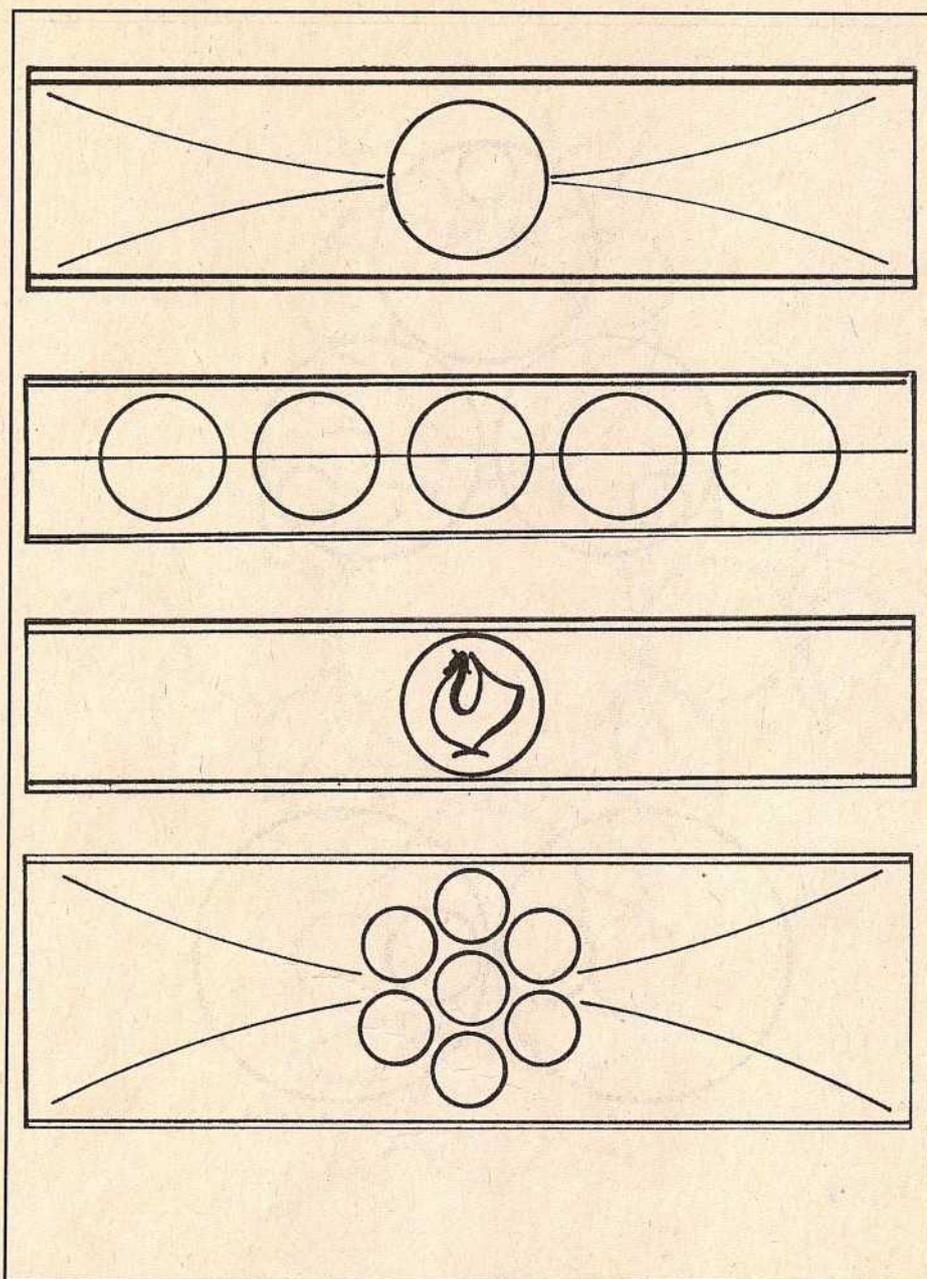


Рис. 129

*Карточка-задание № 6.* Дополнив предложенные схемы своими элементами, пропишите фрагменты орнаментальных композиций:

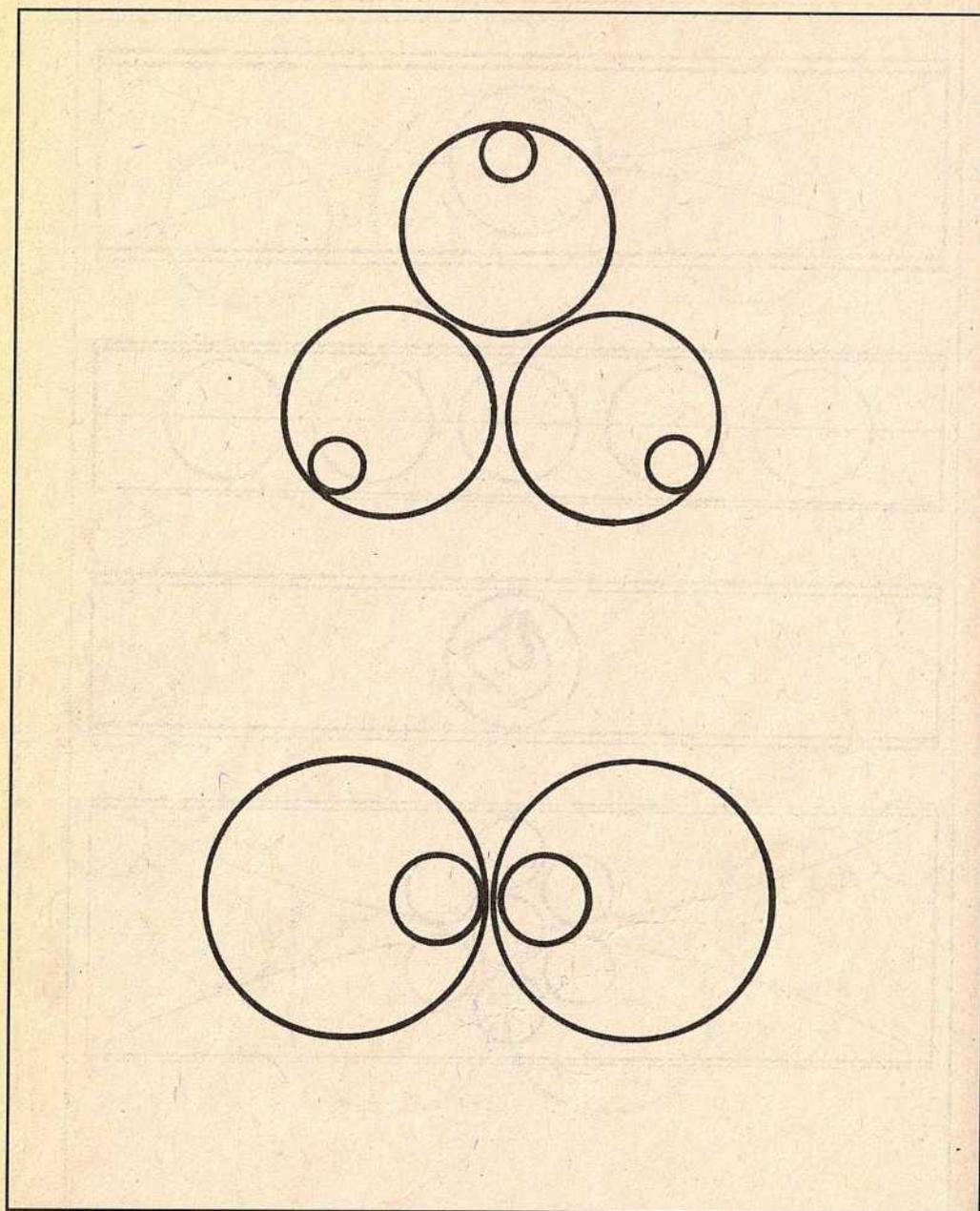


Рис. 130

Карточка-задание № 7. Предлагается схема цветочной композиции “ромб”.  
Выполните эскиз с использованием ограниченного числа цветов:

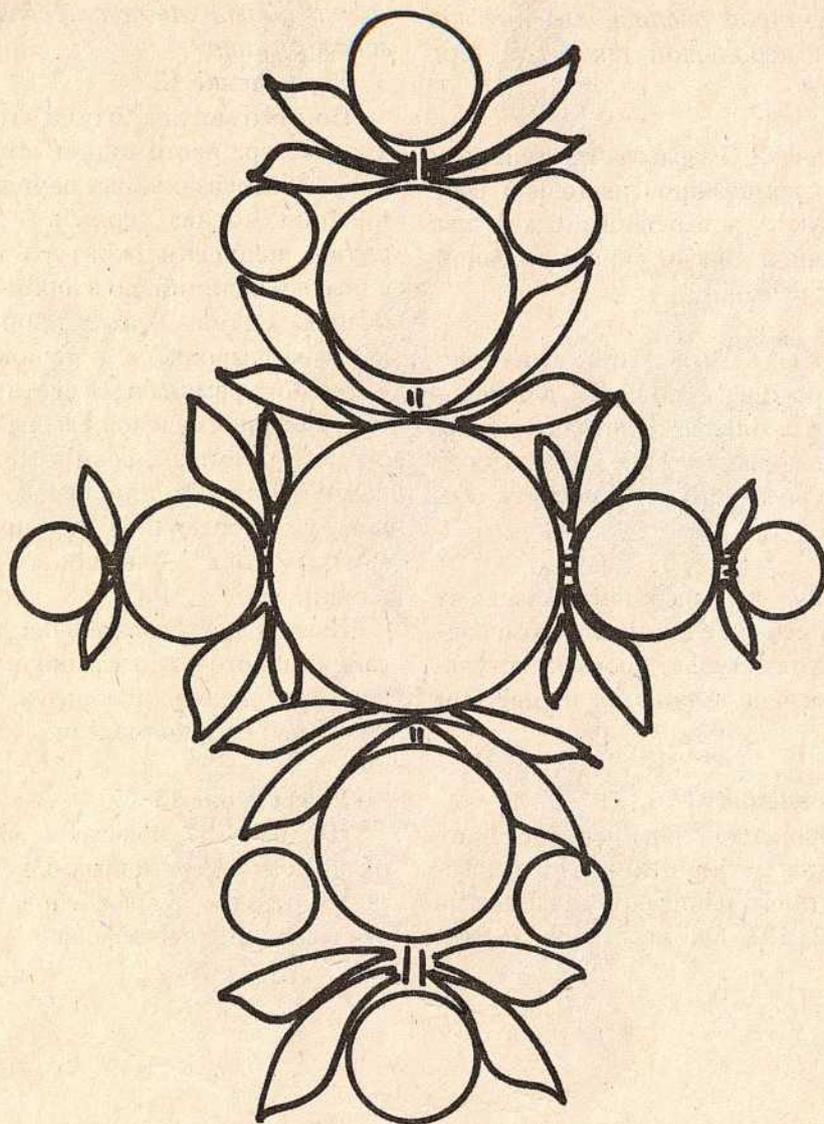


Рис. 131

### **Творческие задания**

**Задание 1.** Разработайте орнаментальную композицию и выполните эскиз цветочной росписи для круглой крышки небольшой шкатулки или плакетки.

**Задание 2.** Разработайте орнаментальную композицию цветочной росписи “букет” и выполните эскиз для разделочной доски прямоугольной формы с ручкой.

**Задание 3.** Выполните эскиз цветочной росписи “Гирлянда” для декоративного блюда. Цветовая гамма росписи должна соответствовать одному из времен года: весне, лету, осени, зиме.

**Задание 4.** Разработайте комплект детской мебели с цветочной композицией (стол, стулья, кровать, стульчик). Роспись выполните на цветном фоне.

#### **Упражнение 11**

В городецкой росписи часто используется мотив “птица”. Последовательность его написания показана на рис. 132, 133. Освоив эти элементы,

выполните образцы птиц, показанных на рис. 134, 135. Пропишите тельце и лапки черным цветом. Другим цветом пропишите крыло, а затем хвост птицы. Закончив подмалевок, пропишите разживку.

#### **Упражнение 12**

Помимо мотива “птица”, городецкие мастера часто пишут коней. На рис. 136 показаны два варианта написания мотива “конь”. В первом случае написание контура ведется с помощью линий, во втором — с помощью пятна. После прорисовки контура выводится рисунок седла и грудного ремня более светлым цветом, если подмалевок темный, и наоборот — темным, если коней изображают белыми или светло-коричневыми. Последний этап прописки мотива “конь” — выполнение разживки.

Изучив последовательность написания данного мотива, выполните изображение коней, используя темный и светлый цвет подмалевка.

#### **Упражнение 13**

На рис. 137 показаны варианты окантовок декоративных блюд. Перерисуйте данное упражнение, используя различные цвета фона.



Рис. 132.  
Поэтапное выполнение мотива "птица"



Рис. 133.  
Варианты мотива "птица"

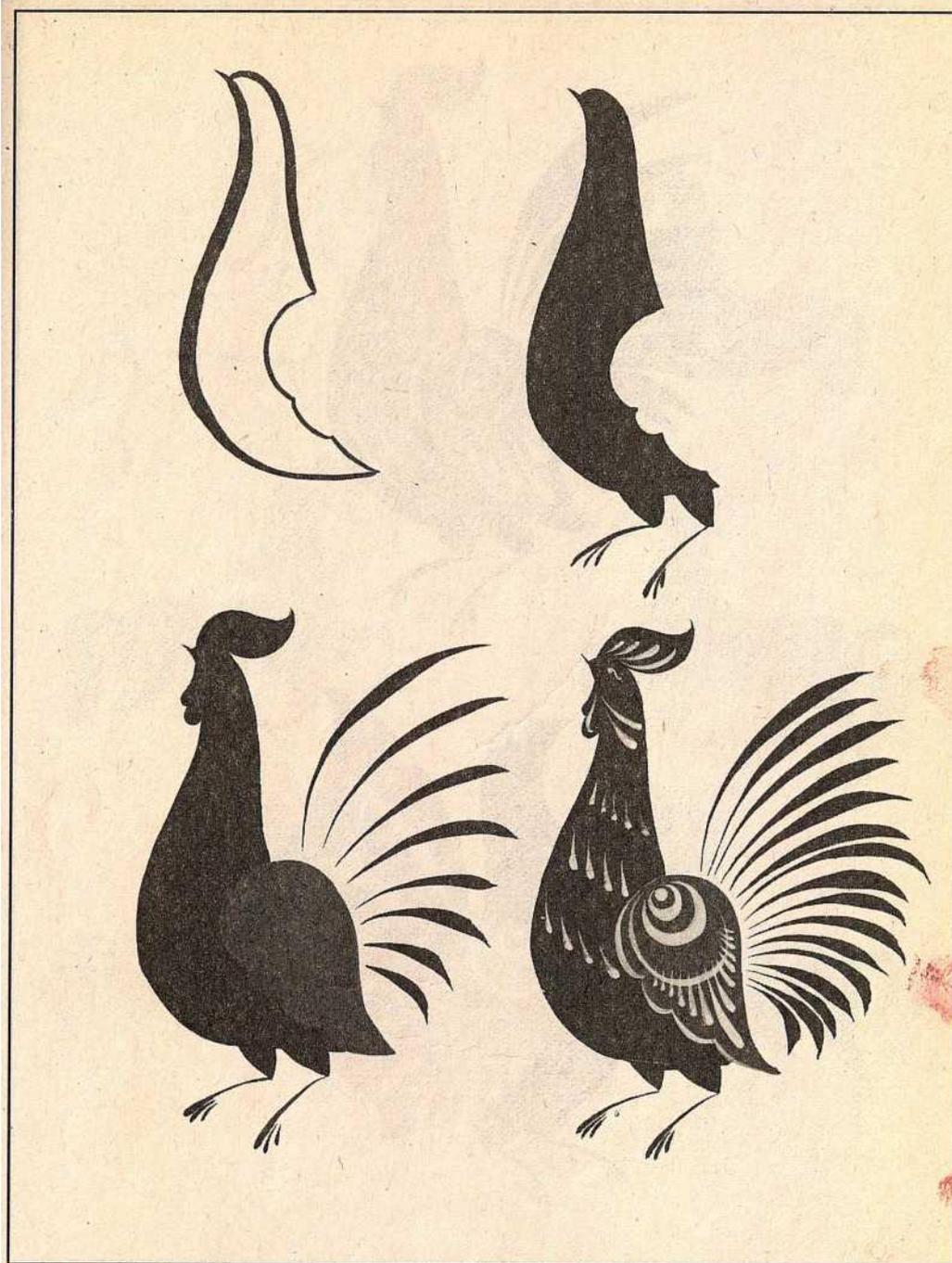


Рис. 134.  
Поэтапное написание мотива "петух"



Рис. 135.  
Варианты мотива "петух"

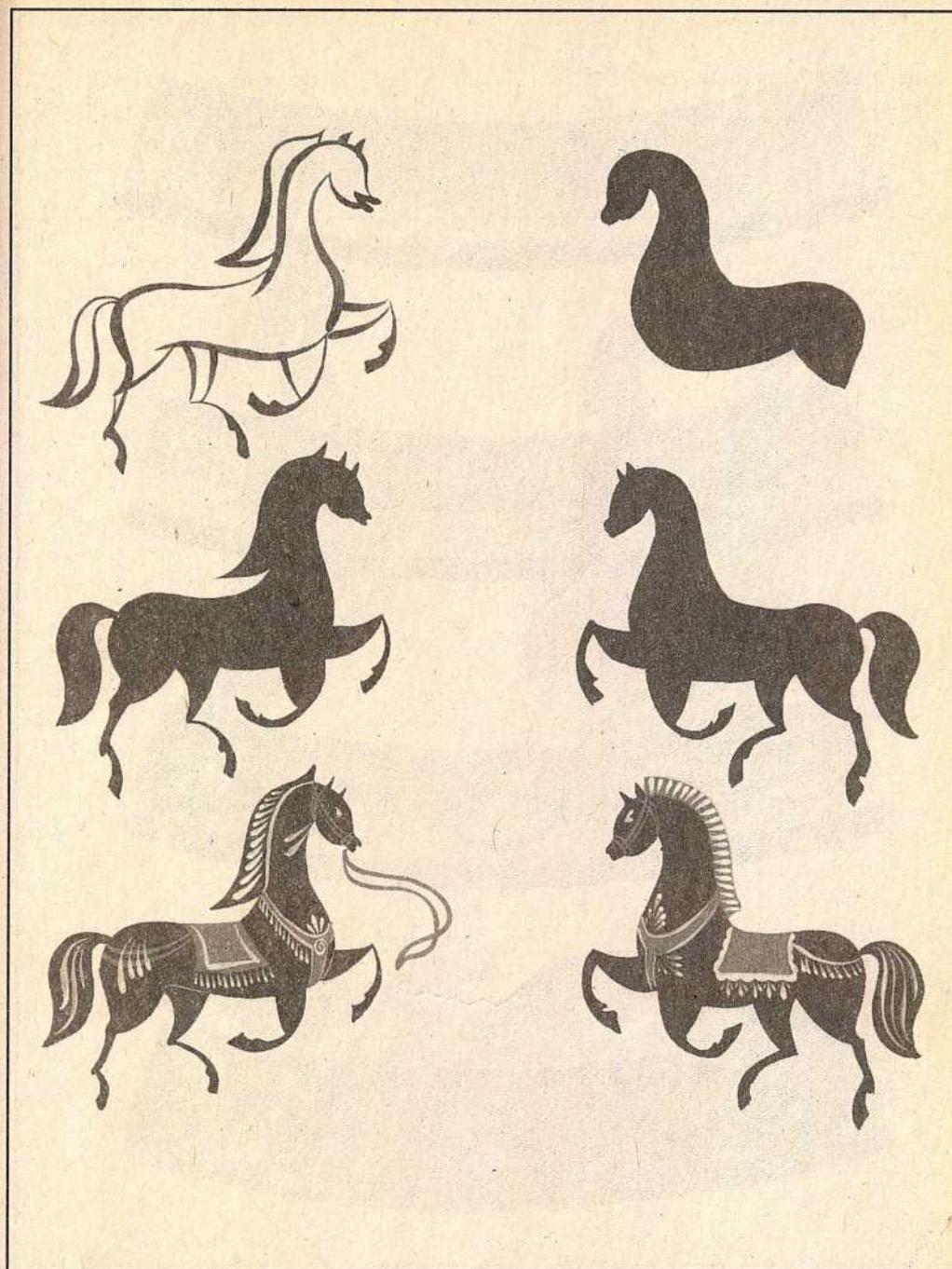


Рис. 136.  
Поэтапное выполнение мотива "конь"

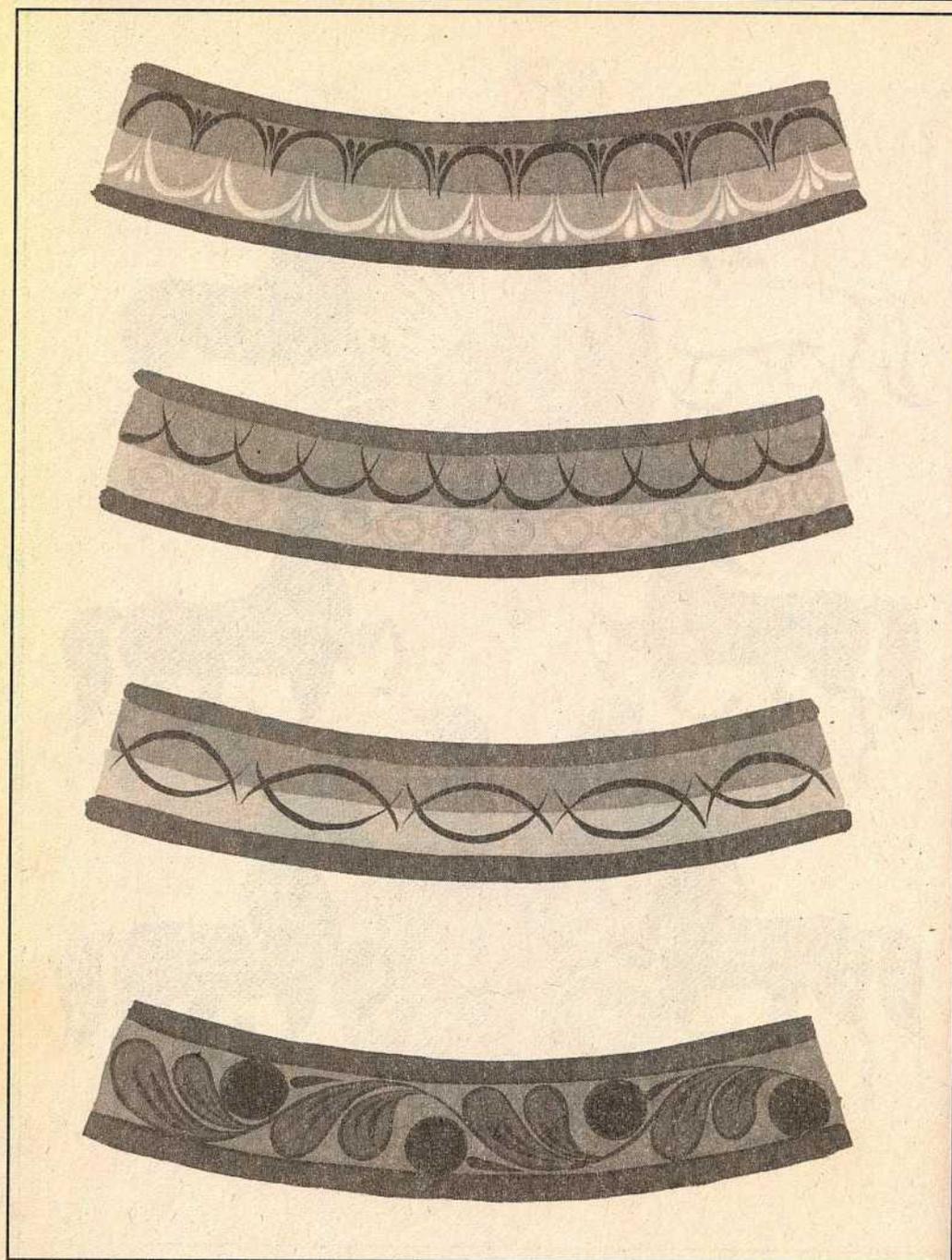


Рис. 137.  
Варианты окантовок декоративных блюд

*Карточка-задание № 9.* Пропишите недостающие элементы мотива “птица” и элементы разживки так, чтобы мотив получил законченный вид:

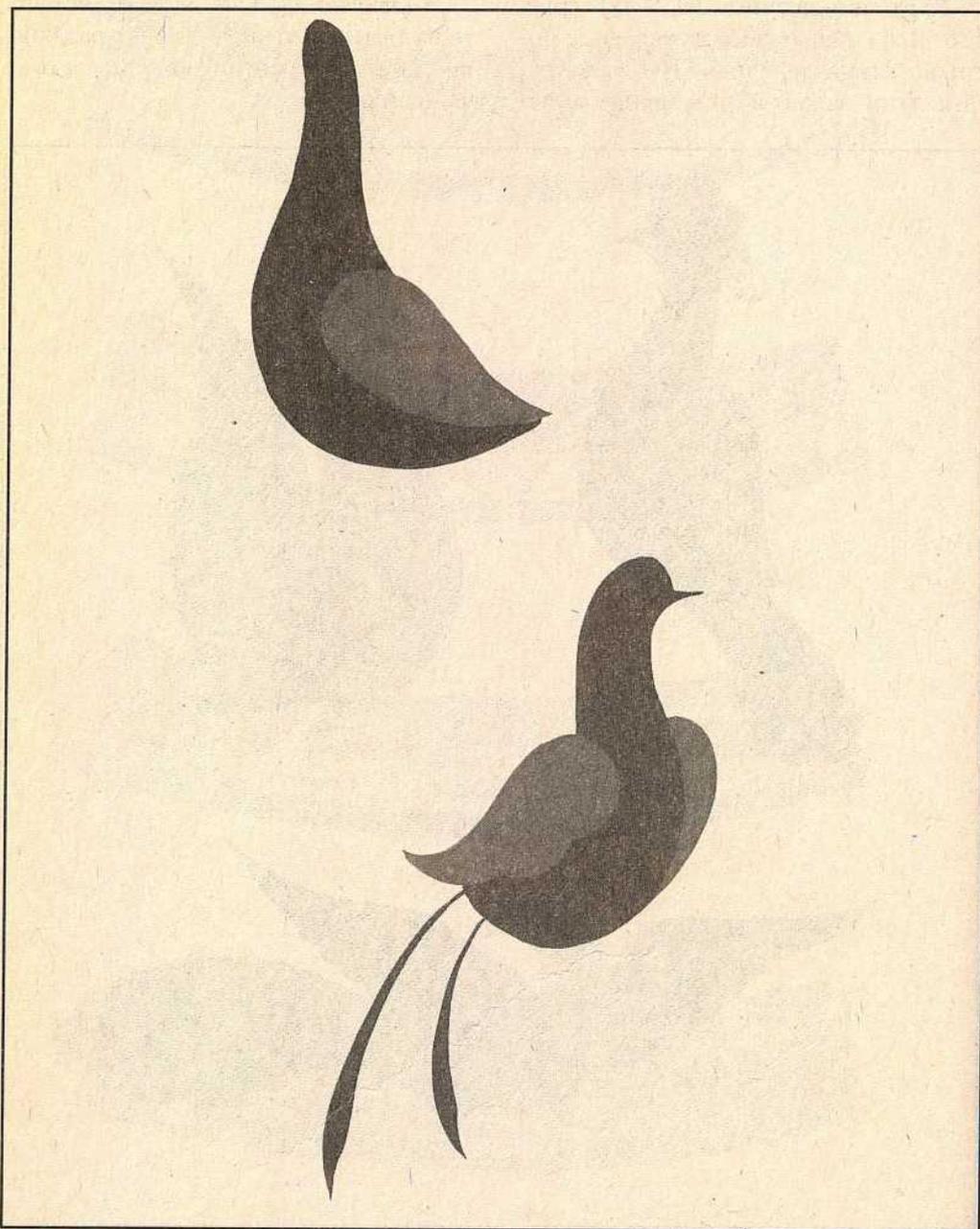


Рис. 139

*Карточка-задание № 10.* Приведен мотив “конь”. Пропишите элемент раз-  
живки так, чтобы мотив получил законченный вид:

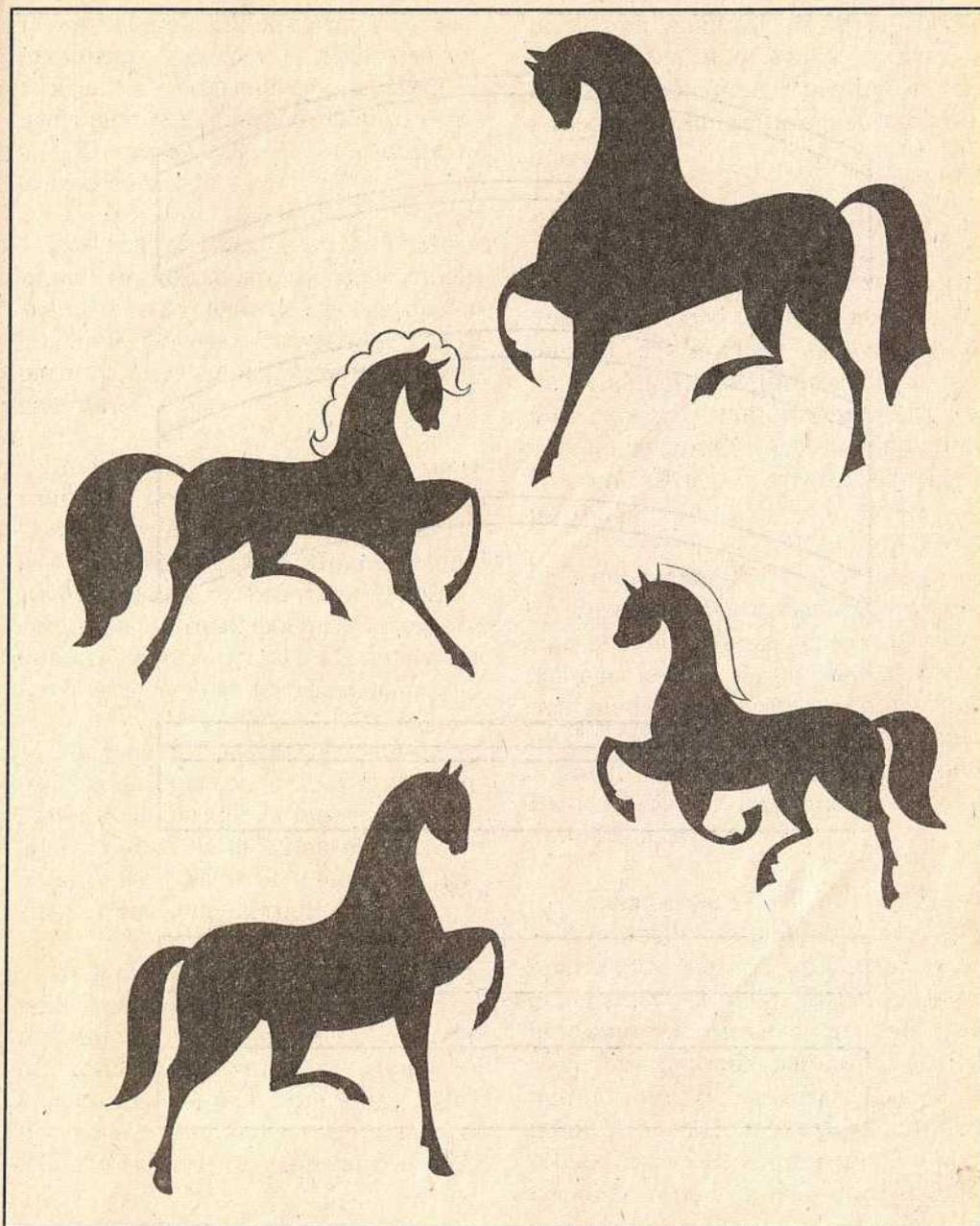


Рис. 140

*Карточка-задание № 11.* По предложенным схемам обводок пропишите цветочный мотив или элемент разживки так, чтобы получился законченный вид:

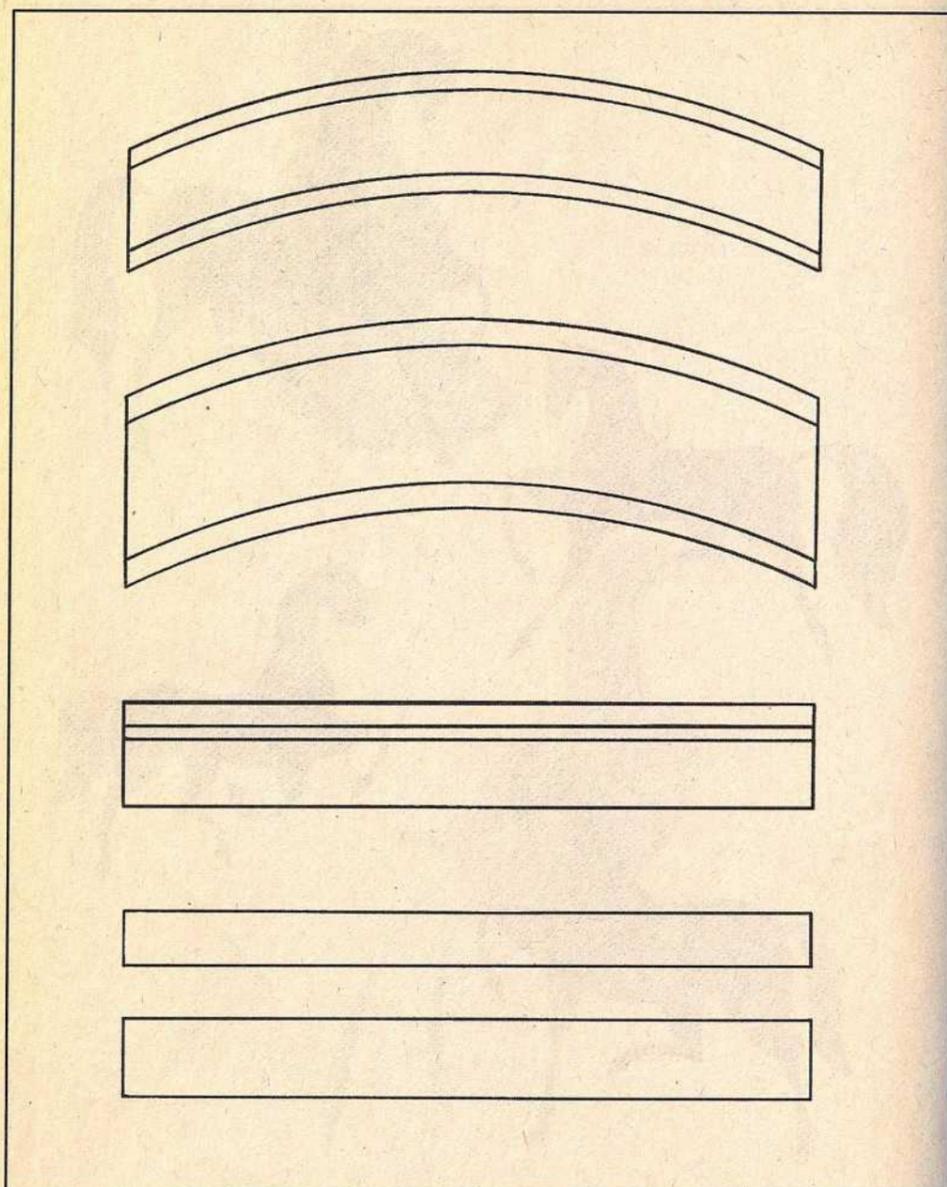


Рис. 141

### **Творческие задания**

**Задание 5.** Разработайте орнаментальную композицию с использованием мотива “петух” для декоративной тарелочки небольшой формы. Цветочный орнамент должен быть симметричен. Цветовая гамма композиции не ограничена.

**Задание 6.** Разработайте орнаментальную композицию с мотивом “конь” для разделочной доски произвольной формы. Выполните эскиз росписи в холодной или теплой цветовой гамме.

**Задание 7.** Разработайте орнаментальную композицию с мотивами “птица” несимметричной формы для декоративного блюда. Поищите цветное решение разработанной композиции на цветных фонах, а затем выполните картон росписи, используя наиболее удачный цветовой вариант.

**Задание 8.** Разработайте комплект разделочных досок из трех штук с орнаментальной композицией, включающей мотив “конь”. Картон росписи должен быть выполнен в единой цветовой гамме, на цветном фоне.

**Задание 9.** Разработайте эскиз городецкой росписи с цветочной композицией с включением в него мотива “конь” или “птица” для серии декоративных блюд “Времена года”. Выполните роспись в материале, соблюдая все технологические этапы.

### **Упражнение 14**

Приступая к изучению композиций с сюжетной росписью, необходи-

мо овладеть написанием таких мотивов, как “дама” и “кавалер”. На рис. 142 показана последовательность выполнения данных мотивов. Прорисуйте “даму” и “кавалера” с данного рисунка или с иллюстраций с сюжетными композициями городецкой росписи.

### **Упражнение 15**

Мотивы “дам” и “кавалеров” в городецкой росписи включены в различные сюжетные сцены. На рис. 143 эти мотивы показаны в сцене “Свидание”. Пропишите в альбоме сюжет с данного рисунка или с иллюстраций городецкой росписи. Используйте различные фоны для росписи.

### **Упражнение 16**

Нередко в сюжетных композициях городецкой росписи кавалеры восседают на конях. На рис. 144 показано поэтапное выполнение мотива “всадник”. Пропишите в альбоме данный образец, следуя этапам выполнения. Выполните копии данного мотива с работ мастеров.

### **Упражнение 17**

В городецкой росписи часто изображаются сюжетные сцены на деревянных улицах. Поэтому часто встречается мотив “дерево”. На рис. 145 показаны варианты выполнения данного мотива, а также варианты кустиков, которые прописываются на переднем плане около главных героев или по бокам композиции.

Для того чтобы нарисовать дерево, прорисуйте сначала коричневым цве-

том ствол, затем — листья и плоды. Последним этапом пропишите на них разживку.

Для написания дерева с пышной кроной вам понадобится плоская кисть. На первом этапе работы пропишите ствол с ветвями. Затем, взяв плоскую кисть, обмакните одну ее сторону в белую краску, а другую в зеленую. Поставив кисть вертикально, проведите ее по кругу, но не сплошной линией, как выполняется подмалевок для цветка, а приемом тычка. Доводить рисунок кроны до полного круга не следует. Снизу у ствола дерева пропишите травку.

Выполните в альбоме образцы кустиков, основываясь на тех знаниях и умениях, которые вы получили при выполнении первых упражнений.

#### Упражнение 18

На рис. 146, 147 даны варианты написания паркетного пола, который изображался в сюжетных композициях, если действие разворачивалось внутри интерьера. Последовательность написания остается прежней. Охристым, золотистым, оранжевым, коричневым и пр. цветом постройте ту плоскость работы, которая будет соответствовать плоскости пола. Более темным цветом нанесите полосы, расходящиеся к переднему краю сюжета и перпендикулярные им, которые будут образовывать небольшие клетки. На последнем этапе работы нанесите более светлым цветом полосы, параллельные уже проведенным, выполните разживку различными элементами внутри клеток.

#### Упражнение 19

В интерьере богатых жилищ городецкие художники часто изображали великолепные шторы, лежащие тяжелыми складками по сторонам основного сюжета композиции. В верхней части нередко писали часы, что говорило о состоятельности хозяев дома.

На рис. 148 показаны варианты написания штор и часов в сюжетных композициях Городец. В своем альбоме выполните рисунок штор и часов, используя предложенный рисунок или иллюстрации работ городецких мастеров. Последовательность выполнения мотивов остается прежней: подмалевок, тень, разживка.

#### Упражнение 20

Главные герои сюжетной композиции в городецкой росписи часто изображались сидящими на стульях вокруг большого круглого стола. На заднем плане писались огромные окна, имеющие полукруглые завершения.

Эти элементы интерьера пишутся после того, как намечены главные герои, изображенные на переднем плане.

Последовательность выполнения росписи такая же, как и отдельных ее мотивов. Выполните копию с сюжетной композиции городецких мастеров: пропишите подмалевок всей работы, намечая центр композиции и отдельные его детали; более темным цветом проработайте тень, подчеркивая объем и особенности формы различных мотивов; на завершающем этапе росписи выполните разживку, проработывая складки на костюмах у кавалеров и барынь, бахрому на скатерти и шторах и пр.

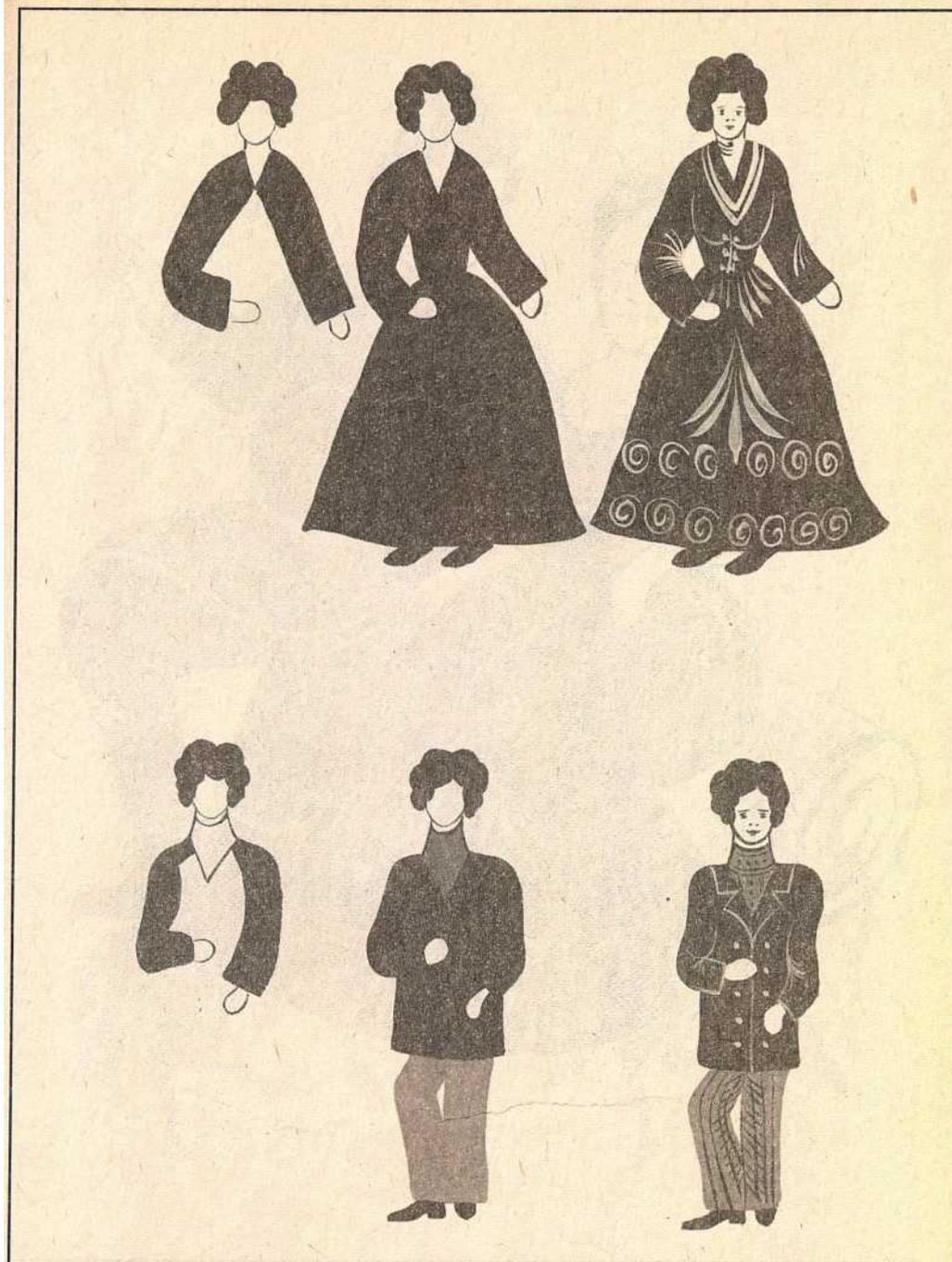


Рис. 142.  
Этапы выполнения мотивов "дама" и "кавалер"



Рис. 143.  
Фрагмент композиции "Свидание" (с городецкой прялки)

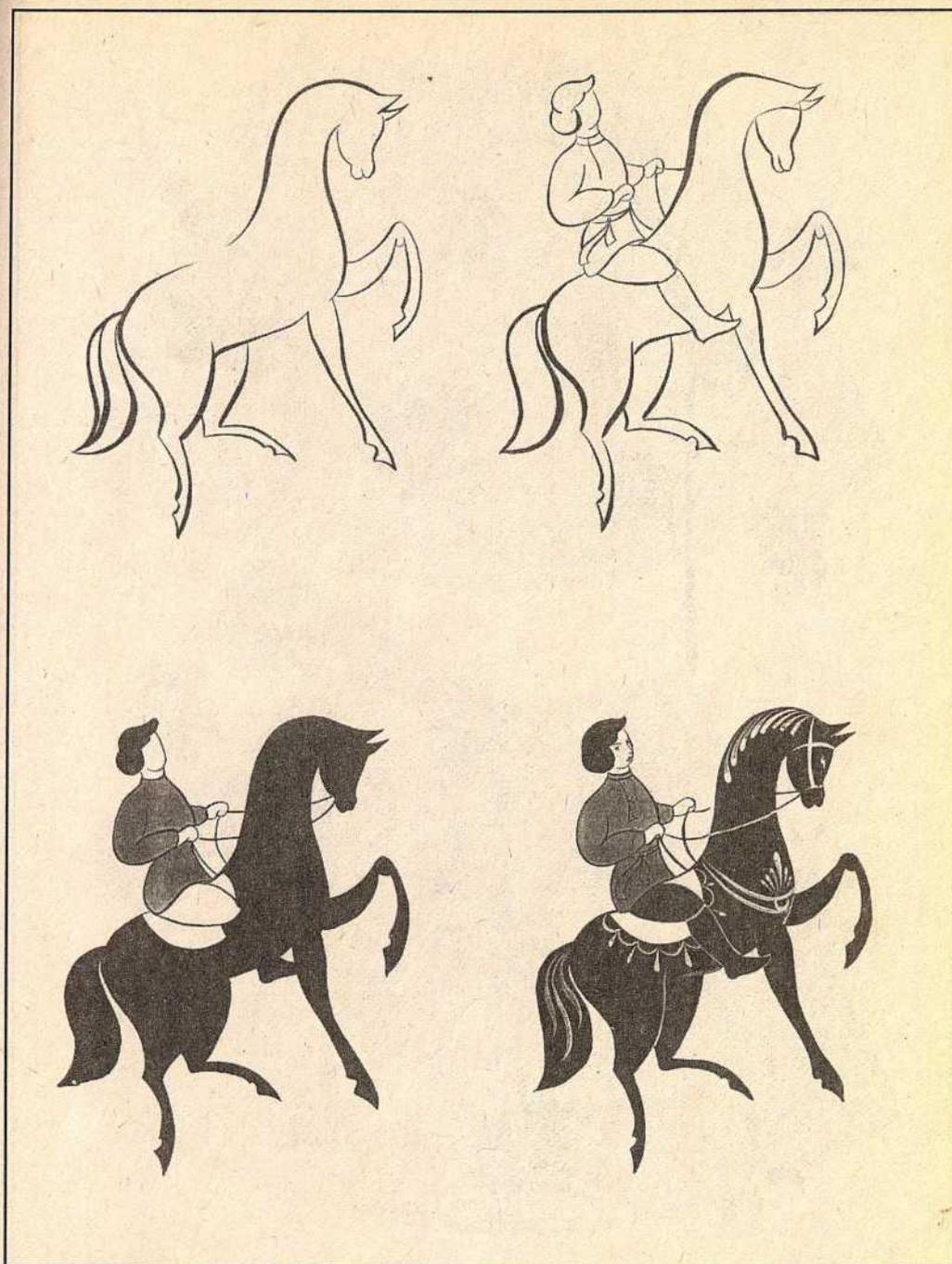


Рис. 144.  
Поэтапное выполнение мотива "всадник"

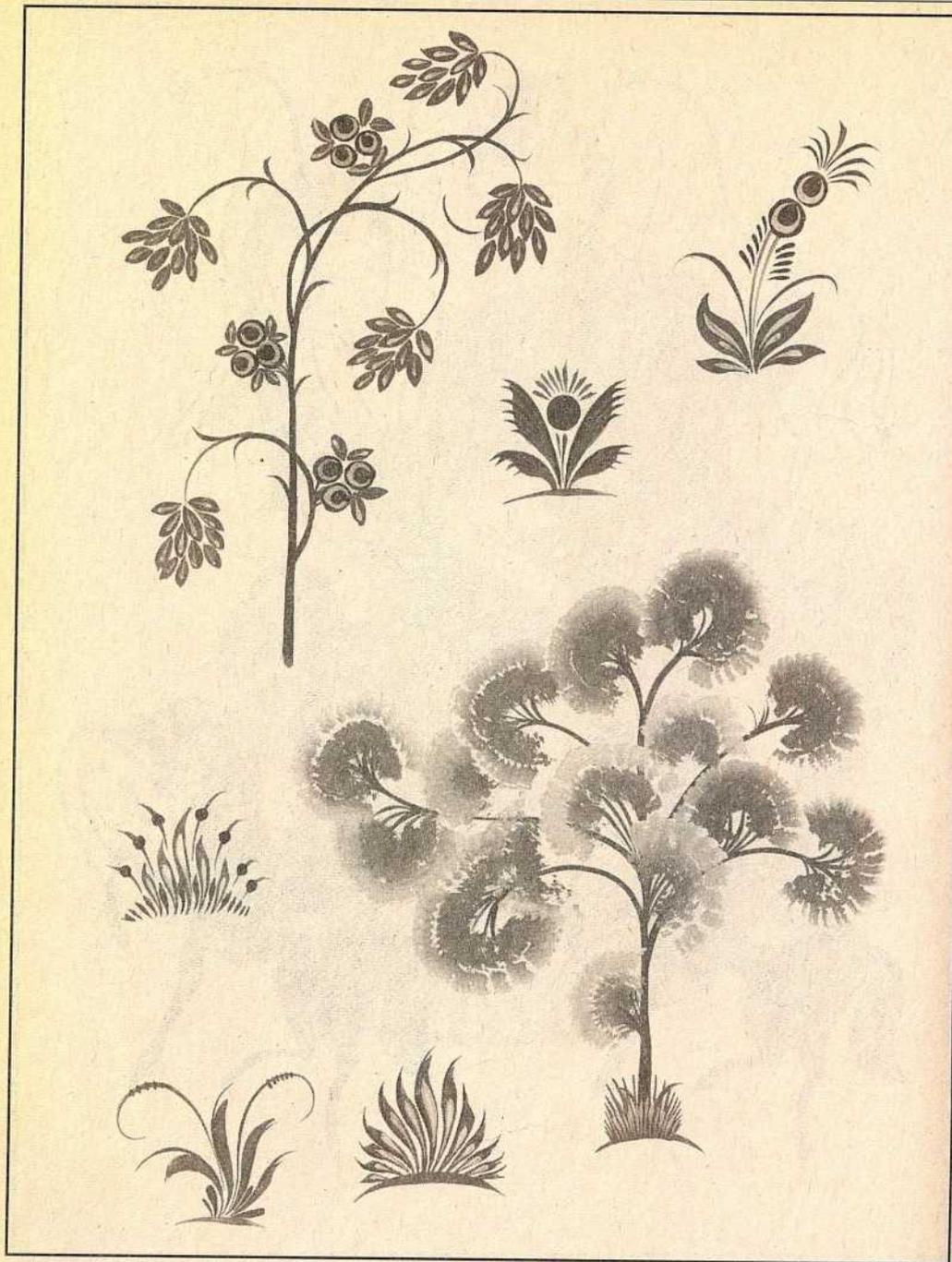


Рис. 145.  
Варианты выполнения мотивов "дерево" и "куст"

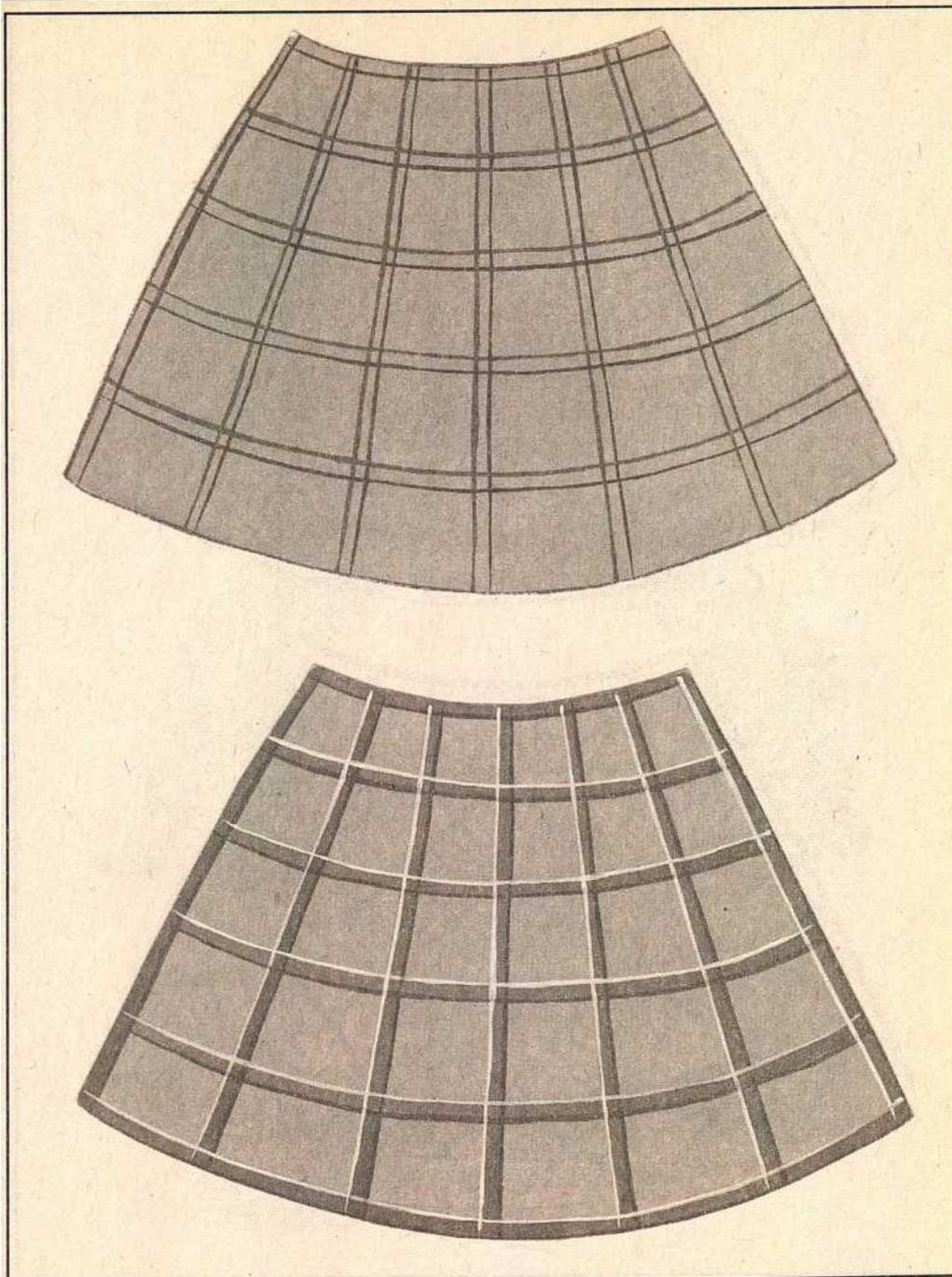


Рис. 146.  
Варианты изображения паркетного пола

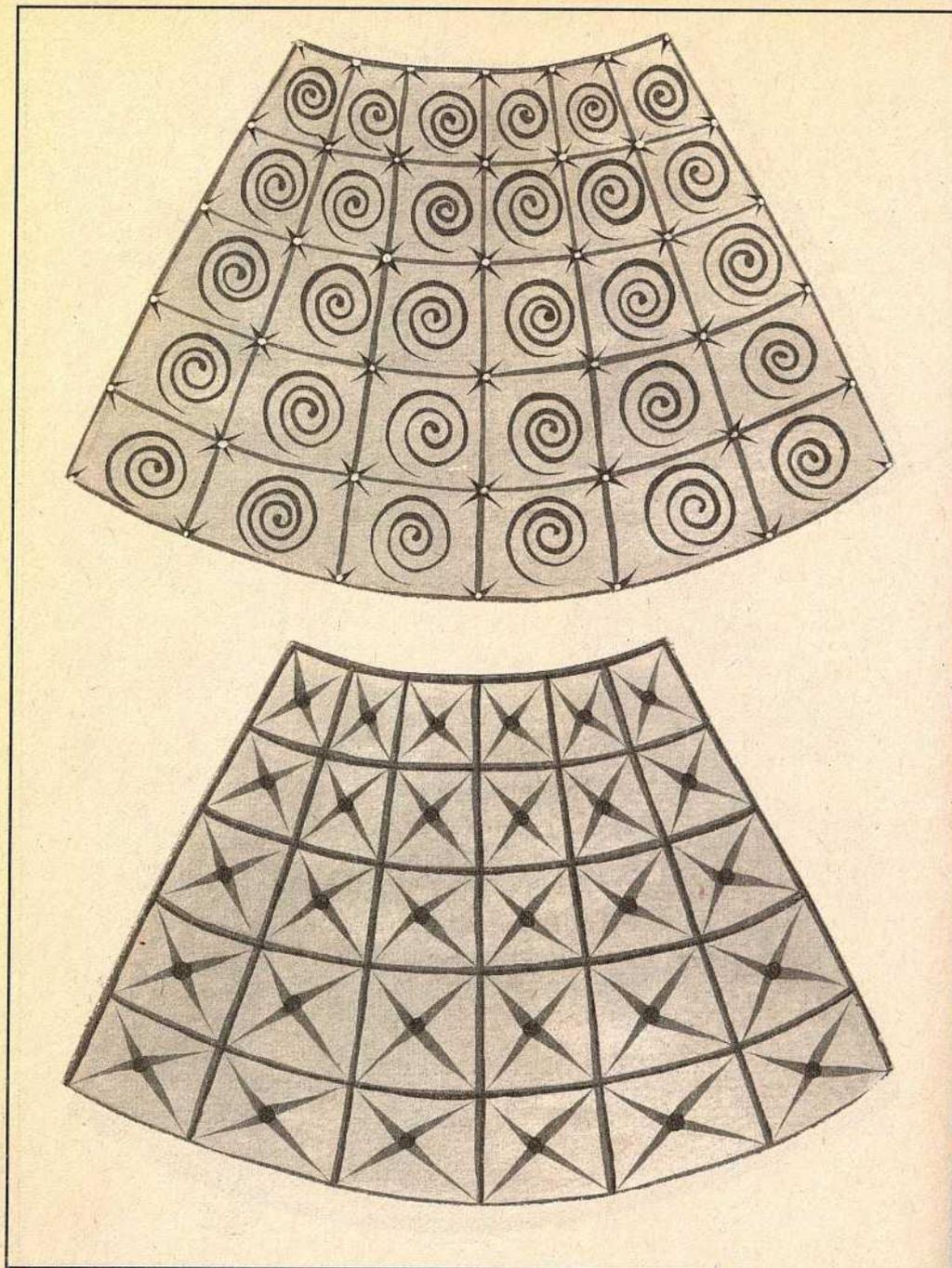


Рис. 147.  
Варианты изображения паркетного пола

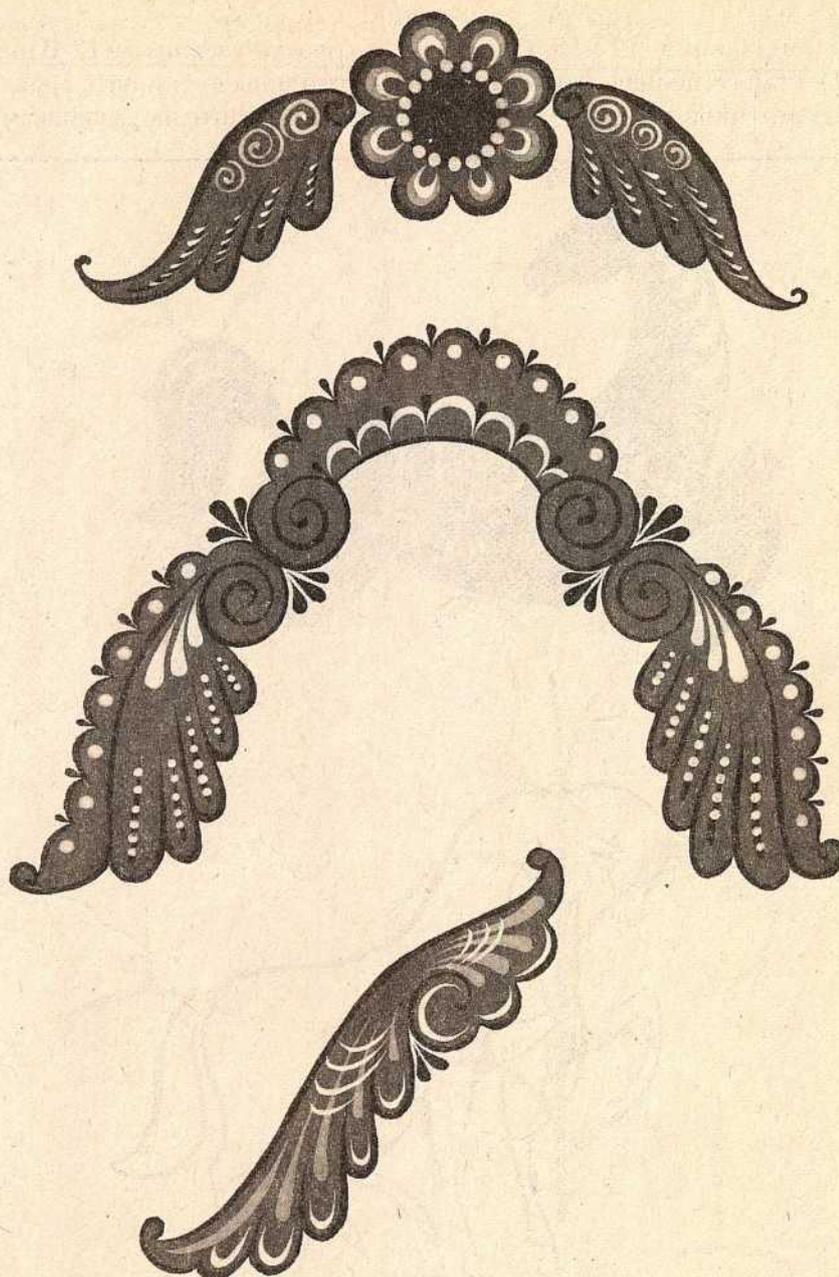


Рис. 148.  
Выполнение мотивов "штора" и "часы"

**Проблемные задания**

Карточки-задания 12–15 (рис. 149–152) ставят целью отработку отдельных мотивов росписи, а так-

же фрагментов сюжетных композиций.

*Карточка-задание № 12.* В нижней части таблицы пропишите тройку лошадей, распишите их разживками:

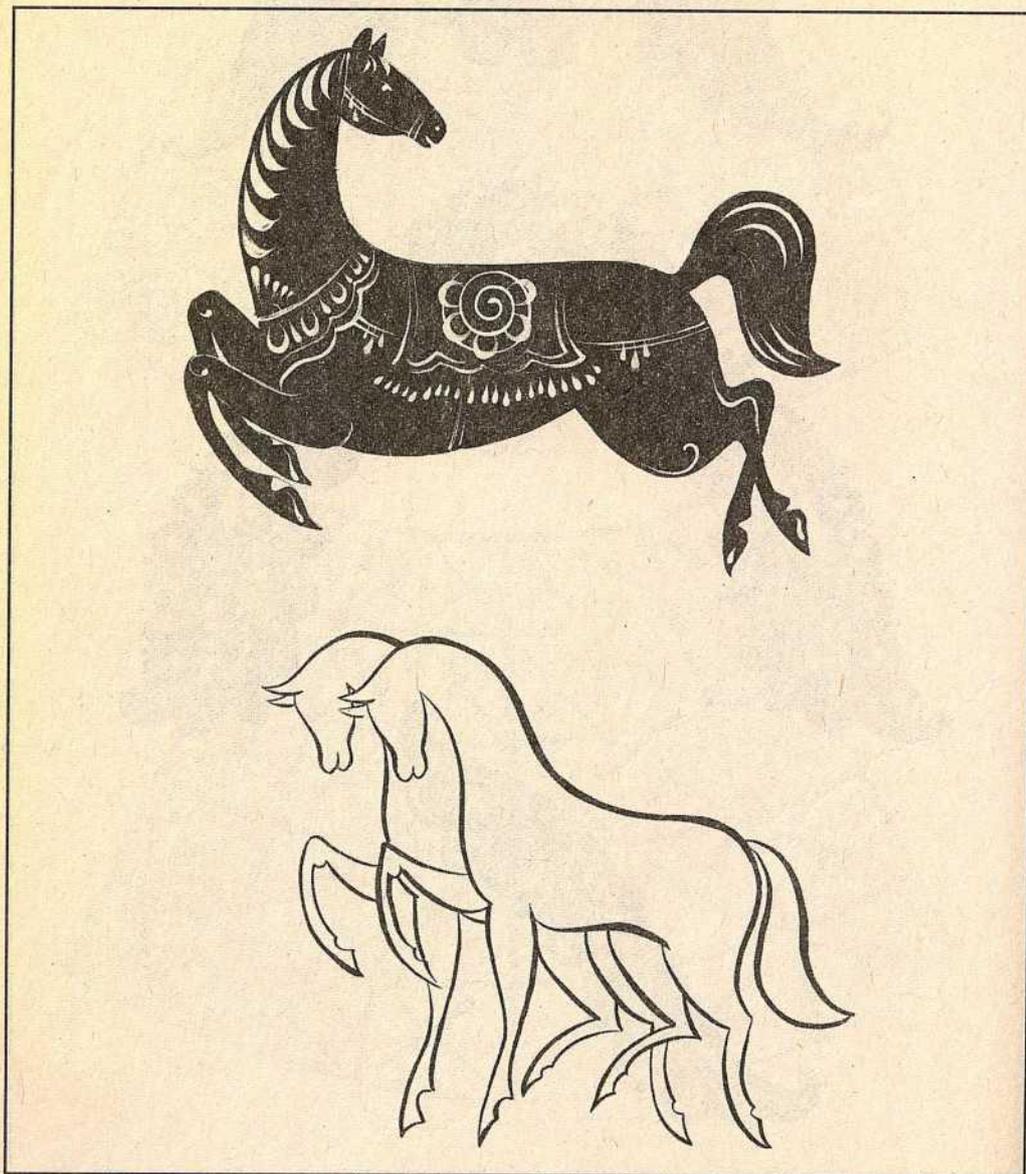


Рис. 149

Карточка-задание № 13. Используя предложенные рисунки стволов деревьев и наметки кустов, допишите мотивы “дерево” и “куст”:

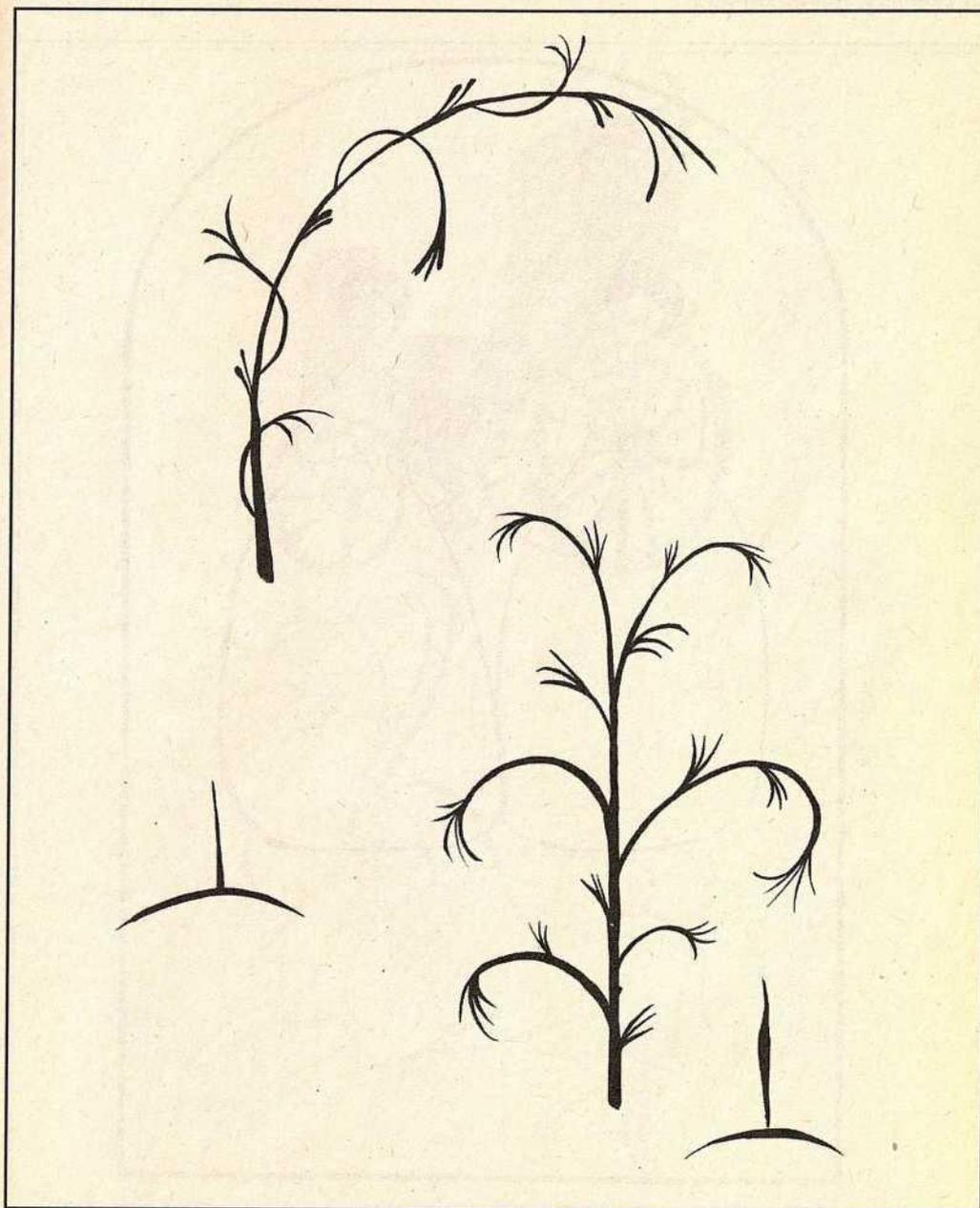


Рис. 150

*Карточка-задание № 14.* По предложенному фрагменту, изображенному на доске, допишите третью даму и окружение вокруг них так, чтобы роспись приобрела законченный вид:

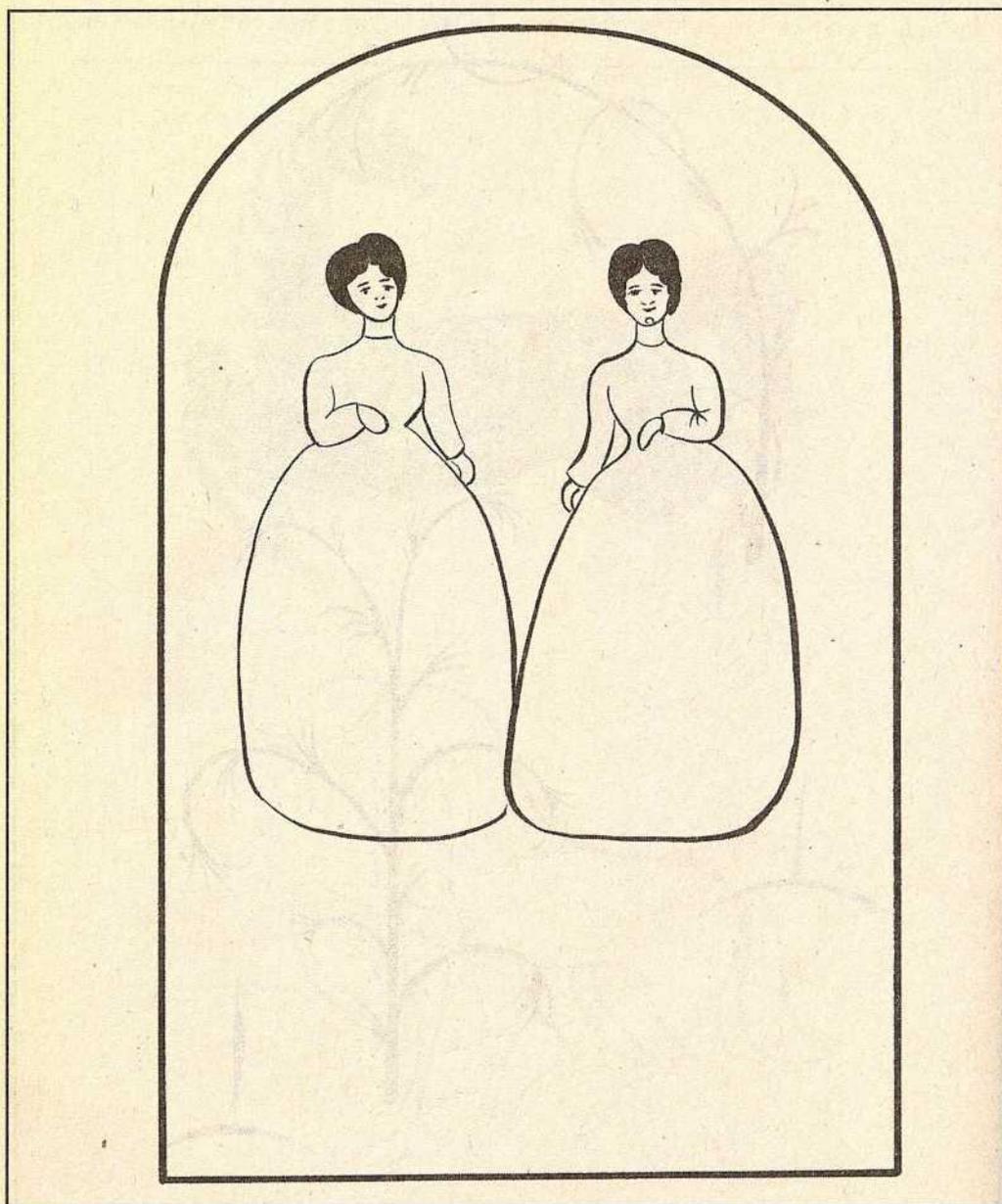


Рис. 151

*Карточка-задание № 15.* Пропишите седока и пассажиров в тарантасе в верхней части таблицы и тройку лошадей в нижней части, чтобы мотивы приобрели законченный вид:

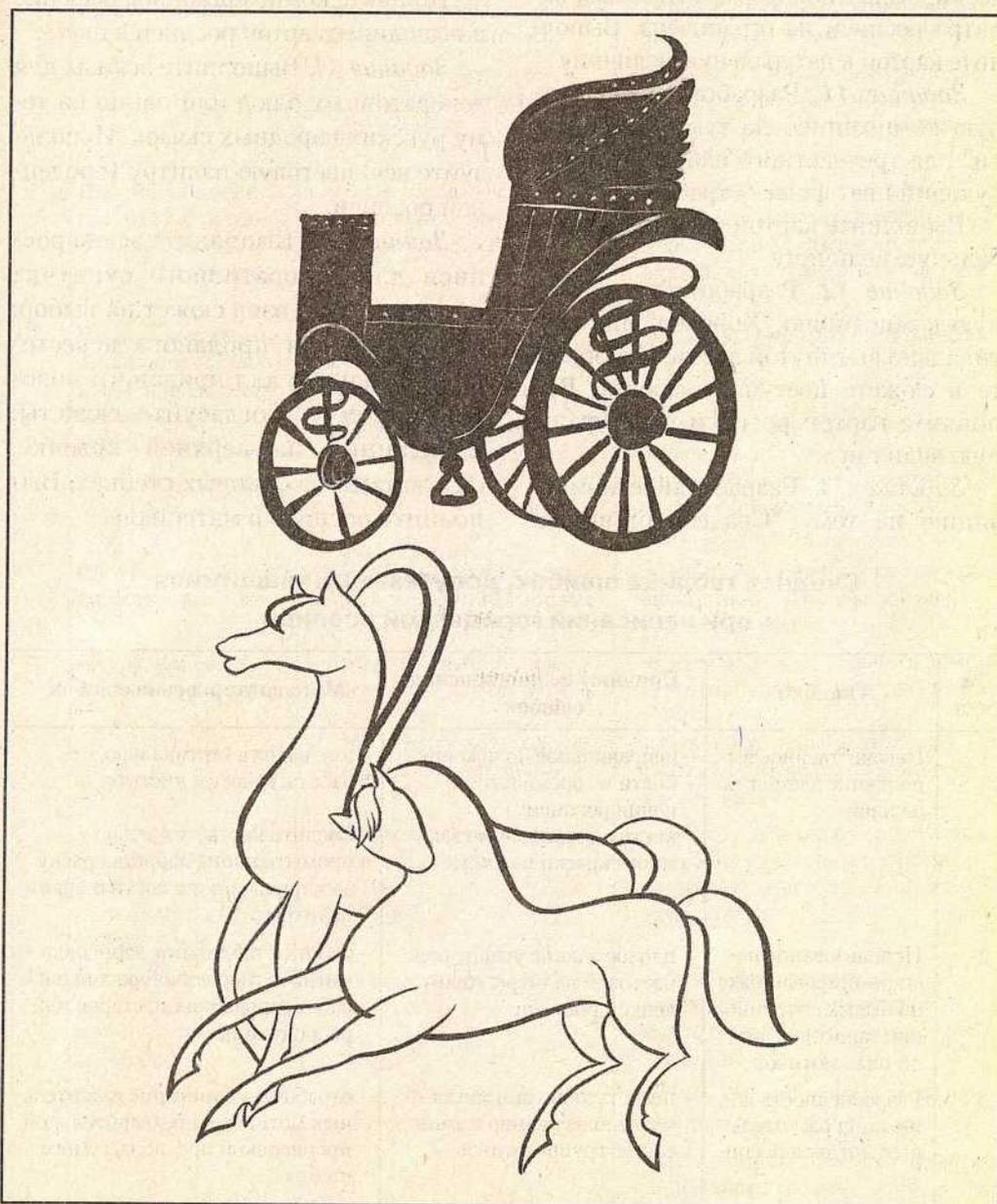


Рис. 152

**Творческие задания**

**Задание 10.** Разработайте сюжетную композицию на тему “Свидание” для доски квадратной формы. Цветовая палитра росписи не ограничена. Выполните картон в натуральную величину.

**Задание 11.** Разработайте сюжетную композицию на тему “Посиделки” для трехчастного панно. Доминирующий цвет фона – красный.

Выполните картон росписи в натуральную величину.

**Задание 12.** Разработайте сюжетную композицию “Хоровод” для вертикально вытянутой доски. Изобразите в сюжете цветущие деревья. Выполните картон росписи в натуральную величину.

**Задание 13.** Разработайте композицию на тему “Свадебный выезд”

или “Катание в тарантасе”, изобразив сюжет на деревенской улице. Цветовая гамма палитры не ограничена.

Поищите композиционное решение и выполните картон росписи в цвете.

**Задание 14.** Выполните эскизы для декоративных блюд или панно на тему русских народных сказок. Используйте всю цветовую палитру городецкой росписи.

**Задание 15.** Выполните эскиз росписи для декоративного сундучка или шкатулки, взяв сюжет на выбор: “Сундучок для приданого невесте” или “Сундучок для приданого новорожденному”. Согласуйте сюжеты, написанные на верхней крышке, с сюжетами на боковых стенках. Выполните роспись в материале.

**Сводная таблица ошибок, допускаемых учащимися  
при написании городецкой росписи**

№ п/п	Ошибки	Причины возникновения ошибок	Методы устранения ошибок
1	Некачественное выполнение элементов оживки	– неправильное положение кисти во время выполнения росписи; – кисть плохого качества; – много краски на кисти	– взять кисть вертикально, отработать нажим кистью;  – сменить кисть; – промыть кисть, набрать краску, заострить кончик кисти о край палитры
2	Использование негармонизированных цветовых сочетаний при зарисовке различных мотивов	– плохое знание учащимися цветовой палитры городецкой росписи	– работа с таблицами, зарисовка мотивов городецкой росписи с работ городецких мастеров или репродукций
3	Разрозненность написания растительных мотивов росписи	– недостаточно внимания уделено изучению и написанию групп мотивов	– отработать написание растительных мотивов с предварительной прорисовкой предполагаемого стебля
4	Неверное построение композиции	– нарушена симметрия орнаментальной композиции;	– изучить схемы построения орнаментальных композиций с растительными мотивами;

Окончание табл.

№ п/п	Ошибки	Причины возникновения ошибок	Методы устранения ошибок
5	с растительными мотивами  Плотное или слишком редкое расположение мотивов на расписываемом поле	– оставлены большие расстояния между мотивами; – нет связи между элементами растительного орнамента  – плохое знание основ построения композиций городецкой росписи	– отработать схемы построения орнаментальных композиций; – отработать написание групп растительных мотивов с различными вариантами связей между ними  – посмотреть альбомы с репродукциями работ городецких мастеров, выполнить несколько копий растительного орнамента
6	Слишком крупные или слишком мелкие изображения мотивов людей, коней, птиц	– выполнение сложных композиций без предварительных эскизов; – неверный выбор пропорций изображаемых мотивов	– выполнить поисковые эскизы;  – выполнить серию карандашных поисковых эскизов, уделив внимание более оптимальному выбору пропорций изображаемых мотивов
7	Отсутствует центр композиции	– не усвоена схема построения композиций городецкой росписи	– отработать основные схемы композиций на уровне композиционного поиска
8	Неуравновешенность композиции	– неверный выбор цветового решения композиции; – неверное расположение центральных мотивов	– искать цветовые решения композиции на уровне цветовых пятен;  – сделать карандашные эскизы, найти месторасположение главных мотивов
9	Использование большой цветовой палитры или ограниченность цветовой палитры	– незнание цветовой гаммы городецкой росписи	– изучить альбомы с репродукциями работ городецких мастеров; – выполнить цветовые выкраски композиции
10	Выпадение из общей гаммы одного или нескольких мотивов	– незнание теории цвета	– изучить теорию цвета; – найти в процессе поиска цветовое решение городецкой композиции
11	Выполнение эскиза на белой бумаге	– непонимание особенностей городецкой росписи	– анализ иллюстративного материала по городецкой росписи; – найти композиционные решения на цветовых фонах

### § 3. Урало-сибирская роспись

Как уже говорилось выше, в уральской росписи можно выделить два вида элементов: графические и

живописные. Изучение росписи лучше всего начать с графических элементов.

#### Упражнение 1

Элемент “капелька” выполняется так же, как и в хохломской и городецкой росписи. Кисть поставить кончиком на лист бумаги и вести на себя, постепенно прижимая к плоскости, затем резко оторвать от бумаги (рис. 153, а). Если “капельку” нужно написать с изгибом, то при выполнении мазка кисть следует вращать в пальцах в ту сторону, в которую будет загибаться “капелька” (рис. 153, б).

#### Упражнение 2

Элемент “травка” в уральской росписи имеет различную толщину, длину и изгиб. По сравнению с городецкой и хохломской травкой он более груб, но это не мешает ему быть очень пластичным.

Для написания “травки” поставьте кончик кисти на бумагу, медленно ведя кисть на себя, прижимайте ее к плоскости листа. Заканчивая мазок, постепенно снимайте кисть с плоскости, продолжая вести ее на себя (рис. 153, в).

Для выполнения “травки” с поворотом, выполняя мазок, немного вращайте кисть в пальцах в ту сторону, в которую идет изгиб травки (рис. 153, г).

При выполнении данного элемента в уральской росписи допускается наличие “рваного” и “оборванного” окончания (рис. 153, д).

#### Упражнение 3

Прописав отдельные травки, следует потренироваться в написании

небольших кустика из травных элементов и капелек. Пропишите варианты кустика, как показано на рис. 153, е, ж.

#### Упражнение 4

Помимо “капелек” и “травок” графические элементы включают в себя “завитки”. Для их выполнения нужно научиться воспроизводить мазок на одном дыхании. Возьмите кисть, поставьте ее кончик на лист бумаги. Начиная писать мазок по спирали, вращайте кисть в пальцах в ту сторону, в которую закручивается элемент. Во время написания “завитка” постепенно опускайте кисть на лист бумаги, а к концу выполнения элемента медленно снимайте с плоскости. Так выполняются элементы, повернутые в правую и левую стороны (рис. 153, з).

#### Упражнение 5

Овладев элементом “завиток”, включите его в написание кустика. Кустик начинайте с ведущего элемента “травки” или “завитка”, подписывая к нему остальные элементы (рис. 153, и, 154).

Основной рисунок композиции в уральской росписи прописывается живописными элементами. Они выполняются плоской кистью. Как указывалось выше, мотивы пишутся двумя способами: с подмалевком (рис. 155, а, в) и без подмалевка (рис. 155, б, г).

В урало-сибирской росписи по дереву можно выделить четыре основных живописных элемента, на которых строится вся роспись. Это “ягодка”, “бутон”, “змейка”, С-образный и S-образный мазок. Рассмотрим написание каждого элемента в отдельности.

#### Упражнение 6

Мотив “ягодка” напоминает подмалевок в городецкой росписи. Наберите на кисть краску одного цвета. Уложите ворс лопаточкой. Поставьте кисть вертикально к листу бумаги и, вращая ее в пальцах, опишите круг. Таким образом выполняется подмалевок под крупную “ягодку” (рис. 156, а).

Теперь наберите краску на один край кисти (если цвет фона светлый, то моделирующий цвет должен быть темнее, чем подмалевок, и наоборот) и пропишите внешний край “ягодки” моделирующим цветом. В том случае если ягодка имеет небольшой размер, можно обойтись без подмалевка (рис. 156, б).

#### Упражнение 7

Мотив “бутон” можно начинать писать так же, как и “ягодку”. Наберите на кисть два цвета краски. Разотрите ее на палитре таким образом, чтобы при написании элемента краски не давали резкой границы между собой, а плавно переходили из одного цвета в другой. Поставьте кисть вертикально и, вращая ее по часовой стреле, ведите от себя по кругу. Не дописав ягодку на пятую-шестую часть, остановитесь. Теперь вам необходимо прописать С-образный мазок и снять кисть с бумаги, но не плоскостью, а торцом, чтобы получить утонченное завершение мазка (рис. 156, в).

Чтобы написать “бутон”, имеющий более вытянутую форму, нужно поставить кисть с набранной на нее краской вертикально и вести не по кругу, а как бы вырисовывая форму листочка. При этом кисть должна сделать полный оборот и торцом сняться как в первом случае. Завершается выполнение упражнения написанием приписок (рис. 156, г).

#### Упражнение 8

Множество мотивов уральской росписи завершается написанием очень пластичных мазков, имеющих С-образную и S-образную форму. Общие формы мотивов птиц и животных также выполняются на основе этих элементов.

На рис. 157, а показано написание этих элементов. Они отличаются только формой. Главное в их выполнении — отработка завершения мотива. В этот момент кисть нужно положить на ребро, чтобы завершение было тонким и пластичным (рис. 157, б).

#### Упражнение 9

Чтобы выполнить элемент “змейка”, возьмите кисть с набранной на нее краской, поставьте ее вертикально широкой плоскостью к себе. Выполните шажки. Для этого ведите на себя то один, то другой край кисти. В зависимости от величины шага получается разный рисунок змейки (рис. 158, а).

Выполните элемент “змейка”, дополняя его еще одним движением: шагая левым краем кисти — плавно ведите ее влево; шагая правым краем — плавно ведите ее вправо. В зависимости от величины шага и от величины движения кисти в сторону получится множество вариантов элемента (рис. 158, б).

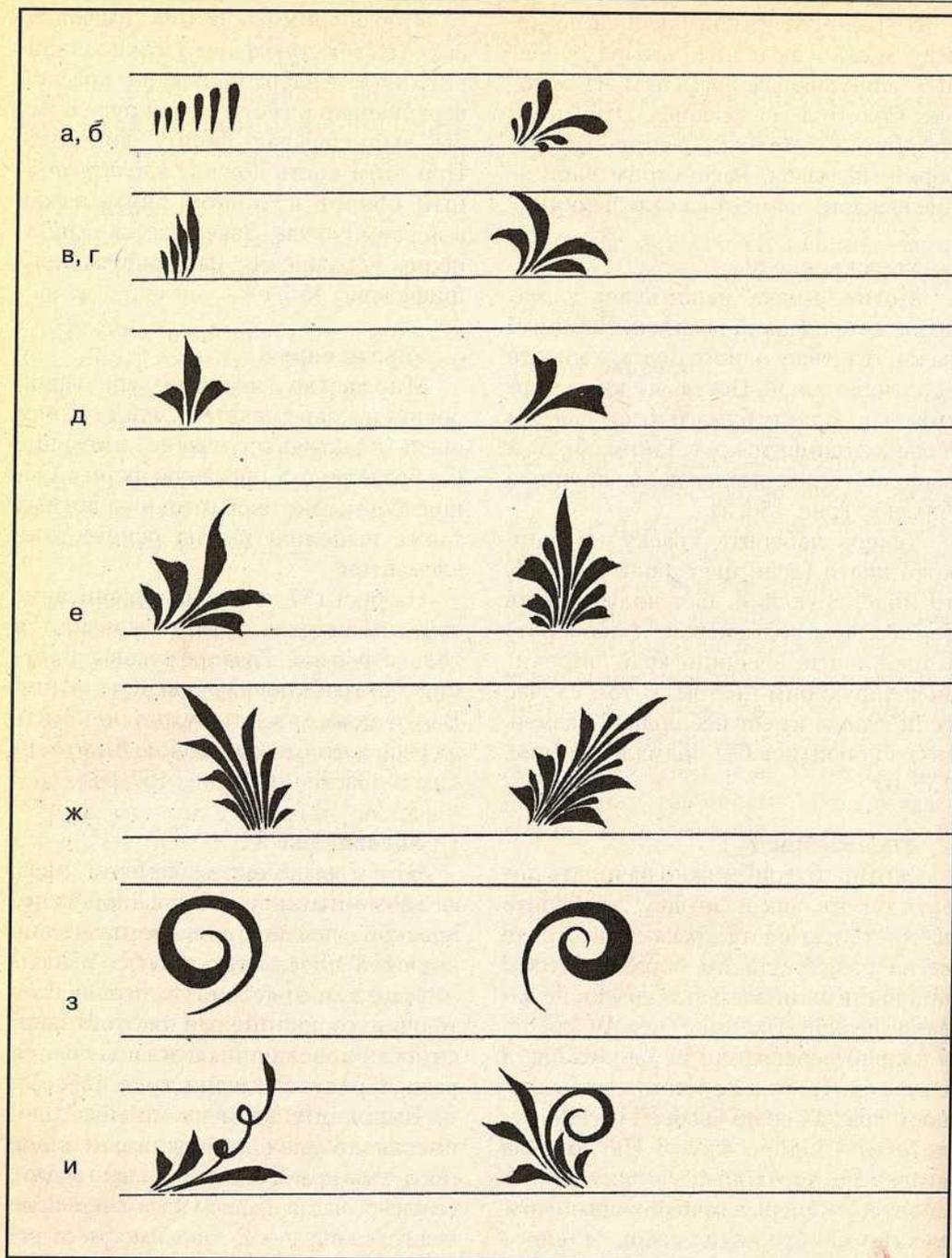


Рис. 153

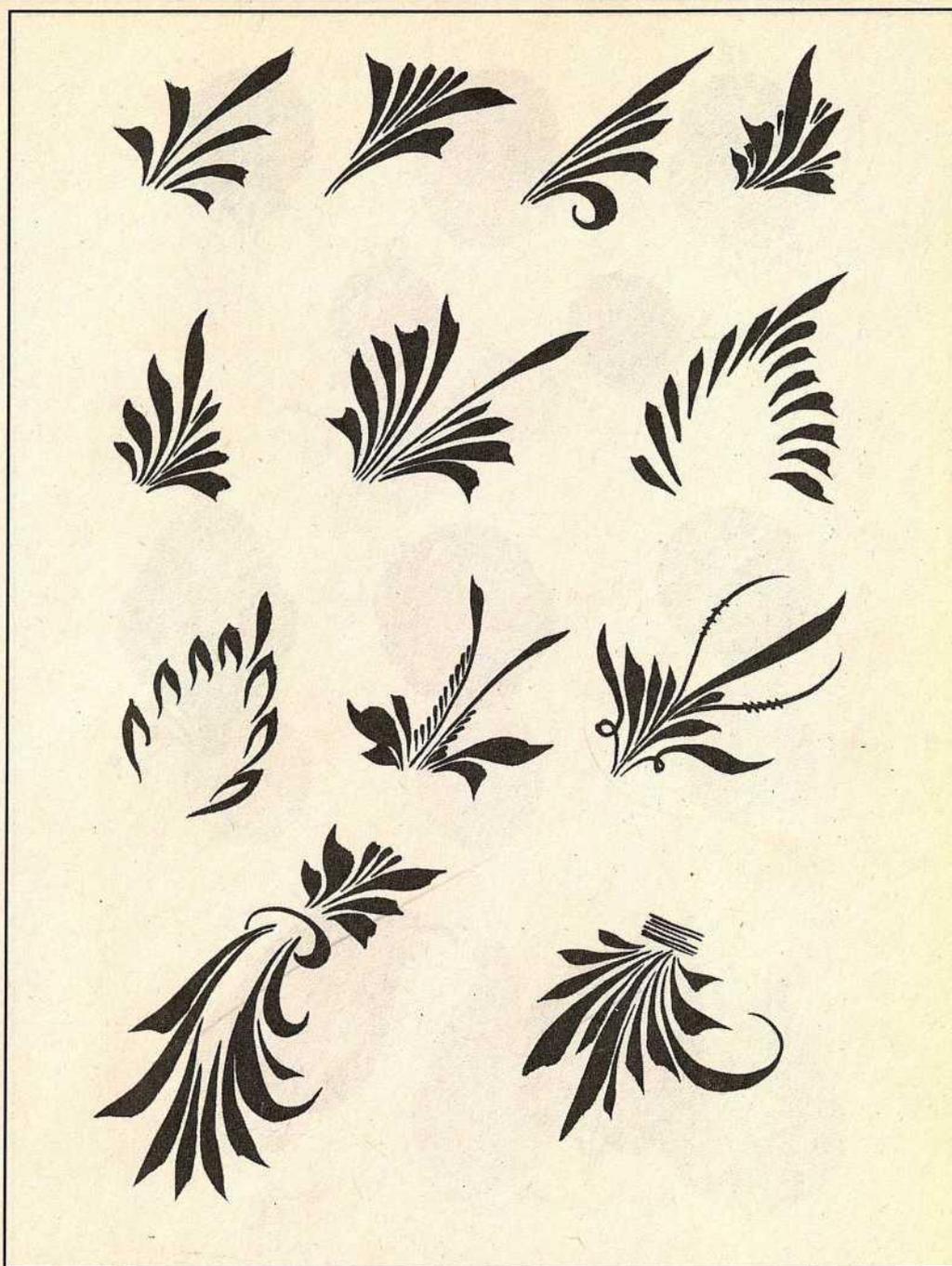


Рис. 154

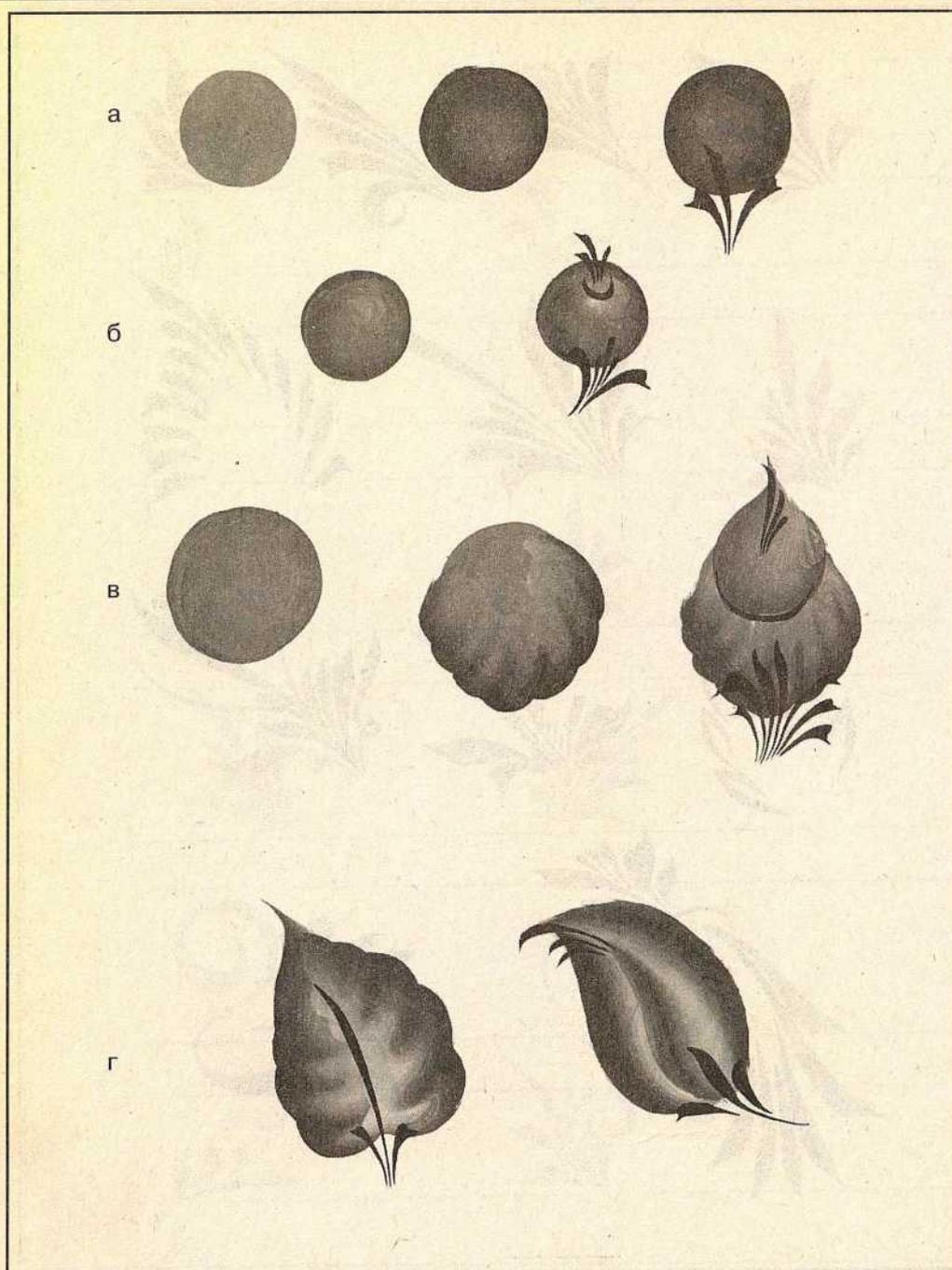


Рис. 155.

Два варианта выполнения росписи: а, в – с разживкой; б, г – без разживки

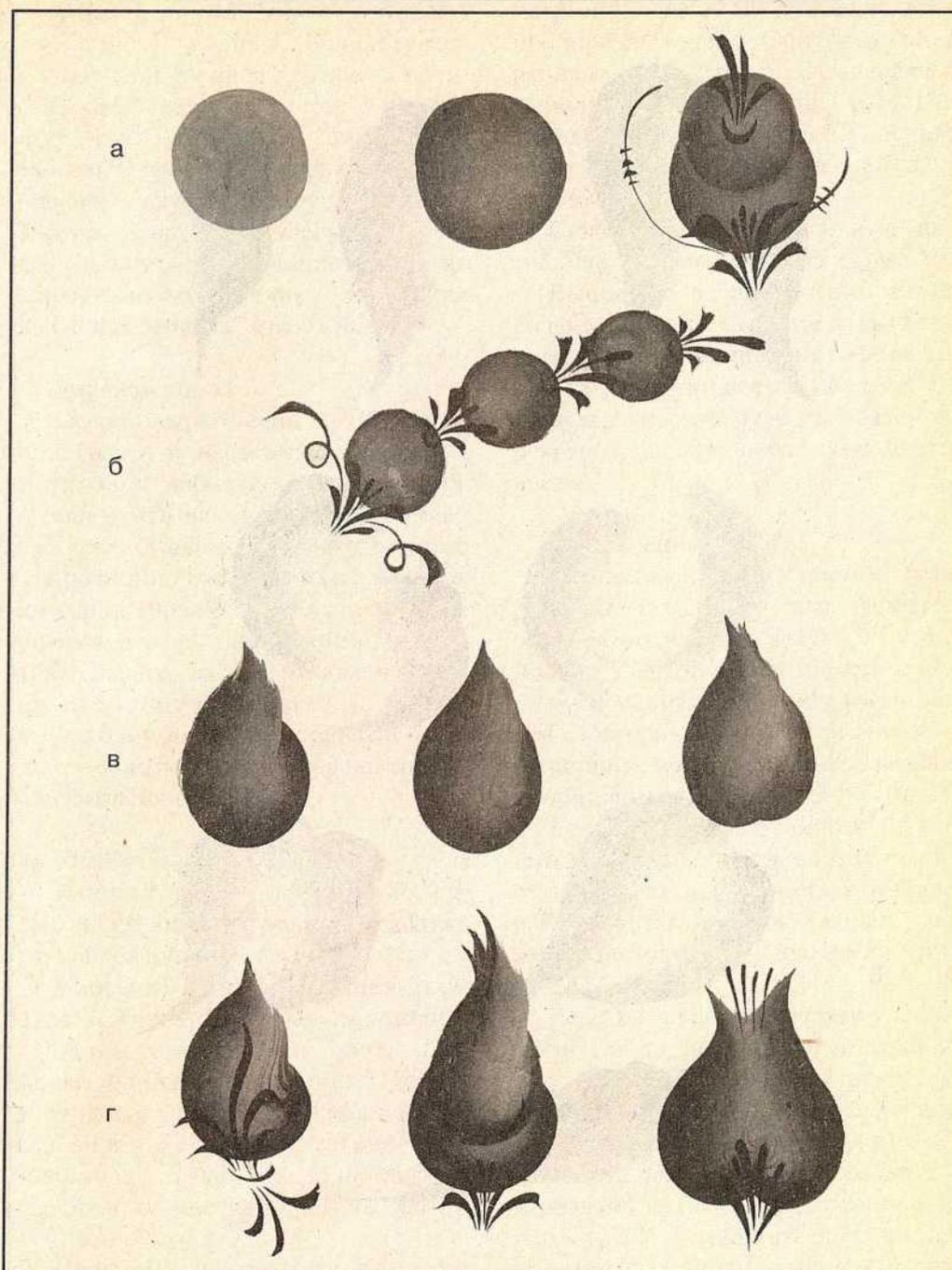


Рис. 156

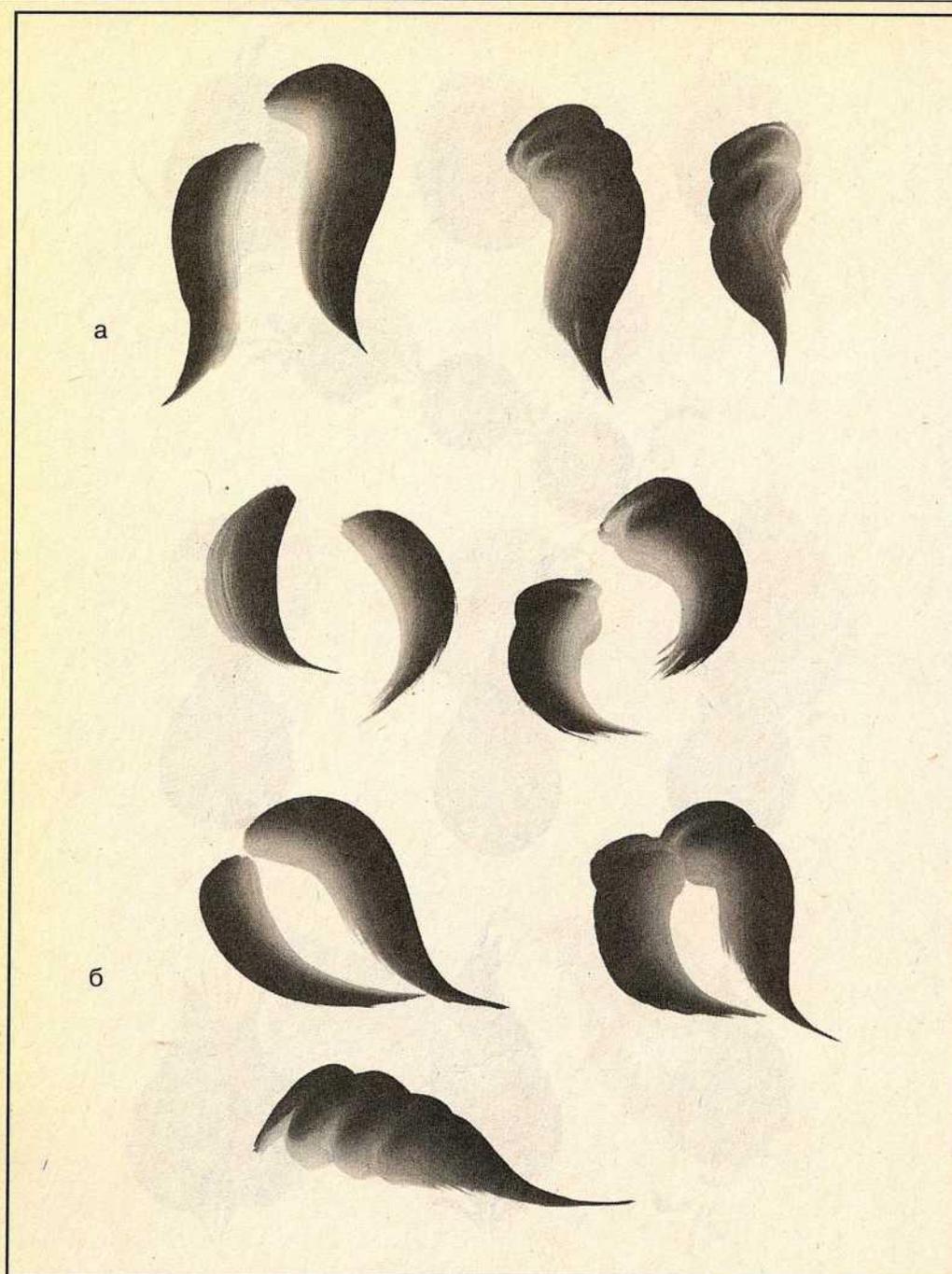


Рис. 157.  
С- и S-образные элементы

**Упражнение 10**

Элемент “змейка” используется в уральской росписи для таких мотивов, как “цветок”, “листок”, “птица” и др. Чтобы получилась “змейка”, отработайте следующее упражнение: нарисуйте карандашом круг диаметром 3–5 см. Взяв кисть, наберите на нее два цвета краски и опишите круг по карандашному рисунку, выполняя движение “змейка” (рис. 158, в).

**Упражнение 11**

Освоив упражнения 1–10, можно приступать к написанию отдельных мотивов и небольших композиций. Лучше всего начинать с простейших элементов (поясков, отводок по краю композиции, состоящих из полосок и травного орнамента). Выполните варианты отводок, показанные на рис. 159. Следите за тем, чтобы на всем протяжении орнаментальные полосы имели одну толщину, а травный орнамент — близкие по размеру повторяющиеся элементы.

**Упражнение 12**

Используя элементы “ягодка”, “бутон” и “змейка”, выполните несколько вариантов цветов.

Нанесите подмалевок диаметром 2 см. По внешнему краю пропишите лепестки, они должны иметь примерно одинаковый размер. Цветок завершите прописью сердцевины, сделав в ней одну ягодку (рис. 160). Различные варианты написания сердцевины цветка показаны на рисунке ниже.

Подобный цветок можно выполнить, используя элемент “змейка”. Для этого сделайте подмалевок диа-

метром 1,5–2 см. По внешнему краю пропишите змейку. Оформите внутреннюю часть цветка. В завершение выполните приписки (рис. 161). Различные варианты цветов с использованием элемента “змейка” показаны на рисунках ниже.

Существует много вариантов цветов. Часть из них показана на рис. 162.

Выполните варианты этого мотива в своем альбоме. Следите за последовательностью написания элементов цветка. Лепестки цветка, как правило, пишутся в первую очередь, а затем перекрываются прописыванием центра цветка.

**Упражнение 13**

Написание мотива “листок” базируется на тех же основных элементах росписи, что и мотив “цветок”, “бутон”, “змейка”, С- и S-образный мазок. Выполните подмалевок в виде капли. Затем С-образным и S-образным мазком пропишите стороны листка. Завершите приписками (рис. 163, а; форзац 2)).

Если для мотива “листок” нужно выполнить “змейку”, начните с приписки одной из сторон листа, затем второй. При этом рисунок “змейки” должен повторять рисунок листа (рис. 163, б).

Если вы не сможете сразу уловить форму листа, прорисуйте ее карандашом, а затем прописывайте кистью. Последним этапом работы будет выполнение приписок (рис. 163, в).

Мотив “листок” имеет множество вариантов написания, показанных на рис. 164, 165. Выполните рисунки данного мотива в своем альбоме. Следите за последовательностью написания мотива.

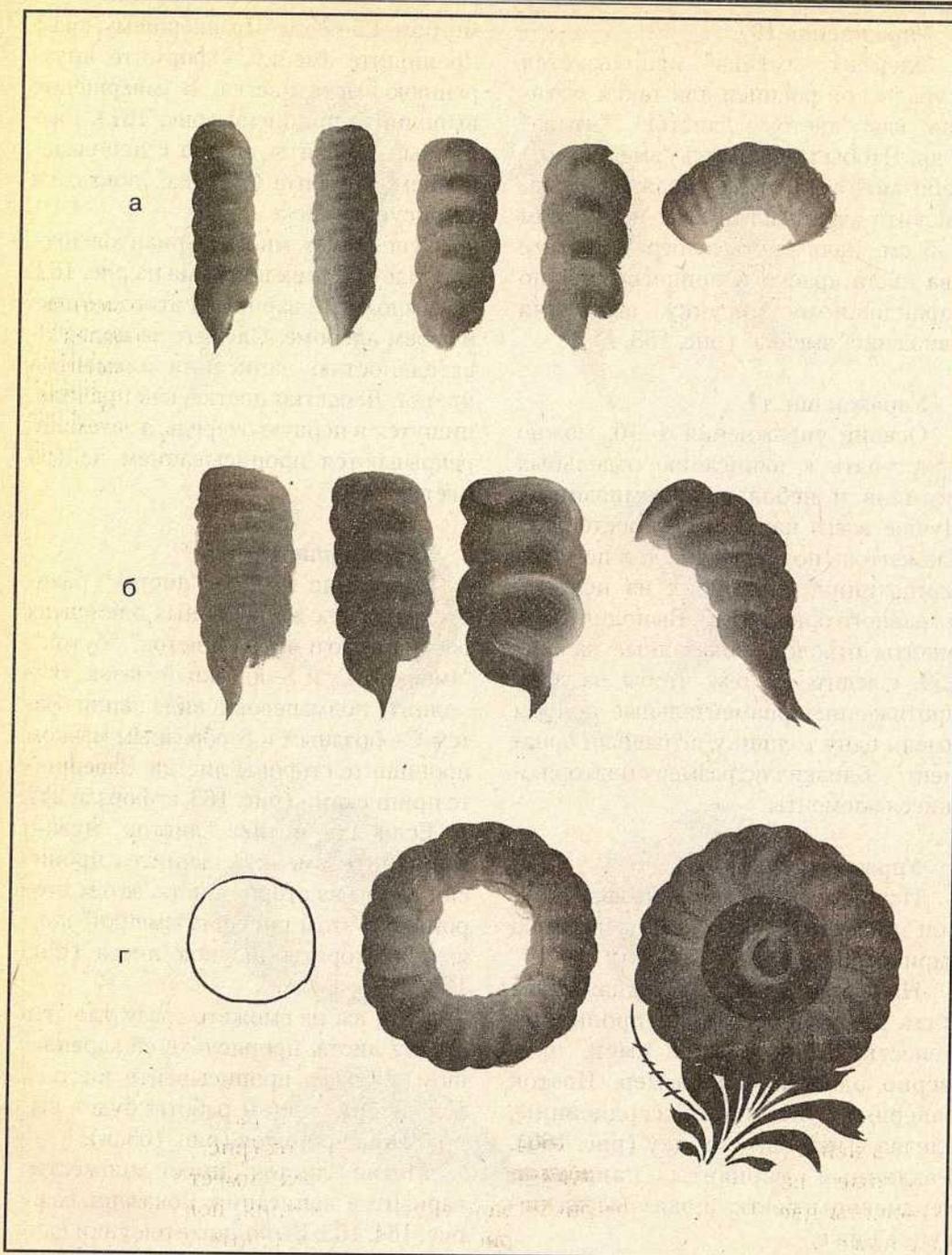


Рис. 158.  
Элемент "змейка"

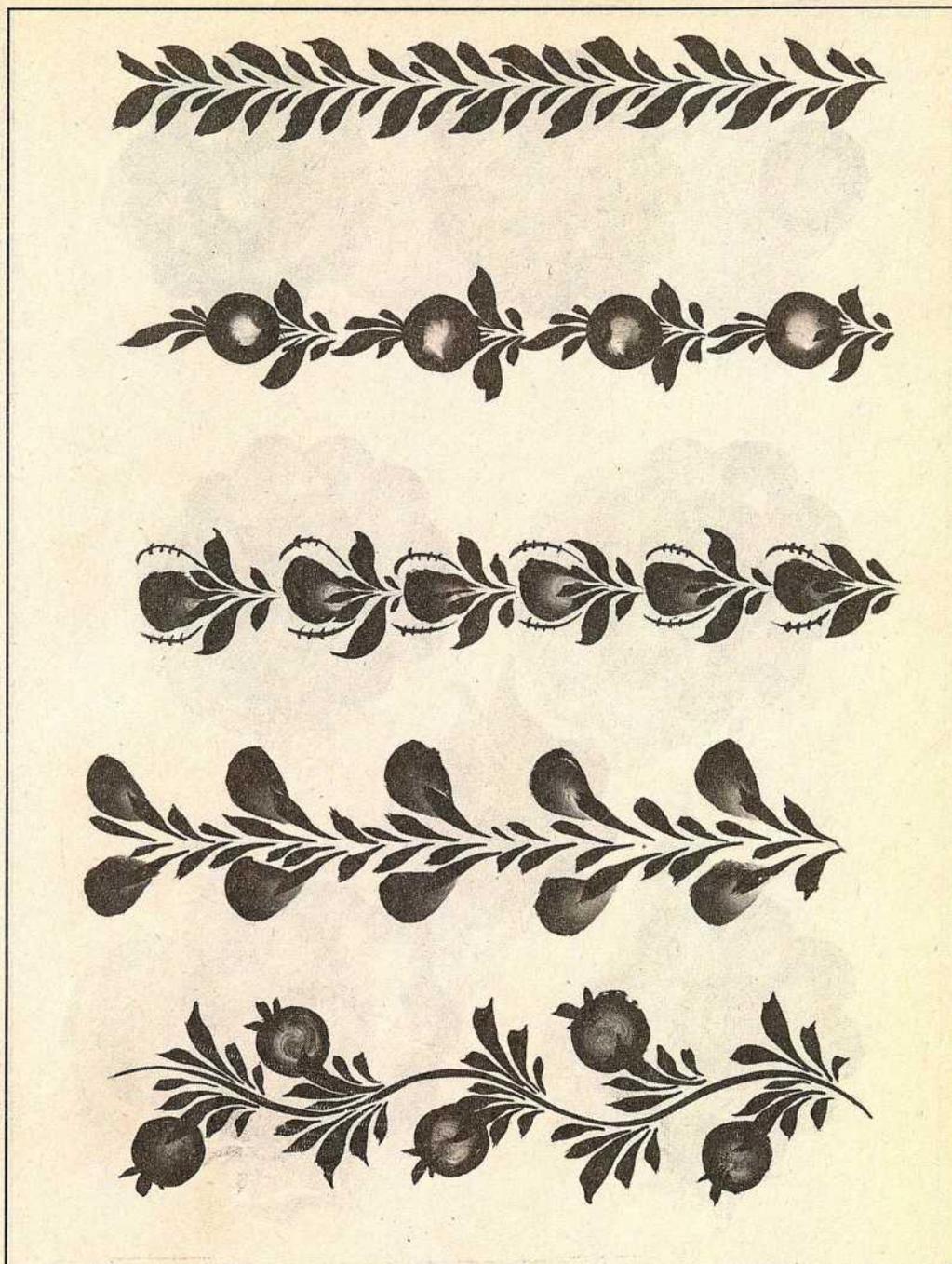


Рис. 159.  
Варианты отводок

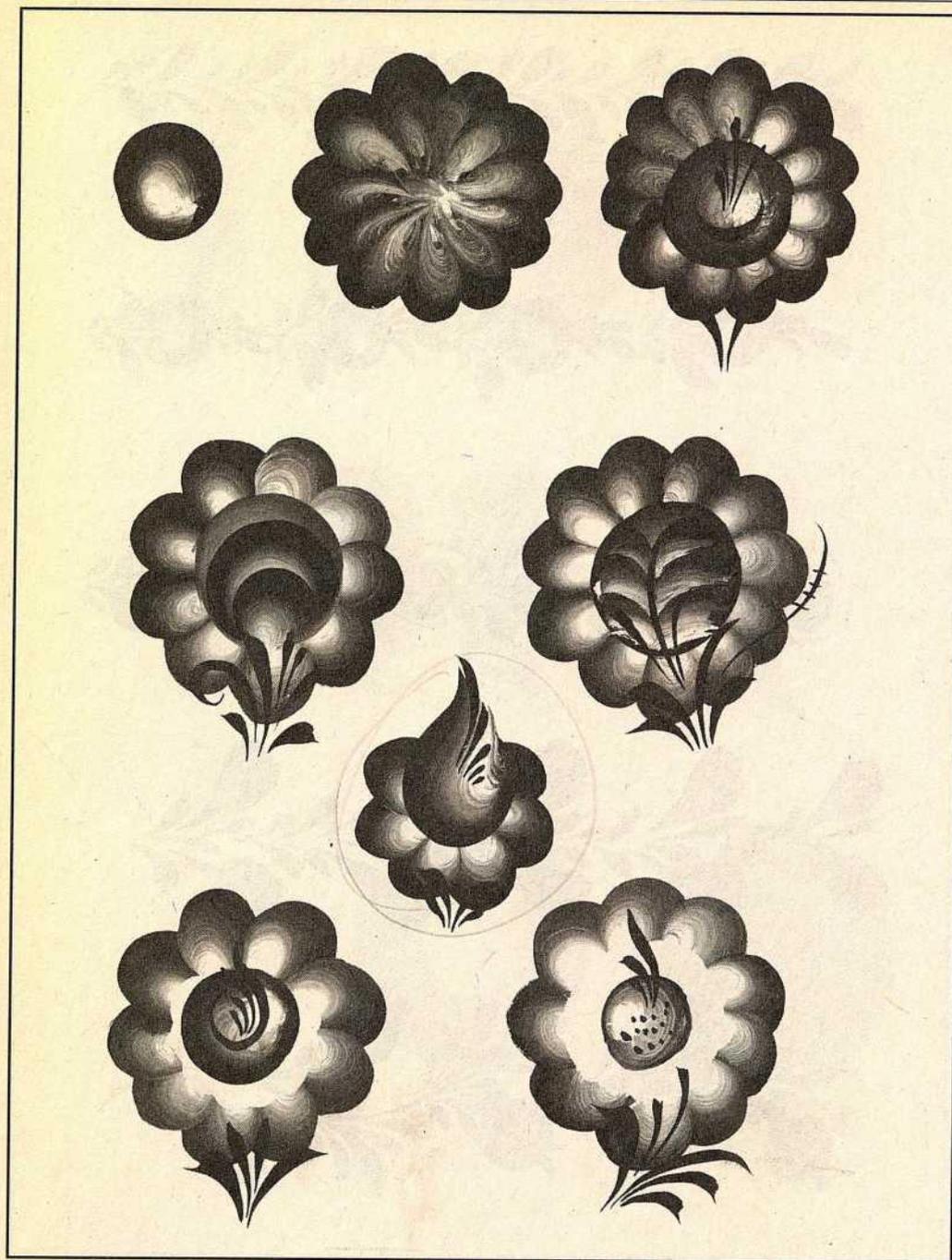


Рис. 160.

Последовательность выполнения мотива "цветок" и варианты его написания

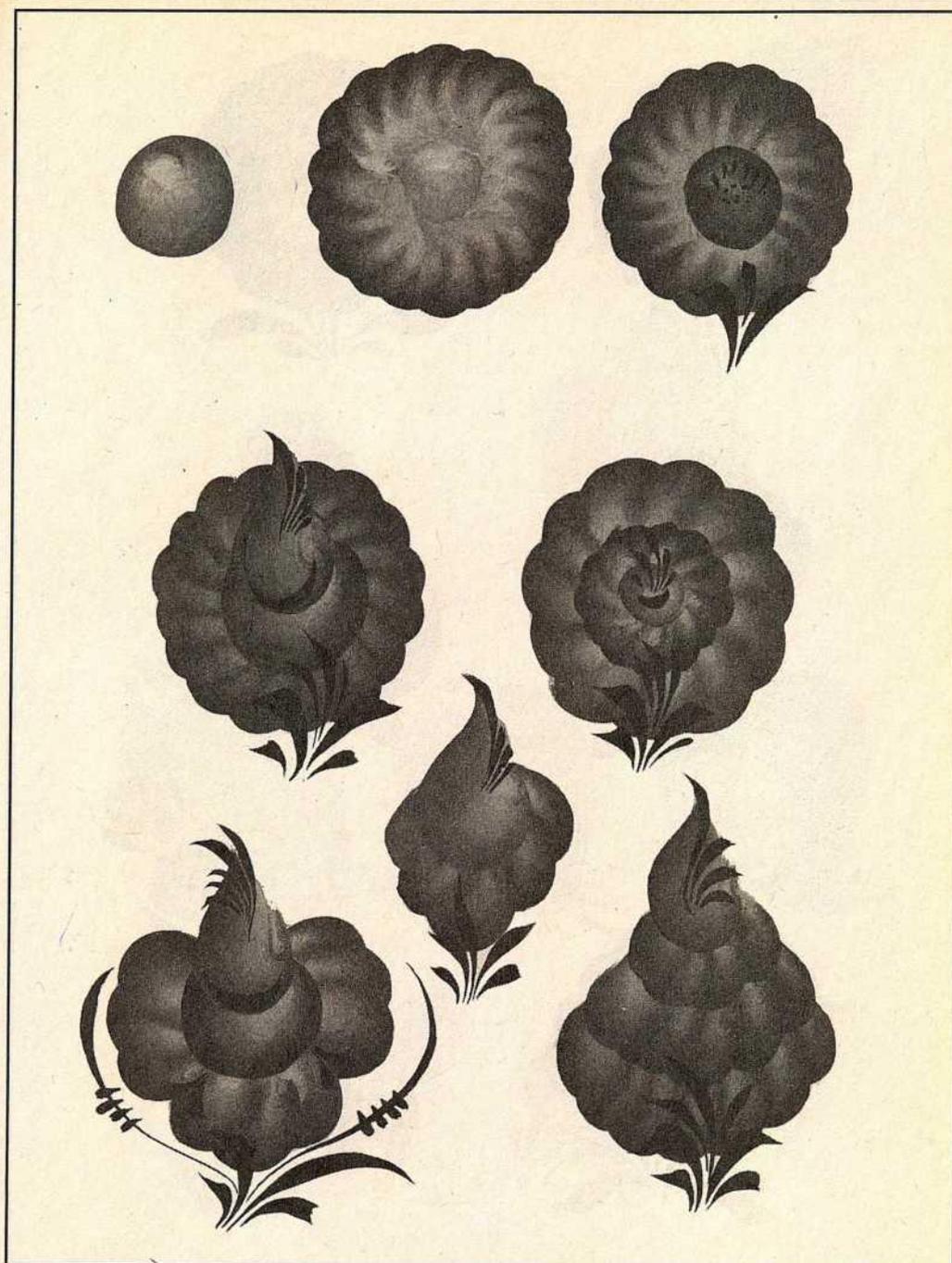


Рис. 161.

Последовательность выполнения мотива "цветок" и варианты его написания

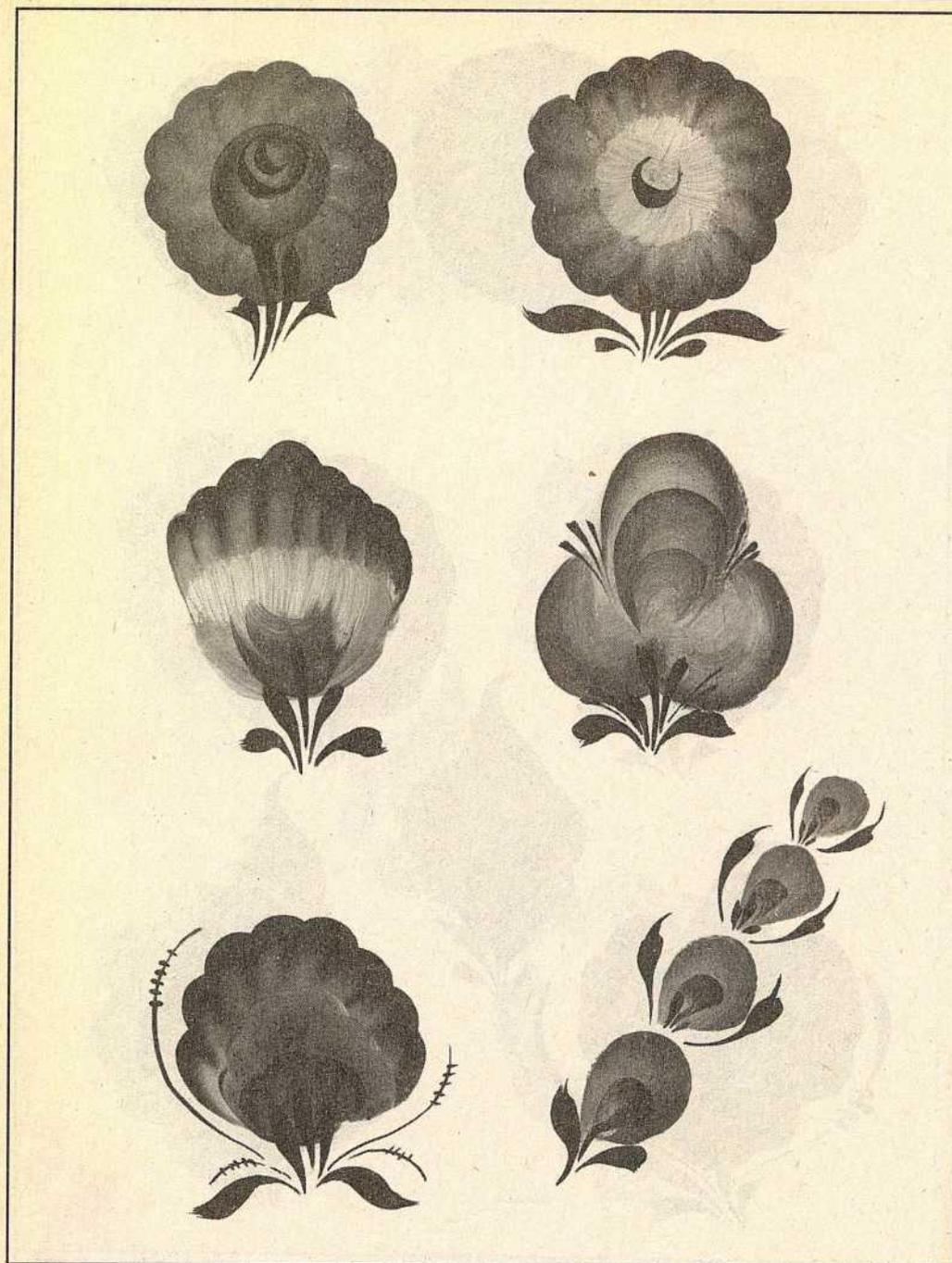


Рис. 162.  
Варианты написания мотива "цветок"

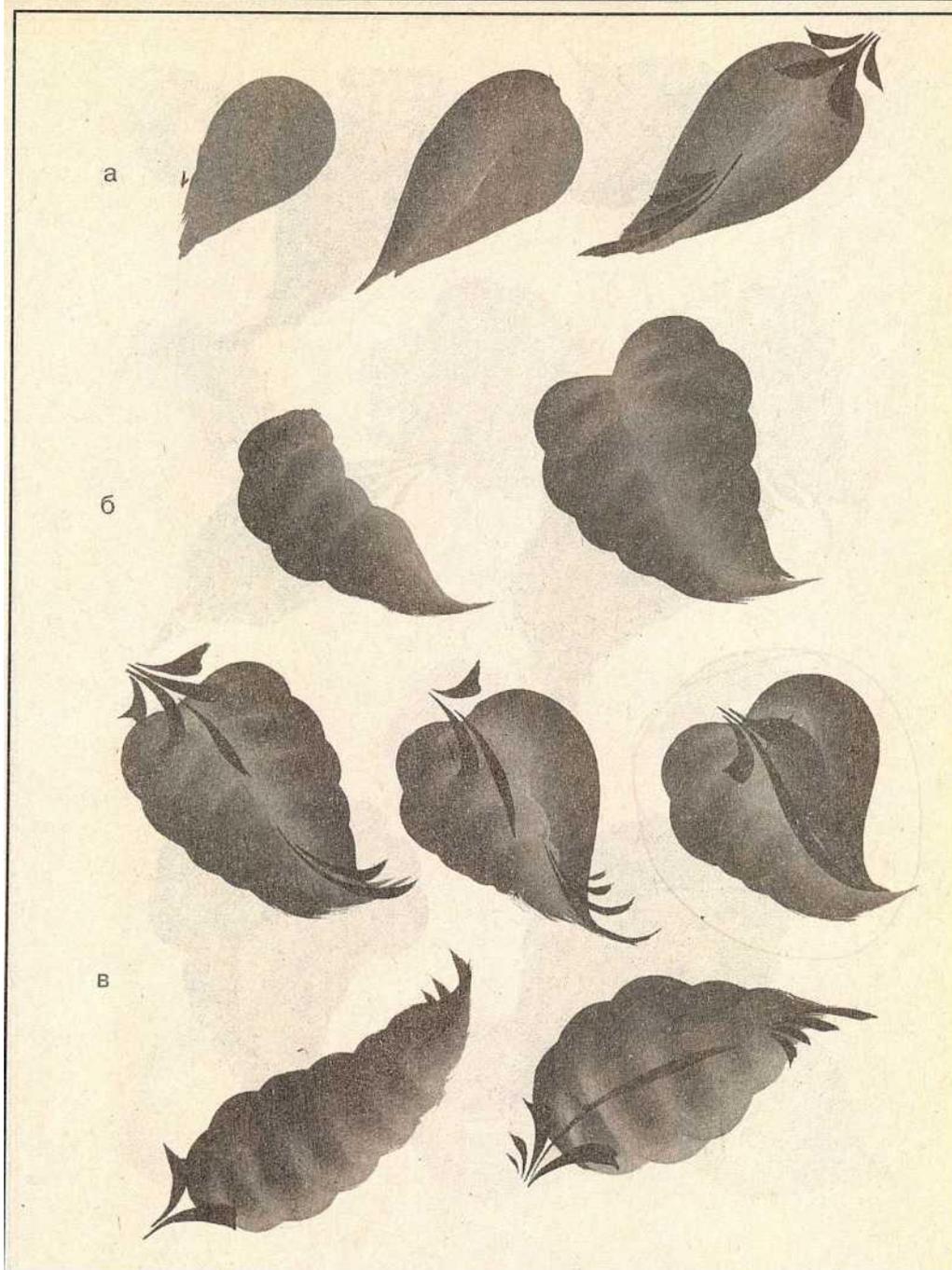


Рис. 163.  
Последовательность выполнения мотива "листок"

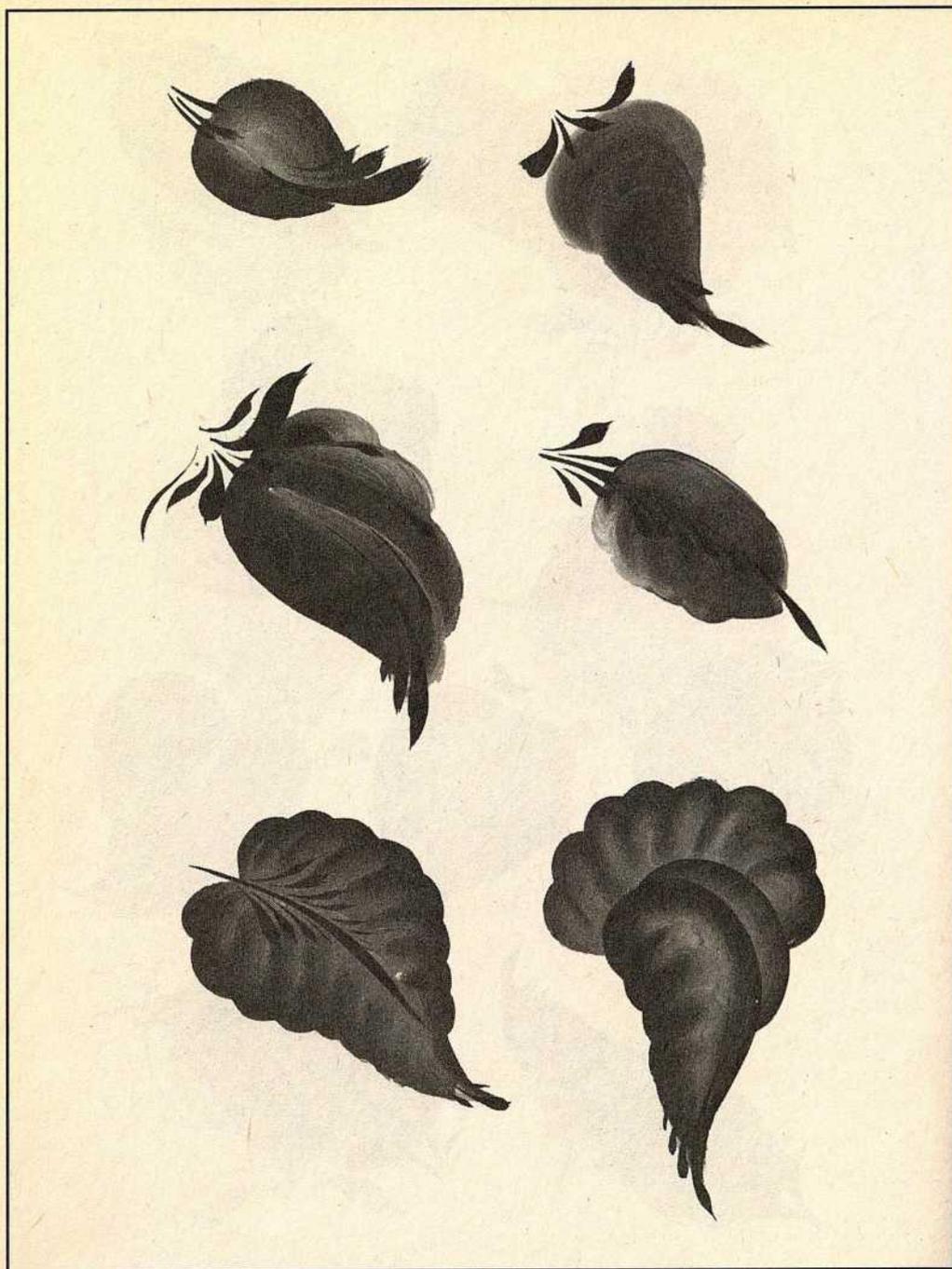


Рис. 164.  
Варианты написания мотива "листок"

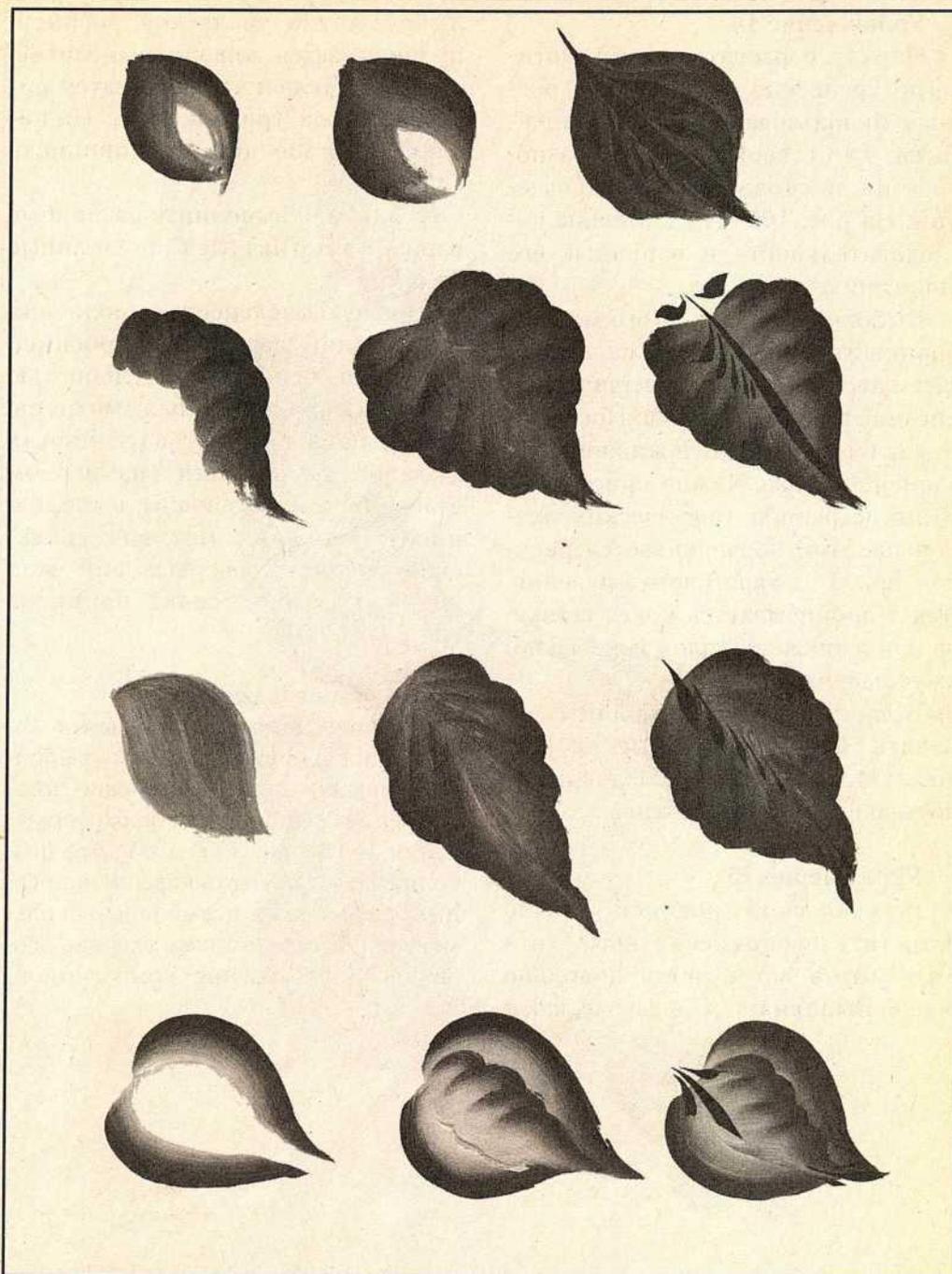


Рис. 165.  
Варианты написания мотива "листок"

**Упражнение 14**

Наряду с растительными мотивами, уральские художники в росписи использовали мотив “птица”. Выше уже говорилось о его разнообразии и семантическом прочтении. На рис. 166–171 показаны последовательность и варианты его написания.

Выполняя роспись этого мотива, пропишите сначала тельце птицы, затем хвост и голову. Завершите написание рисунком крыла. После того как будет выполнен живописный элемент мотива, можно приступить к выписыванию графических элементов. Ими подчеркивается рисунок крыла и хвостового оперения. Далее прописывается клюв, глазки, лапки, а также хохолок и перышки на тельце птицы.

В своем альбоме выполните варианты птиц, показанные на рис. 166–171. Следите за последовательностью выполнения мотива.

**Упражнение 15**

В уральской росписи можно встретить изображение льва, хотя этот мотив встречается довольно редко. Выполняется он так же, как и

любой мотив уральской росписи: прописывается живописный мотив, начиная с тела и лап льва, затем рисуется морда, грива и хвост. На последнем этапе делается приписка (рис. 172).

В альбоме выполните различные варианты мотива “лев”, показанные на рис. 173.

Последовательность выполнения композиций уральской росписи совпадает с последовательностью выполнения отдельных мотивов: карандашная разметка основных мотивов композиции (на первом этапе обучения росписи); выполнение живописных мотивов уральской росписи; завершающий этап росписи — прорисовка приписок (рис. 174–176).

**Проблемные задания**

Освоив написание отдельных мотивов и элементов росписи, выполняя упражнения 1–15, можно приступать к выполнению карточек-заданий 1–13 (рис. 177–189). Это позволит вам отработать навыки написания графических и живописных элементов росписи, а также усвоить особенности построения композиционных схем.

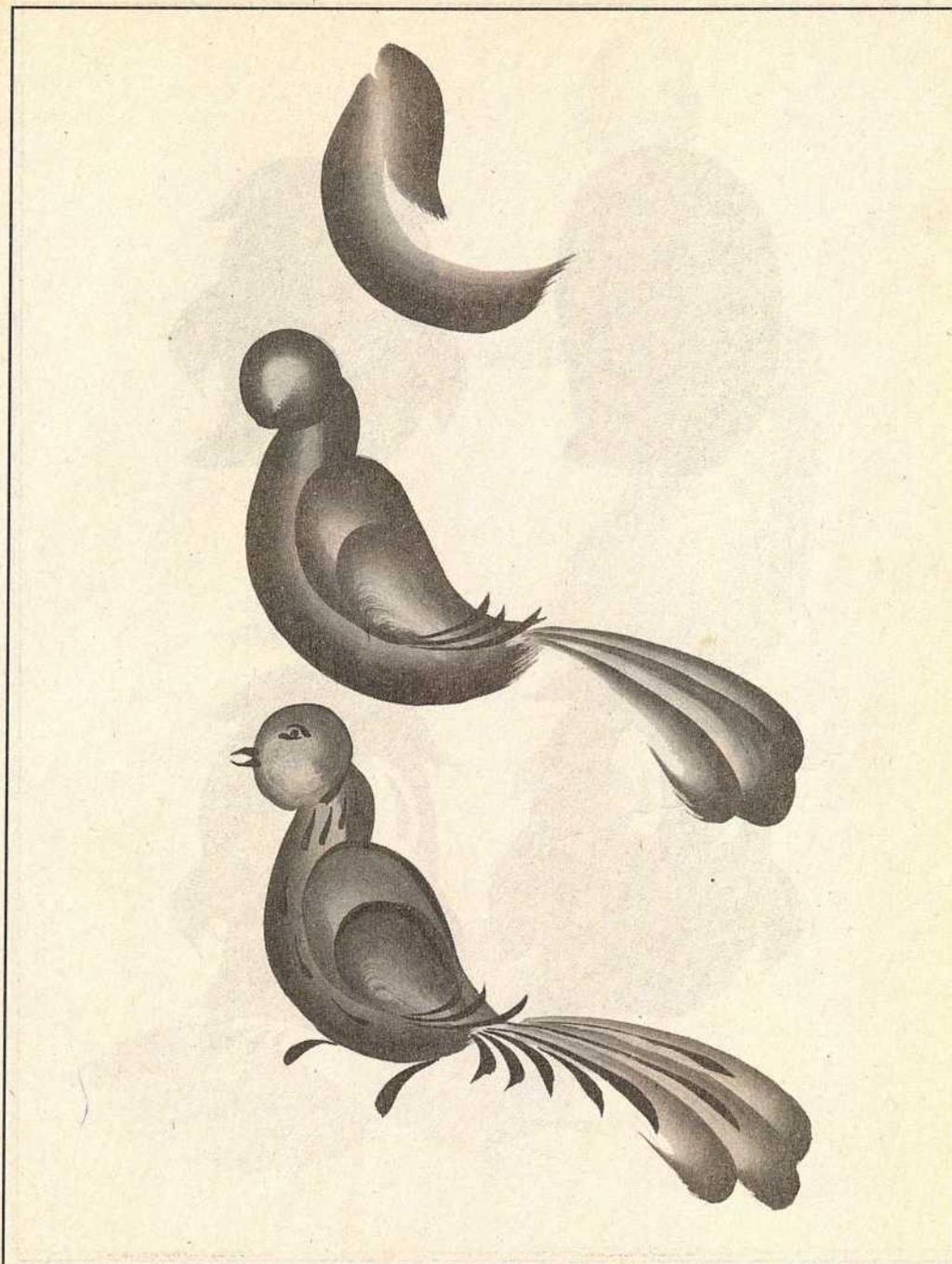


Рис. 166.  
Последовательность выполнения мотива "птица"

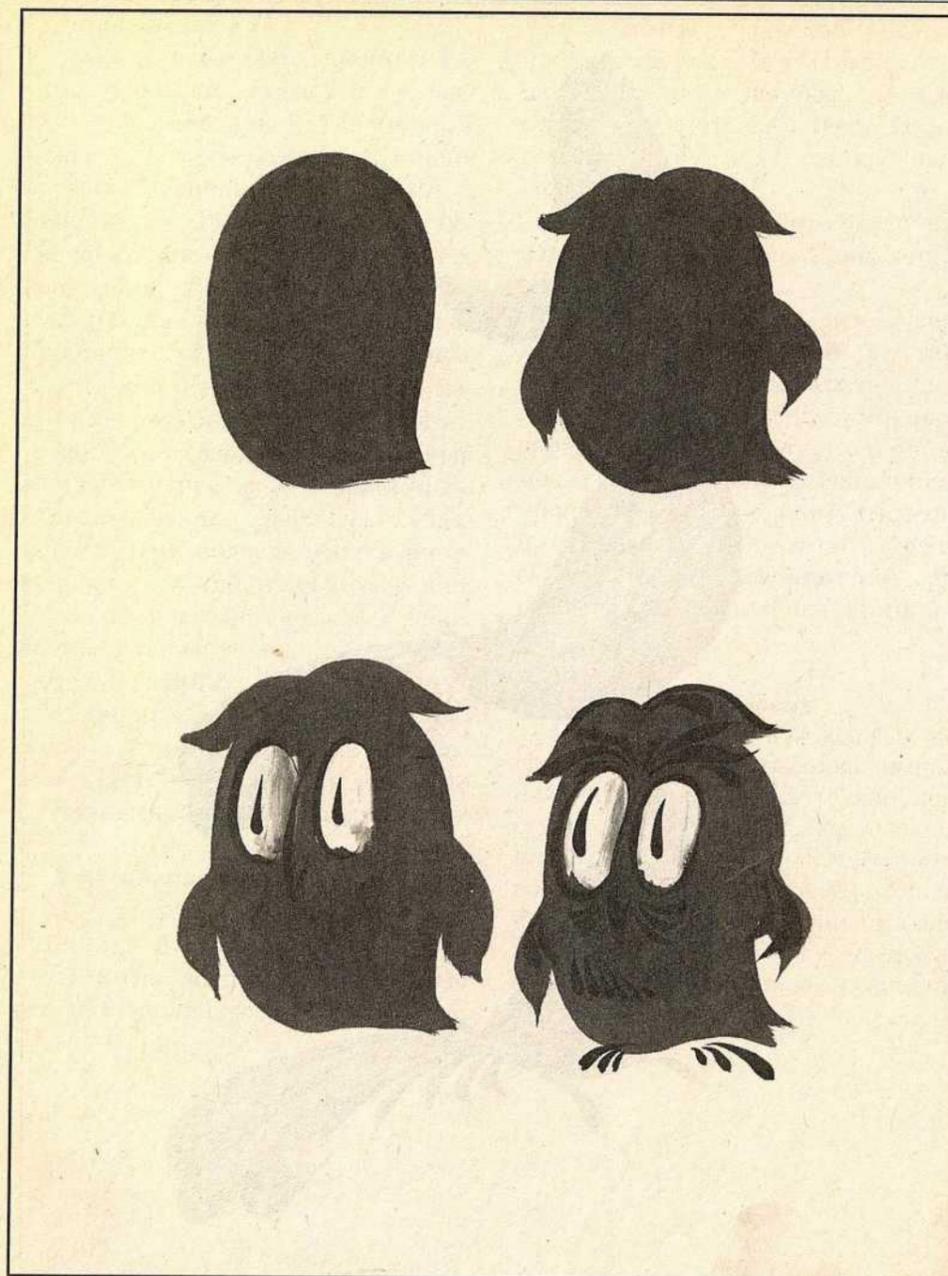


Рис. 167.  
Последовательность написания мотива "сова"

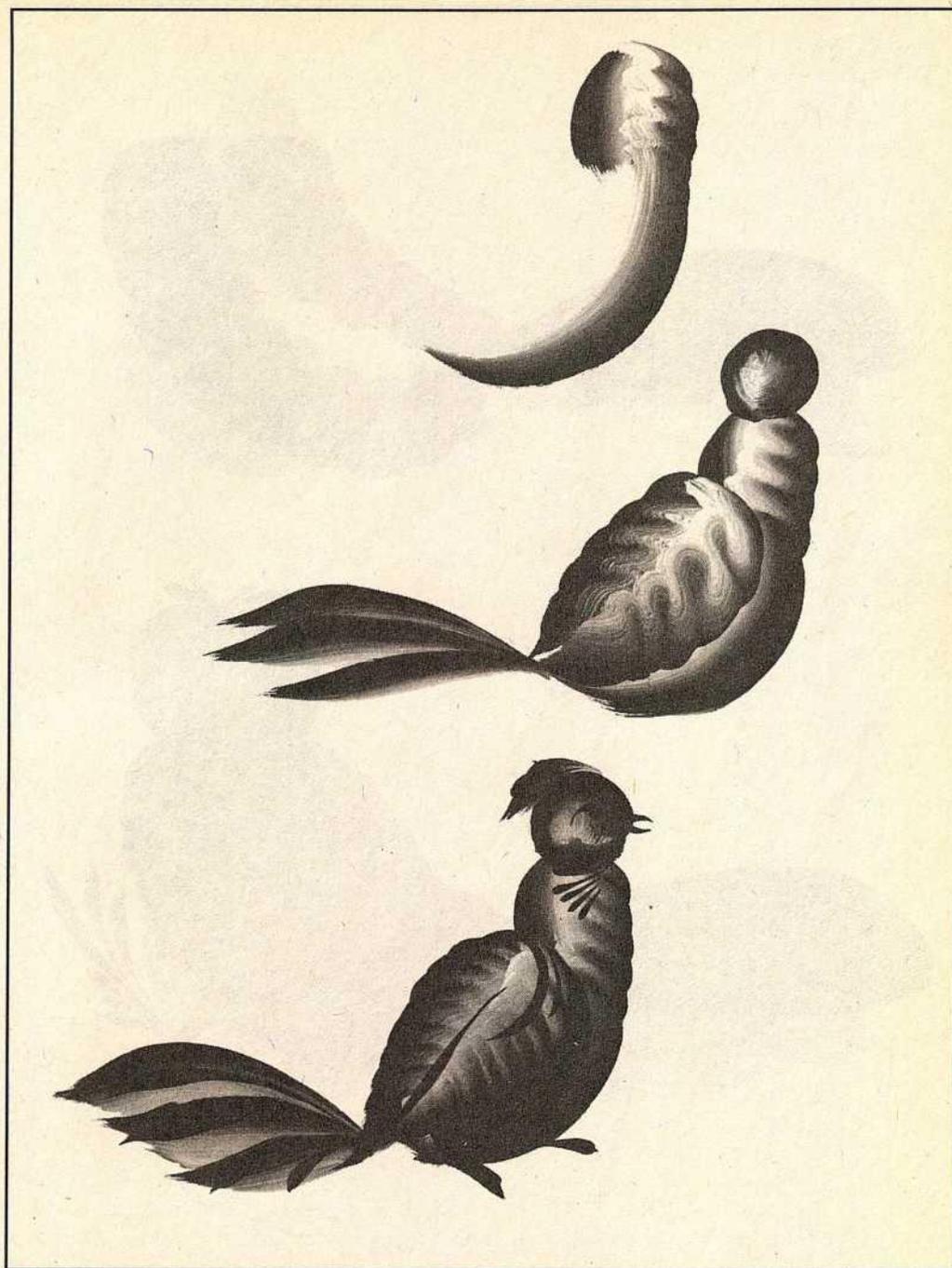


Рис. 168.  
Последовательность выполнения мотива "птица"

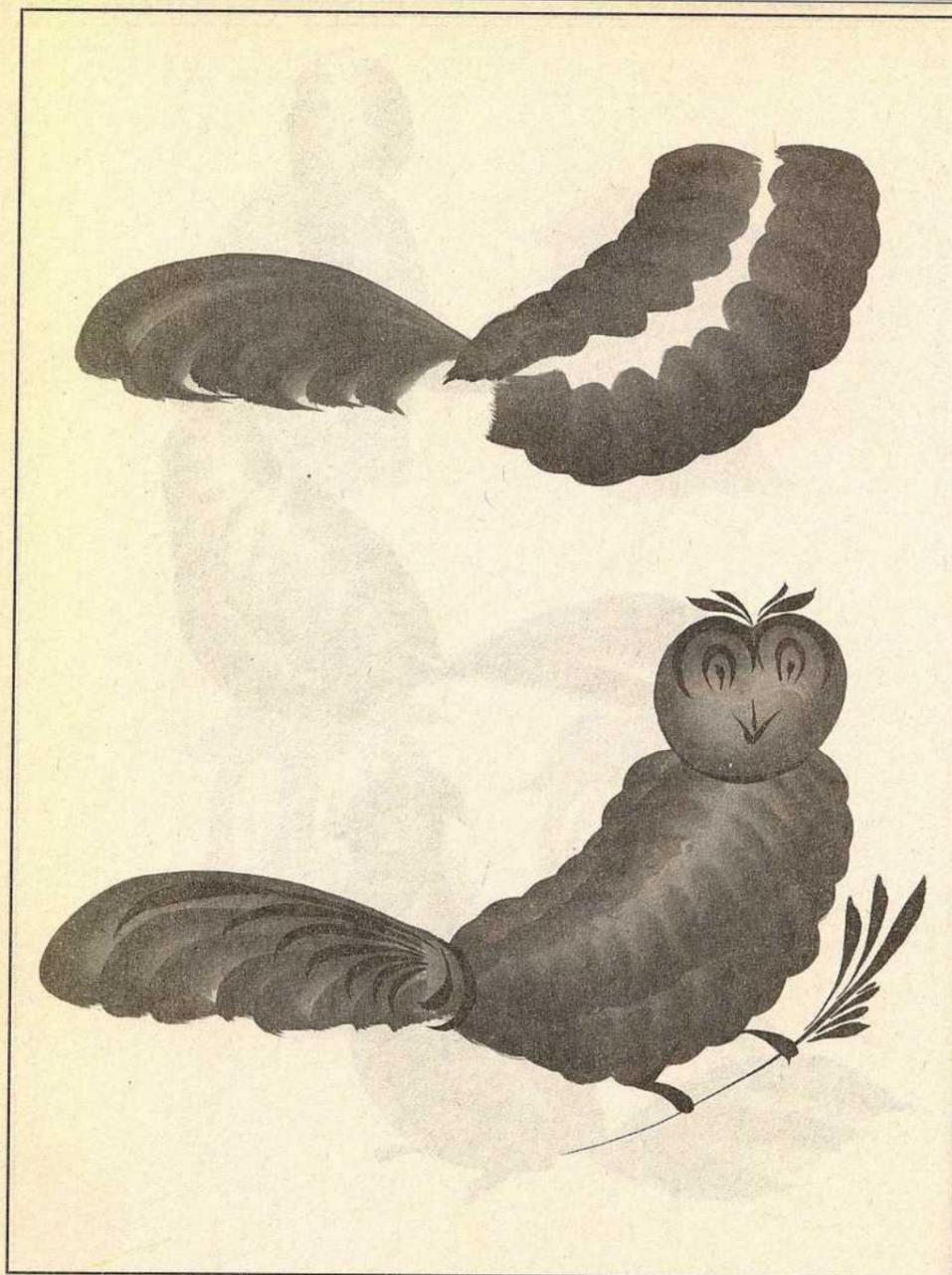


Рис. 169.  
Последовательность выполнения мотива "птица"

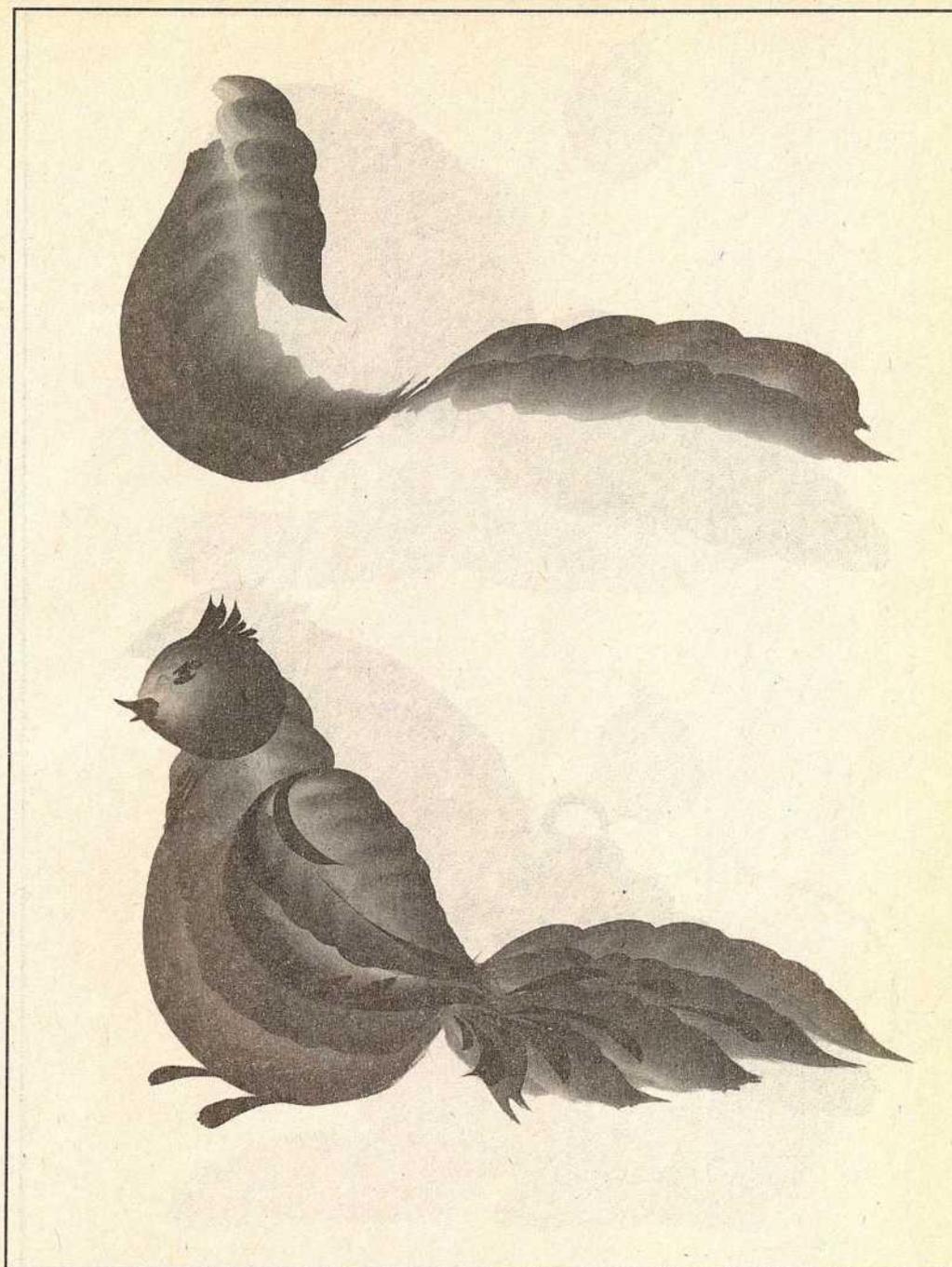


Рис. 170.  
Последовательность выполнения мотива "птица"



Рис. 171.  
Последовательность выполнения мотива "птица"

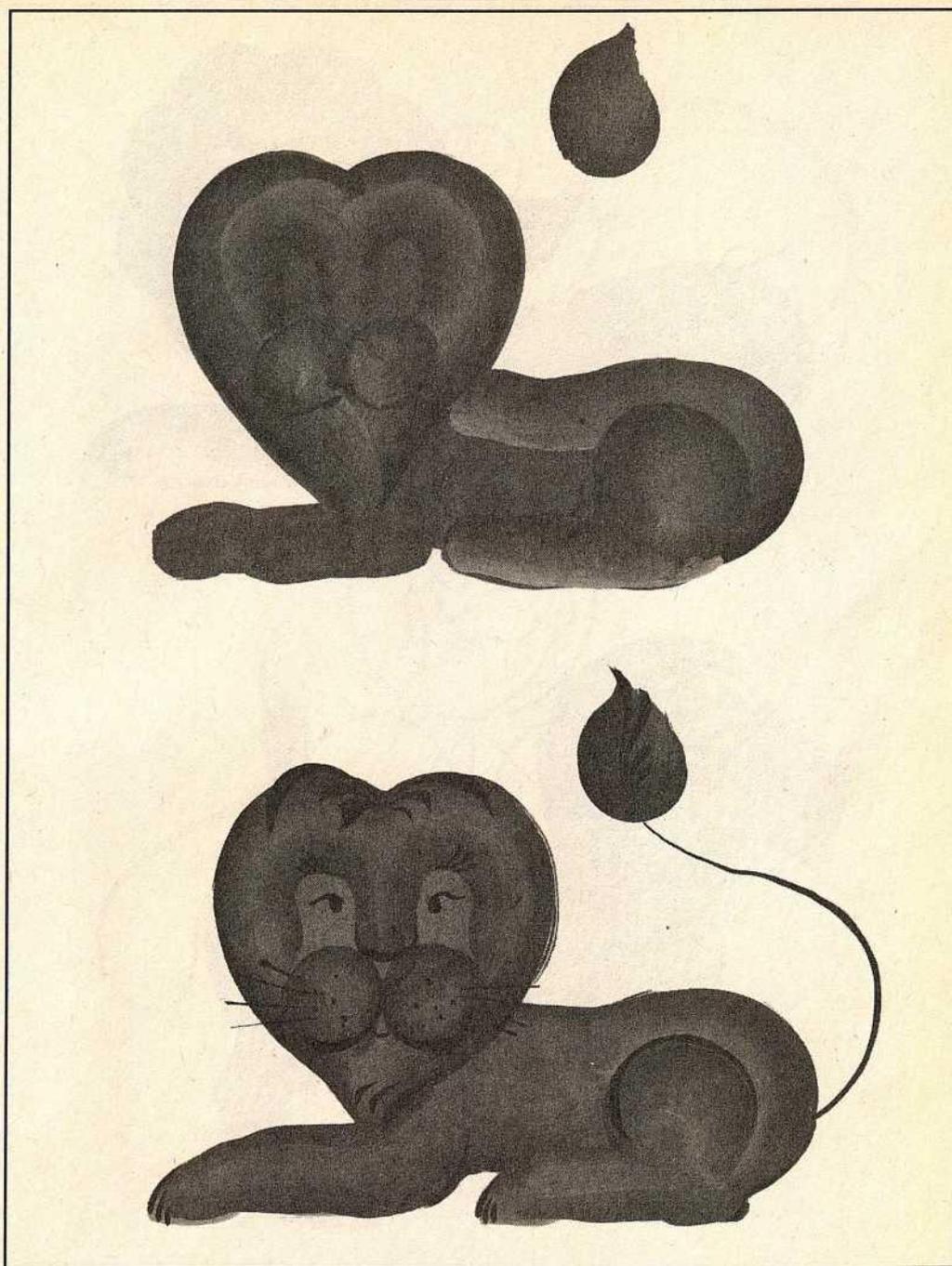


Рис. 172.

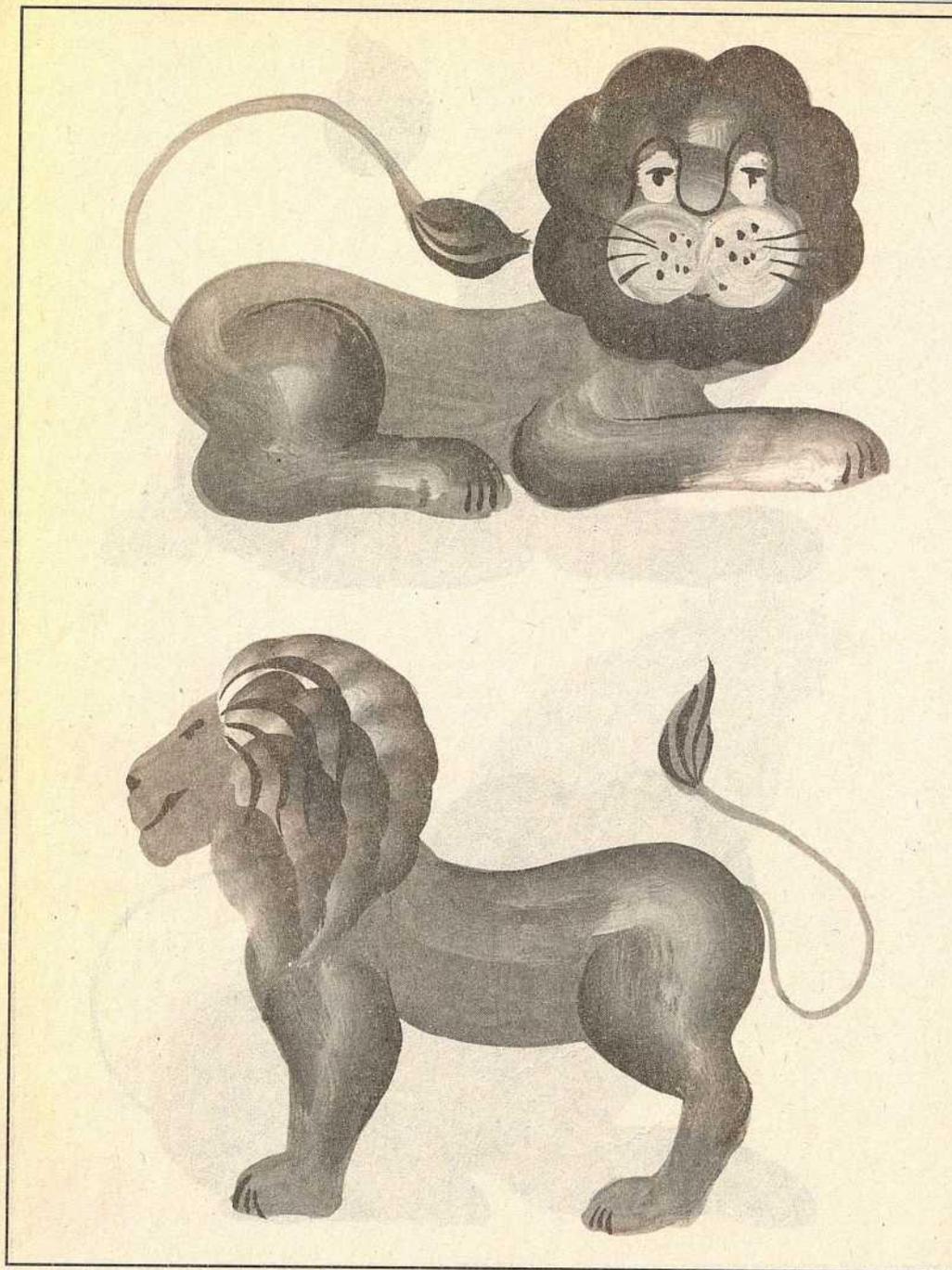


Рис. 173.  
Варианты выполнения мотива "лев"

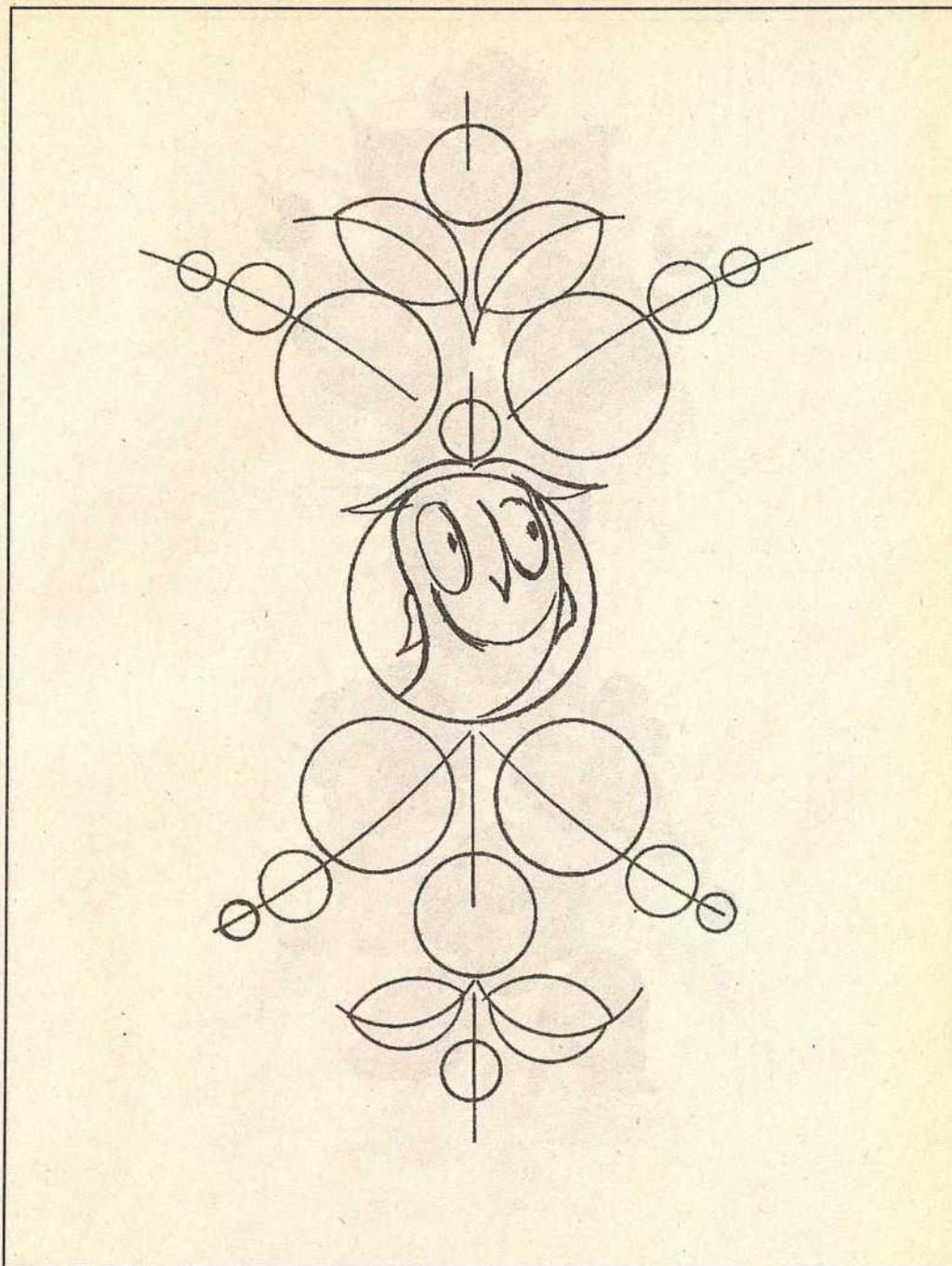


Рис. 174.  
Разметка основных мотивов композиции

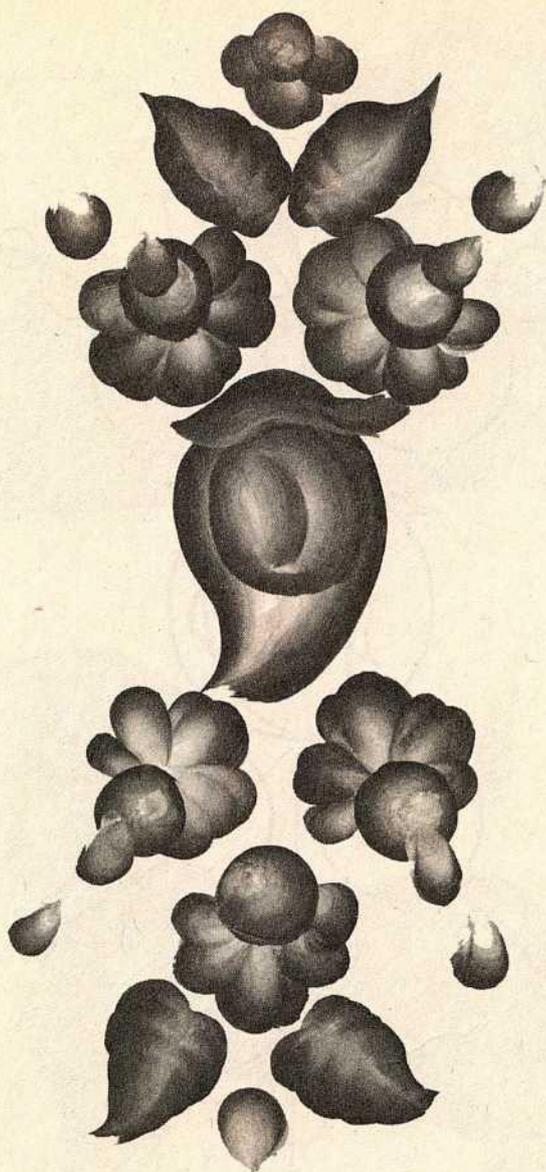


Рис. 175.  
Выполнение живописных мотивов

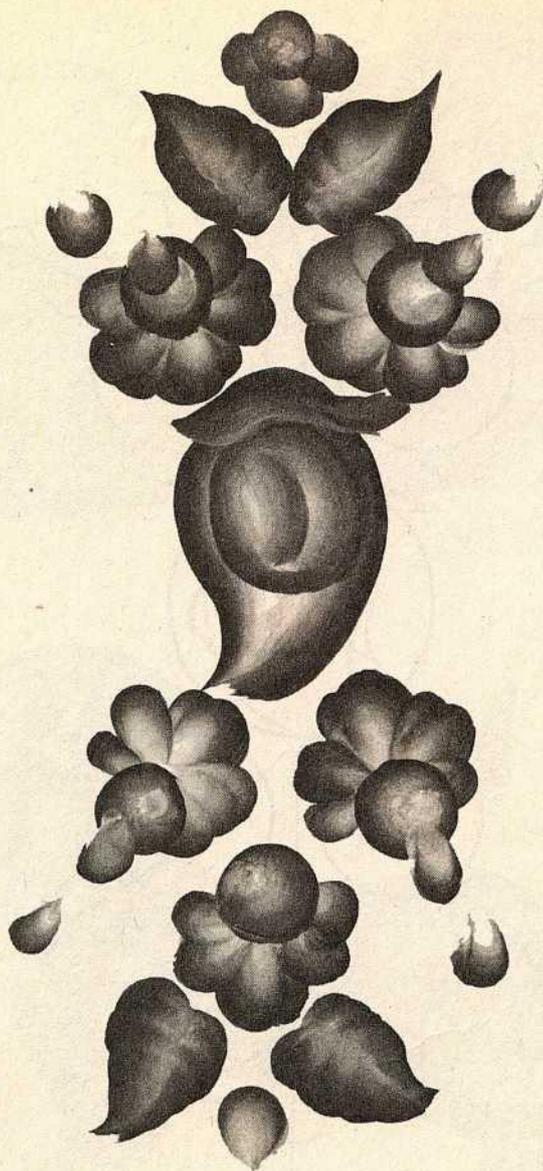


Рис. 175.  
Выполнение живописных мотивов

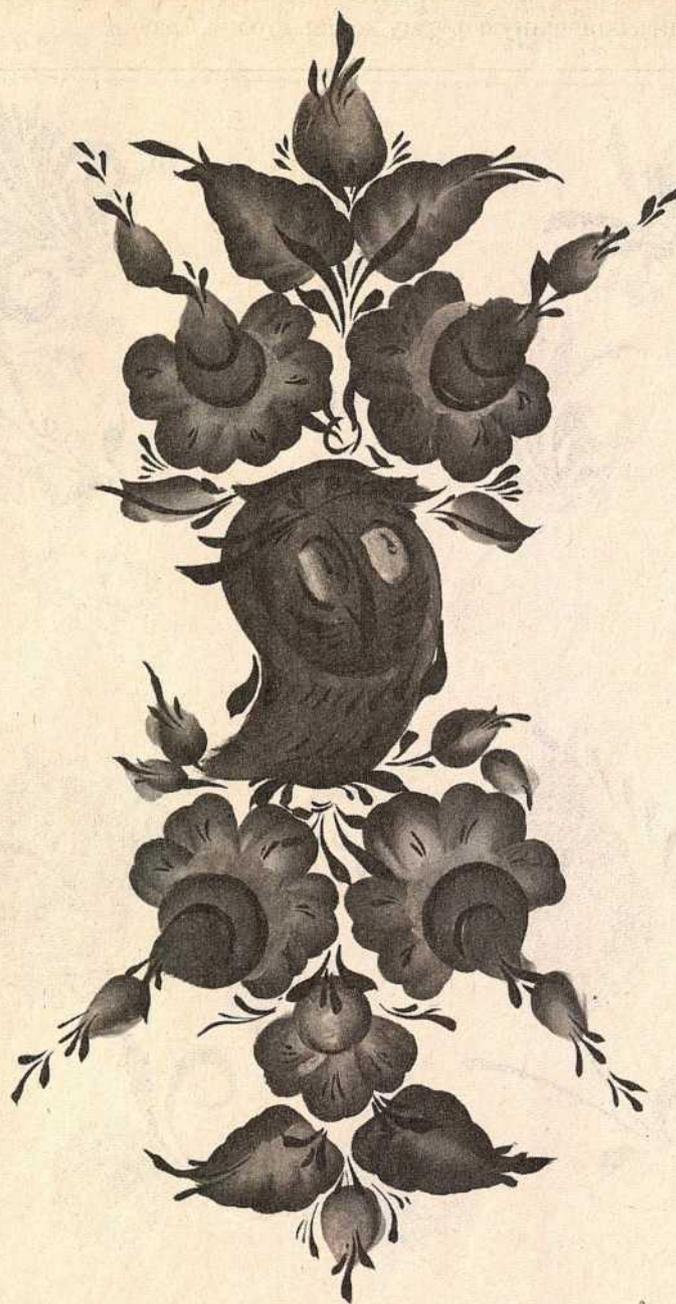


Рис. 176.  
Выполнение приписок

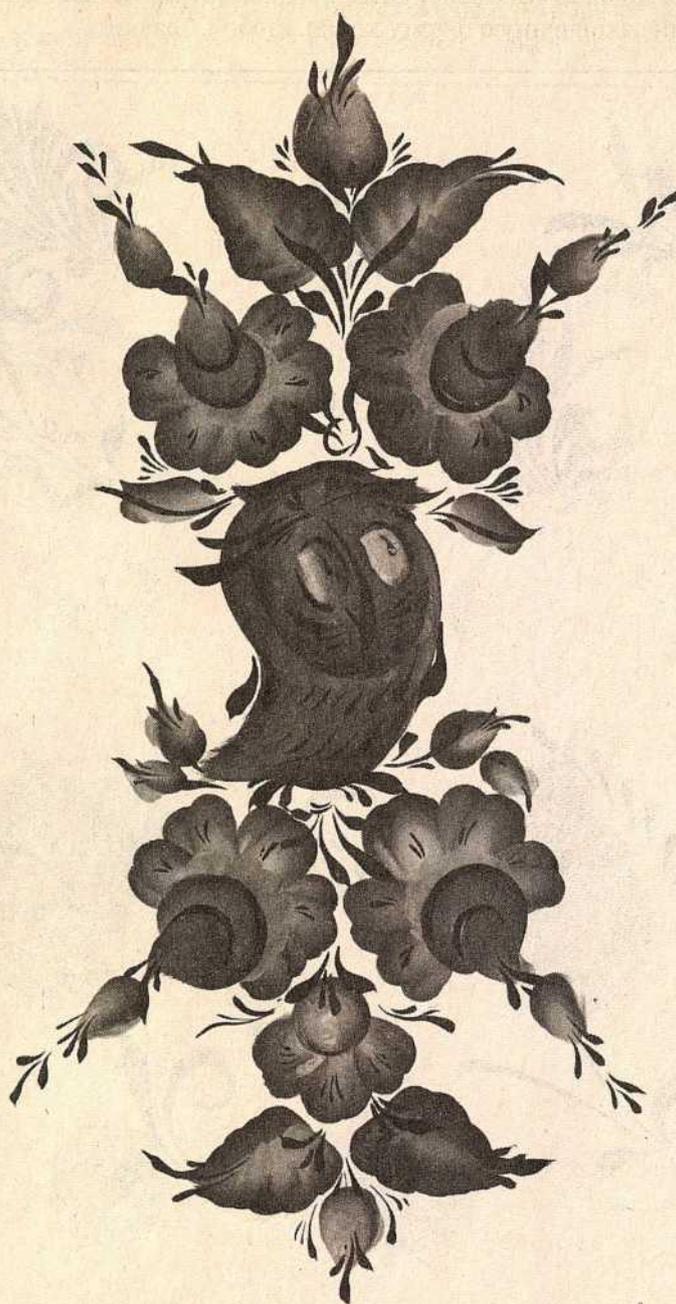


Рис. 176.  
Выполнение приписок

Карточка-задание № 1. Дopiшите предложенные варианты живок так, чтобы они имели законченную форму корня, стебля, травки:



Рис. 177

*Карточка-задание № 2.* Допишите предложенные варианты графических и живописных элементов так, чтобы их форма обрела законченный вид:

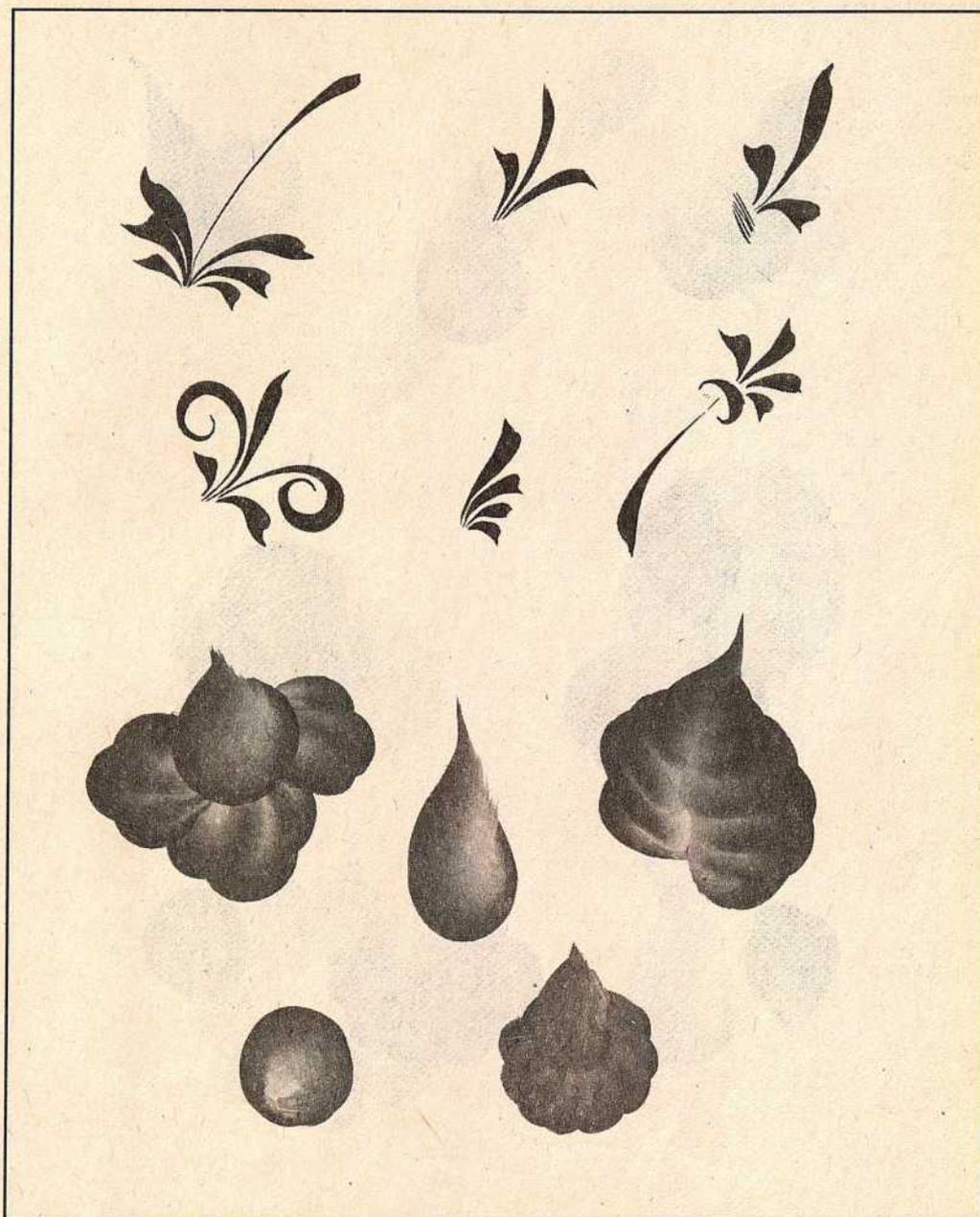


Рис. 178

*Карточка-задание № 3.* Дopiшите живописные элементы, придайте им форму растительных мотивов. Дополните их приписками:

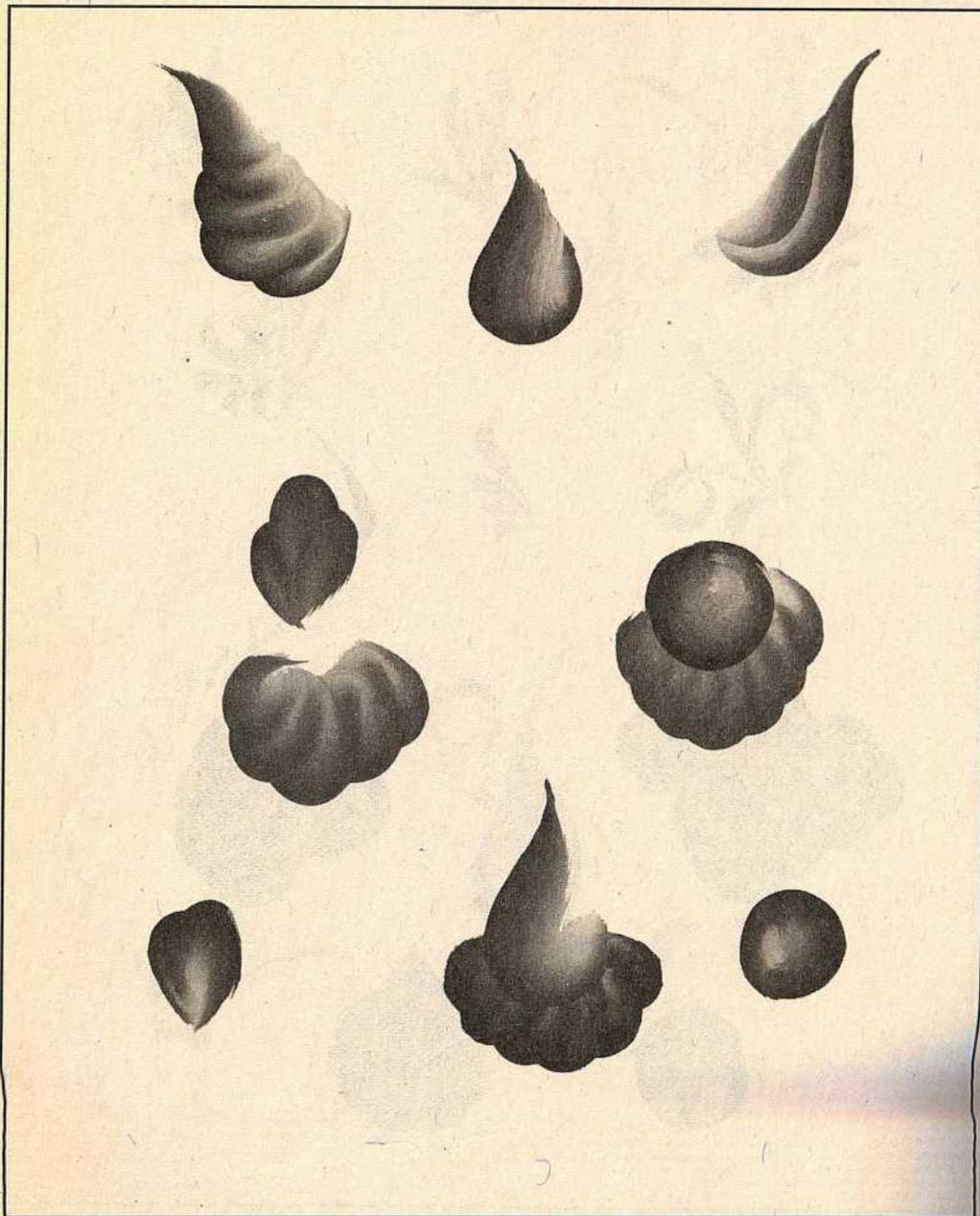


Рис. 179



*Карточка-задание № 5.* Дopiшите живописные элементы так, чтобы они приобрели форму листа. Дополните их приписками:

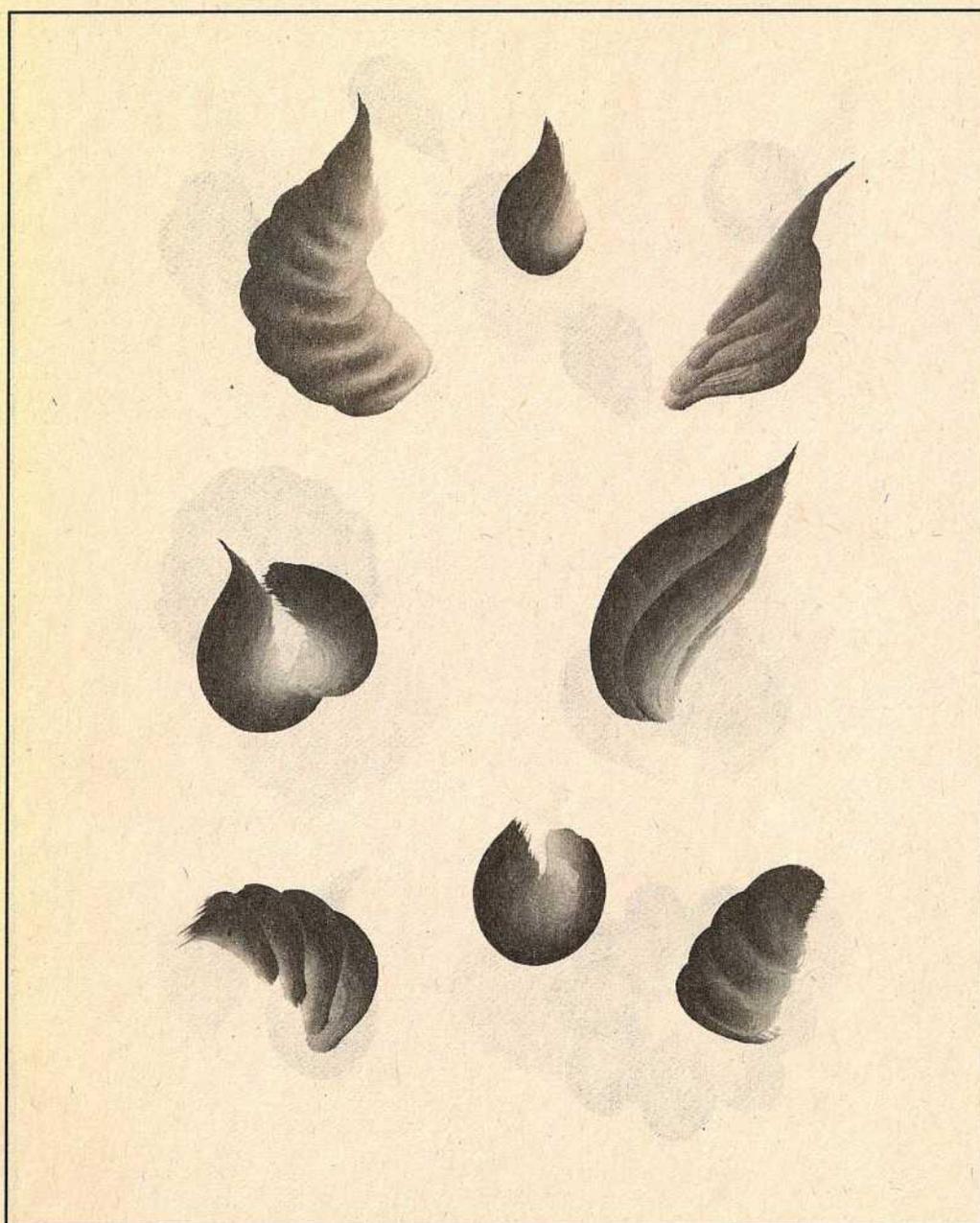


Рис. 181

*Карточка-задание № 6. Дopiшите графические и живописные элементы. Они должны получить форму обводок, обрамлений и угловых заставок:*

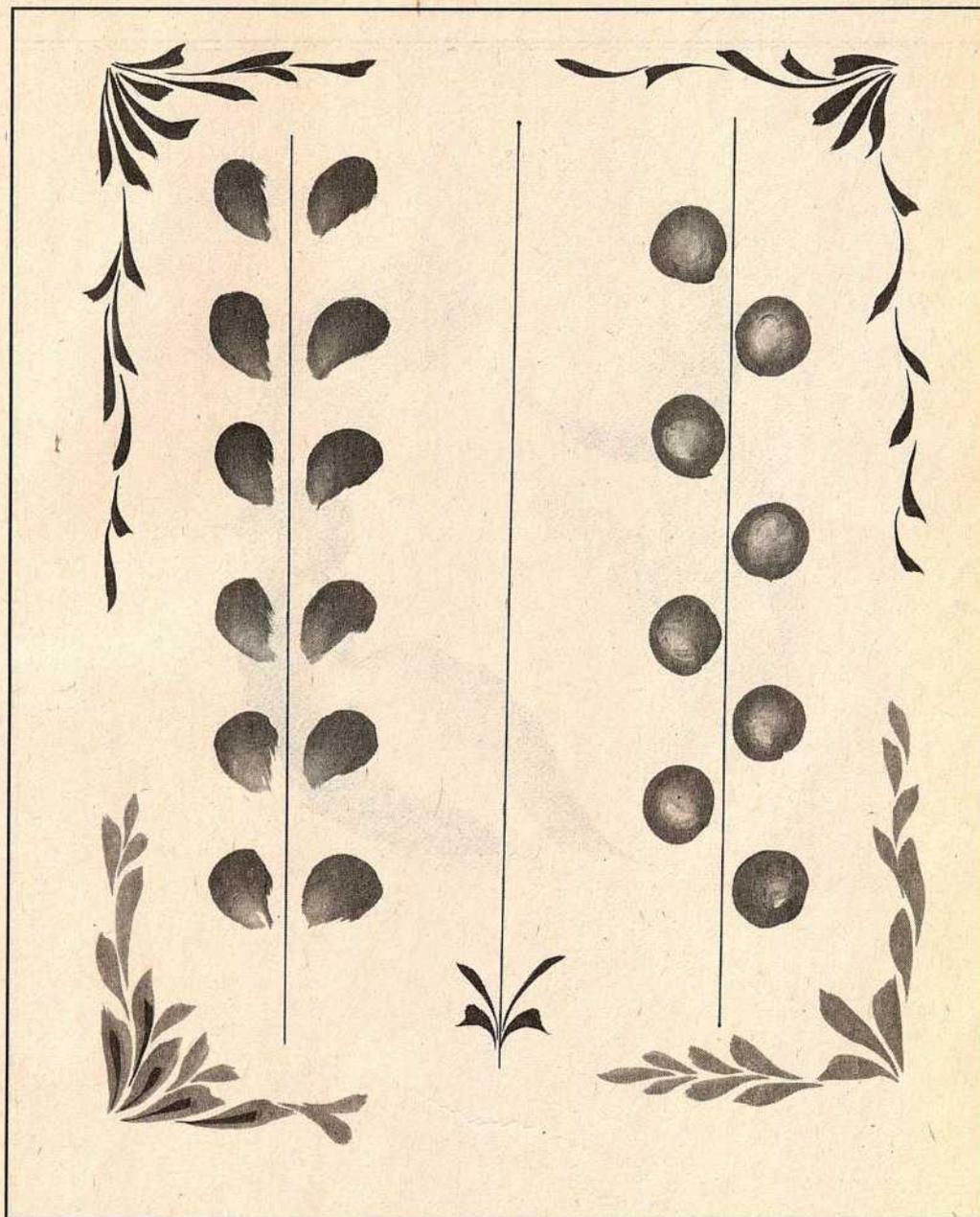


Рис. 182

*Карточка-задание № 7.* Используя знание семантики, допишите мотив “птица” так, чтобы он был выражением “символа Святого Духа” или любви парня к девушке:

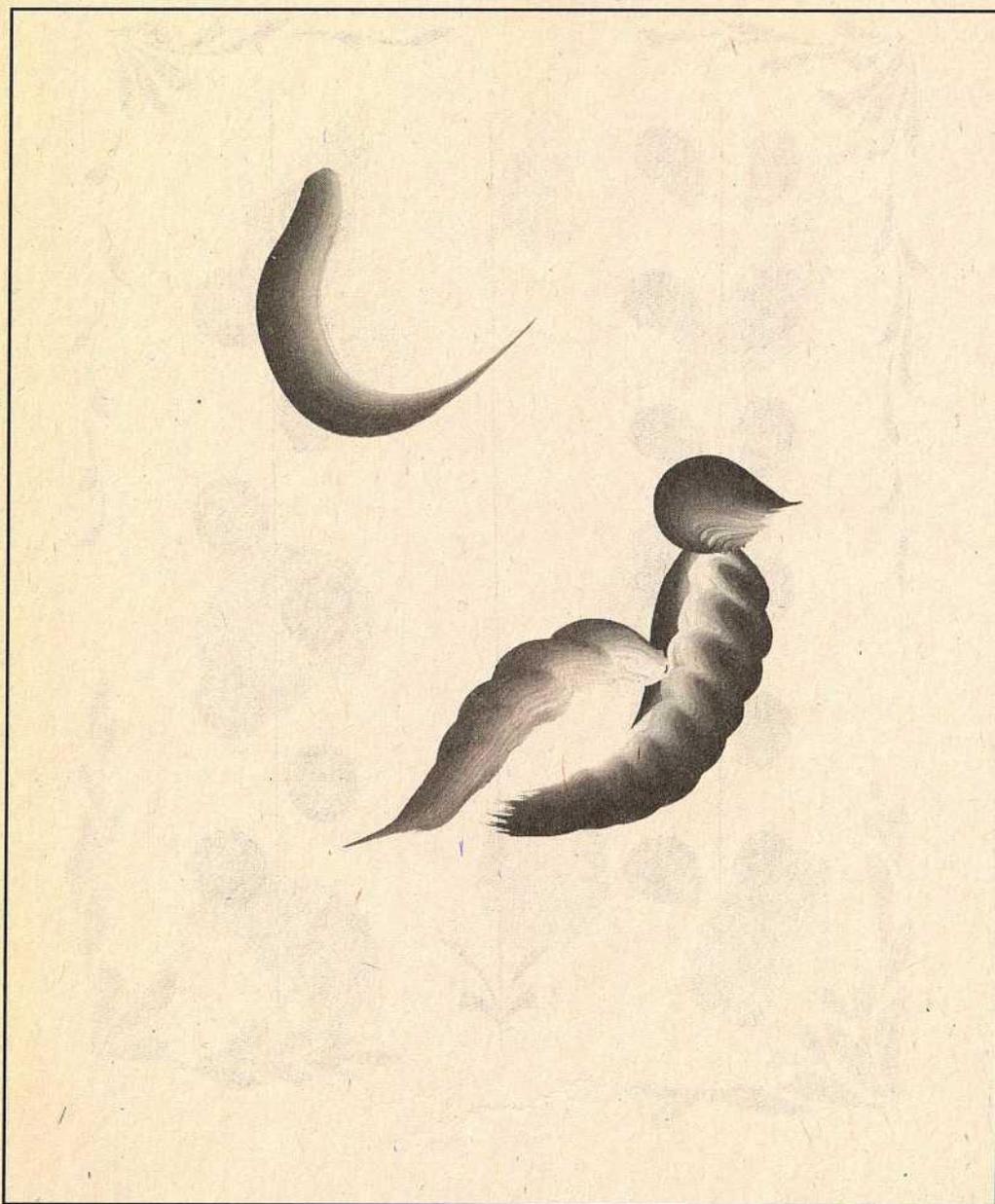


Рис. 183

*Карточка-задание № 8. Дopiшите мотив “птица” так, чтобы в вашем рисунке он символизировал “солнце”:*

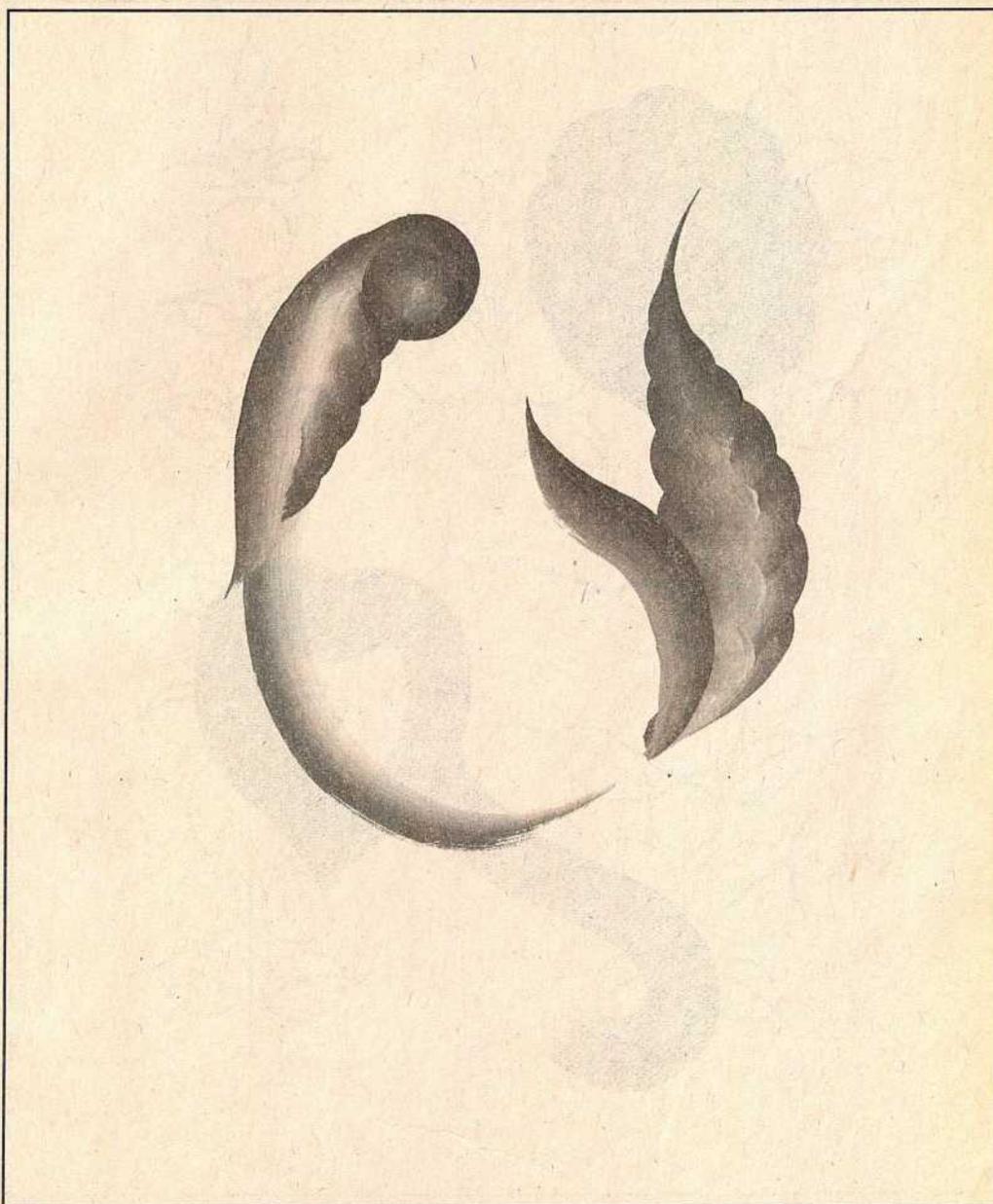


Рис. 184

*Карточка-задание № 9. Дopiшите живописные мотивы так, чтобы они имели форму льва. Дополните их приписками:*

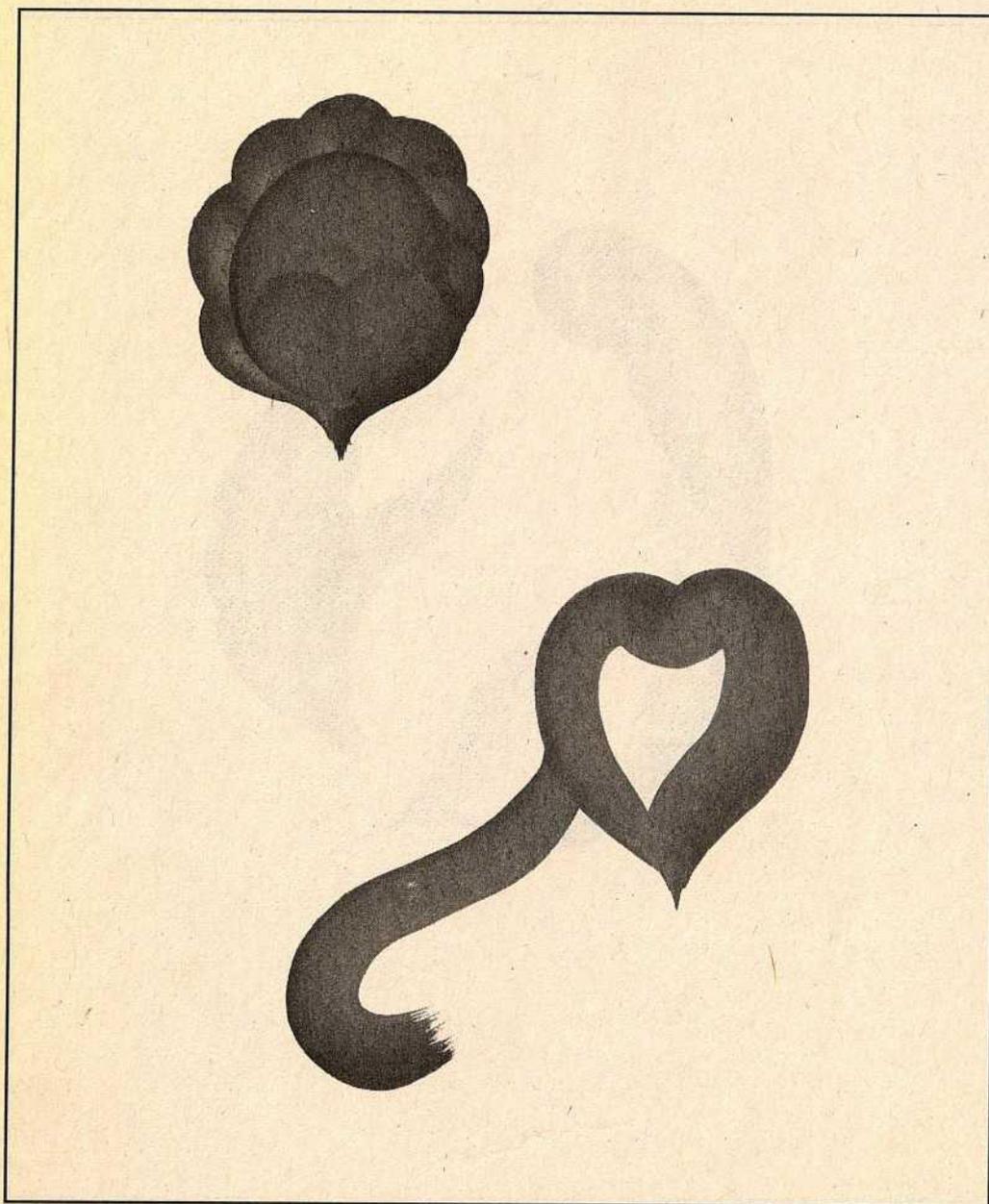


Рис. 185

Карточка-задание № 10. Используя предлагаемые схемы, выполните эскиз композиции "букет". Определите местоположение этого мотива в домовой росписи. Сделайте эскиз росписи, задав конкретное смысловое содержание:

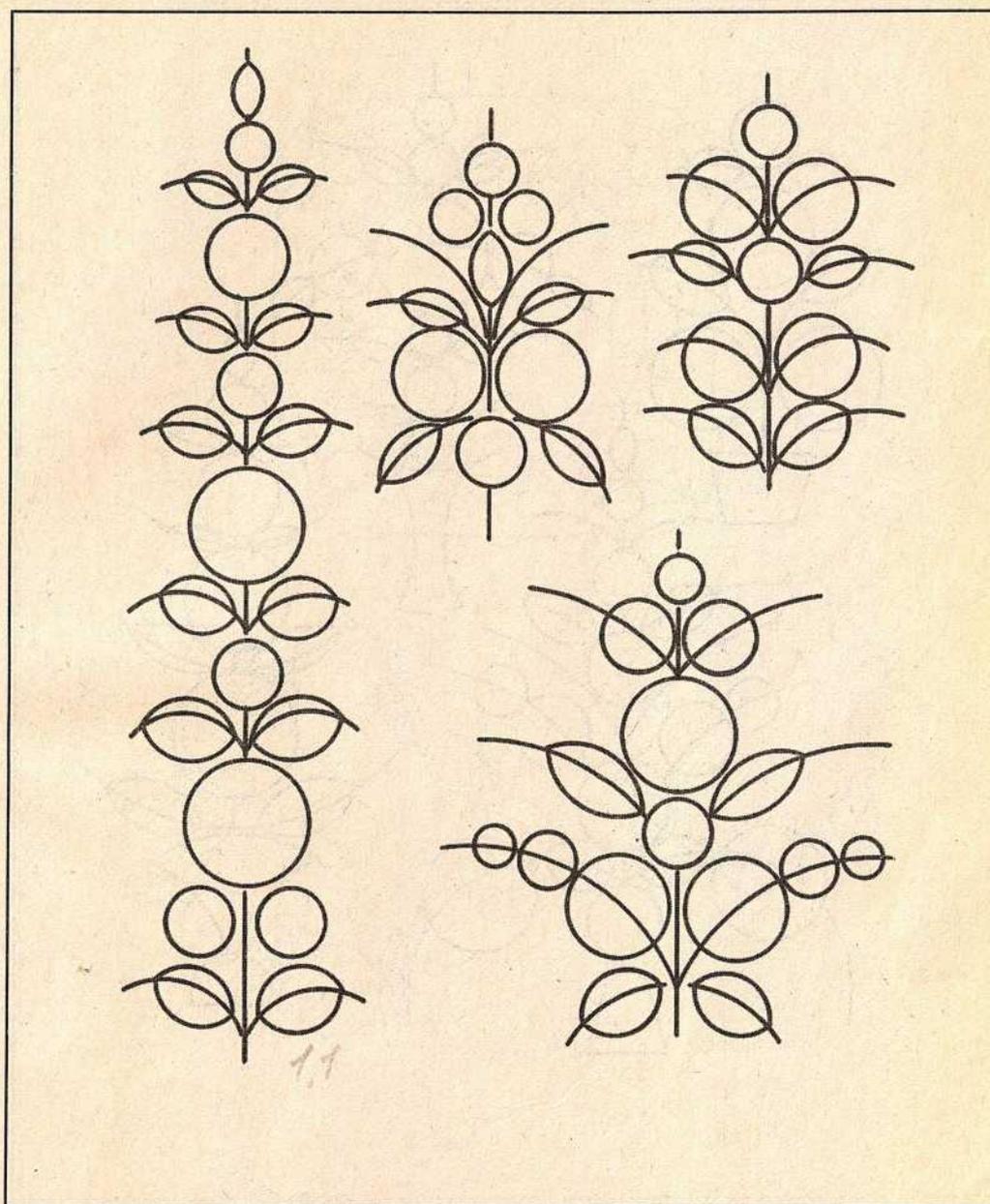


Рис. 186

*Карточка-задание № 11.* Используя предлагаемые схемы, выполните эскиз композиции “Куст в вазе” с мотивом “птица”. Задайте вашему произведению конкретное смысловое содержание:

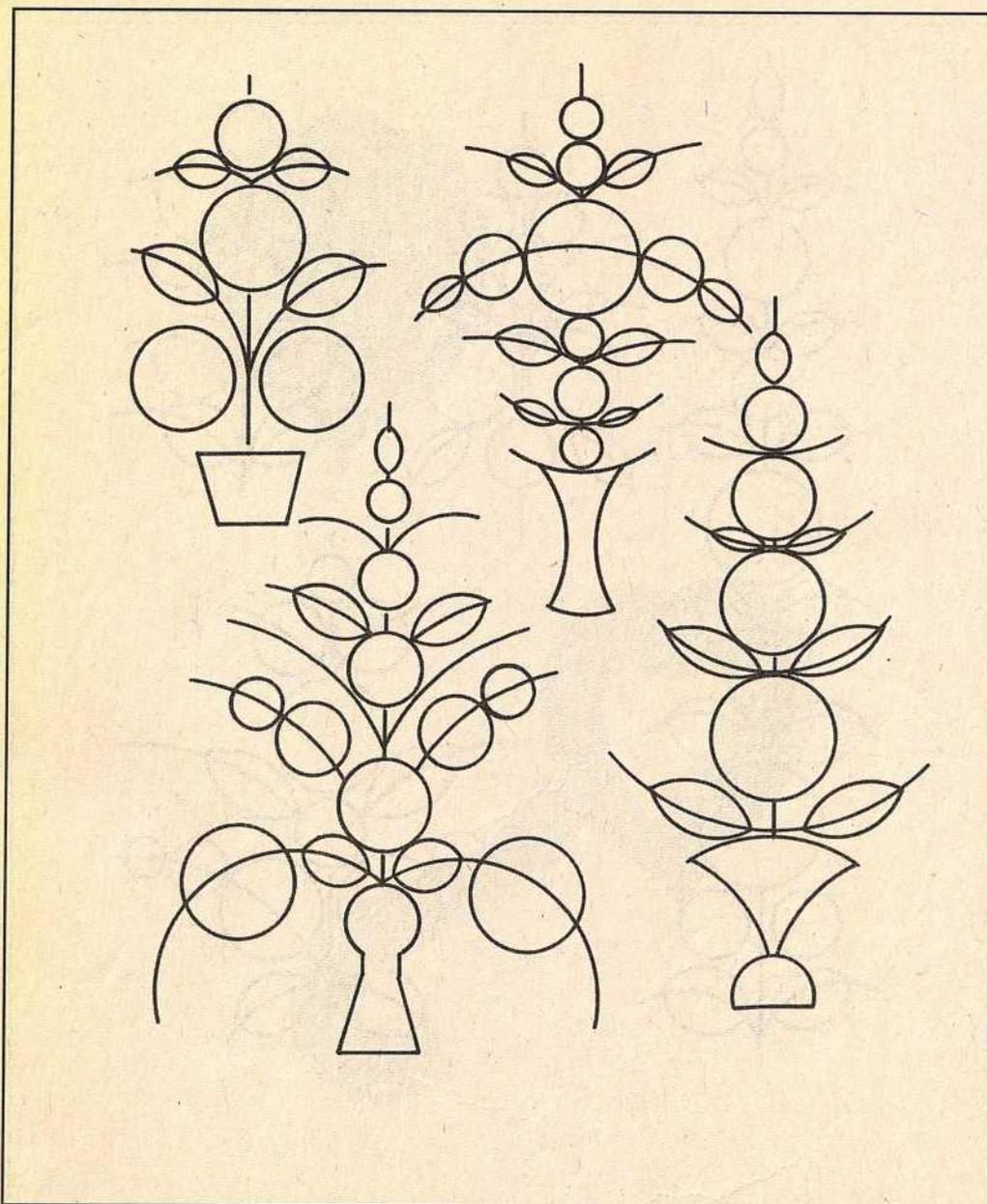


Рис. 187

*Карточка-задание № 12.* Из предложенных схем композиций “венки”, выберите ту, которая, по вашему мнению, является символом солнца. Выполните эскиз композиции по выбранной вами схеме:

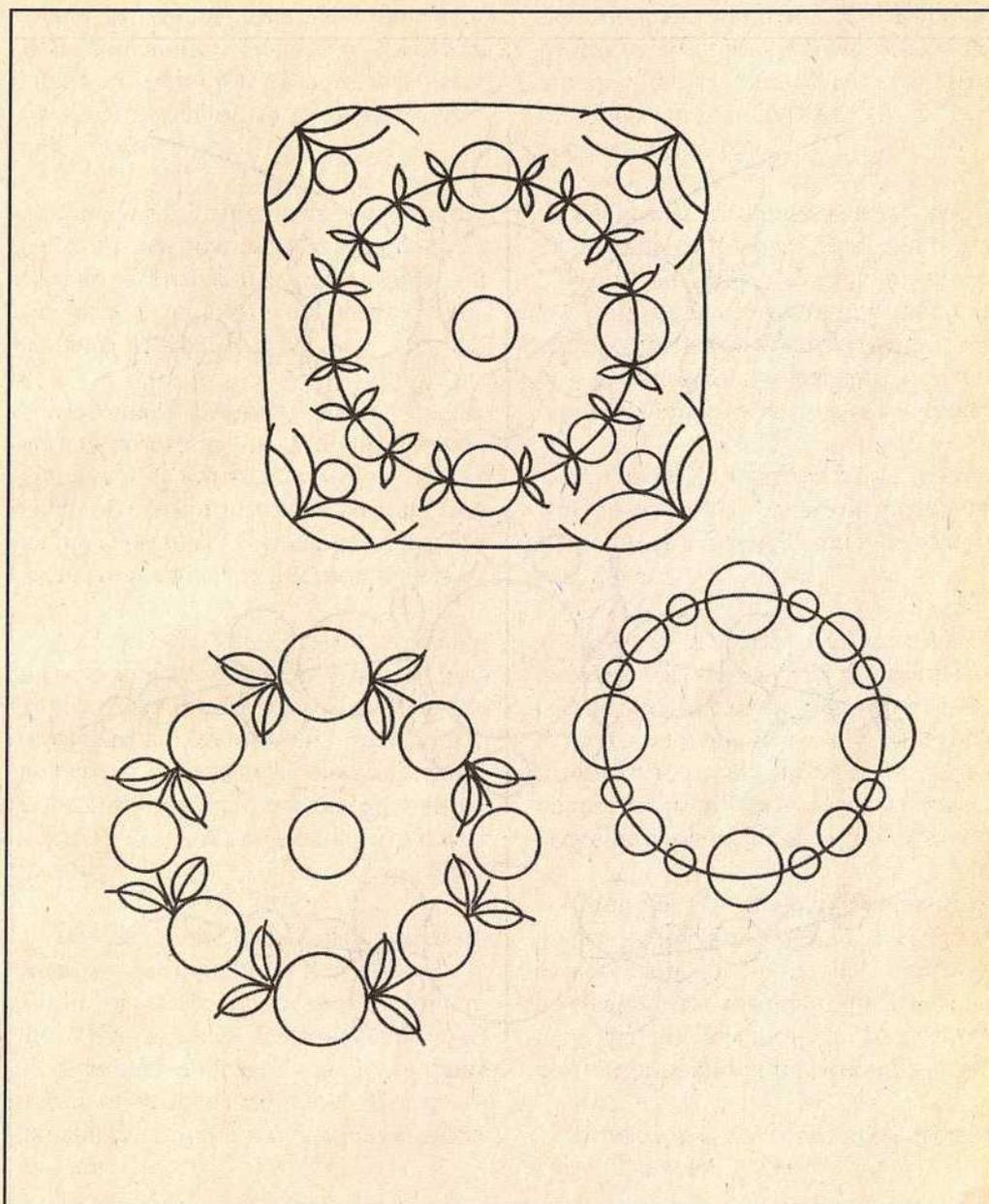


Рис. 188

*Карточка-задание № 13.* Из предложенных схем композиции “гирлянда” выберите ту, что, по вашему мнению, изображалась на полке-грядке. Выполните эскиз композиции. Определите местоположение остальных композиций в домашней росписи:

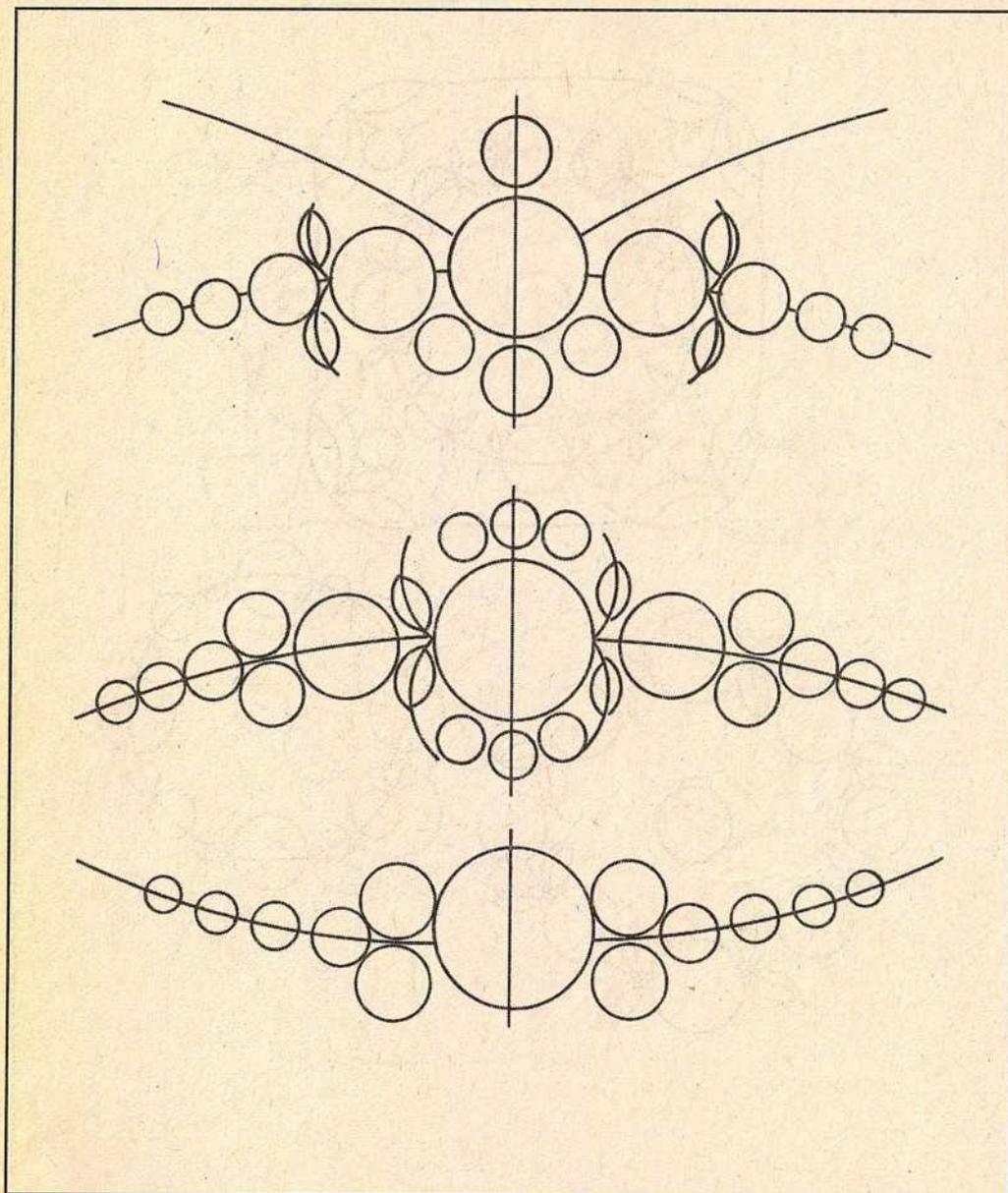


Рис. 189

**Творческие задания**

**Задание 1.** Разработайте орнаментальную композицию для декоративной тарелочки, используя мотивы “цветок” и “листок”. Выполните эскиз росписи в теплой и холодной цветовой гамме.

**Задание 2.** Выполните эскиз росписи для разделочной доски, используя только растительные мотивы росписи. Роспись выполните на основе сближенных цветов.

**Задание 3.** Выполните эскиз росписи для комплекта разделочных досок. Наряду с растительными мотивами включите в композицию мотив “птица” как символ счастливой жизни. Выполните роспись на цветном фоне.

**Задание 4.** Разработайте и выполните эскиз композиции “Букет” для декоративного блюда. Используйте парное изображение птиц, символизирующих супружескую пару. Роспись выполните на цветном фоне, с применением контрастно-дополнительных цветов.

**Задание 5.** Разработайте орнаментальную композицию для дверок кухонного шкафа на основе композиции “Куст в вазе”. Роспись выполните в теплой цветовой гамме на фоне неокрашенного дерева. Сделайте картон росписи в натуральную величину.

**Задание 6.** Разработайте эскиз росписи для серии блюд (3 штуки). В центральное блюдо включите парное изображение птиц. Боковые блюда композиционно должны быть подчинены центральному. Цветовая гамма росписи свободная. Выполните роспись в материале.

**Задание 7.** Выполните эскиз росписи к сериям блюд: “Времена года”, “Зимние месяцы”, “Состояние природы” и пр. Сделайте картон росписи, используя те цветовые сочетания, которые наиболее полно раскрывают тему серии. Выполните роспись в материале.

**Задание 8.** Разработайте декоративное панно с уральской росписью. Выполните картон росписи на различных фонах.

**Задание 9.** Разработайте комплект детской мебели с урало-сибирской росписью. Выполните картон росписи в натуральную величину. Цветовая гамма композиции не ограничена. Используйте различные мотивы росписи, несущие охранительную семантику.

**Задание 10.** Разработайте комплект деревянной посуды с уральской росписью. Используйте различные варианты композиций. Цветовая палитра не ограничена. Выполните комплект росписи в материале.

Приведем в качестве примеров эскизы росписей.



Рис. 190.  
Н. Котельникова. Композиция "Букет".  
Эскиз росписи



Рис. 191.  
Н. Котельникова. Композиция "Венок".  
Эскиз росписи



Рис. 192.  
Н. Котельникова. Композиция "Гирлянда".  
Эскиз росписи

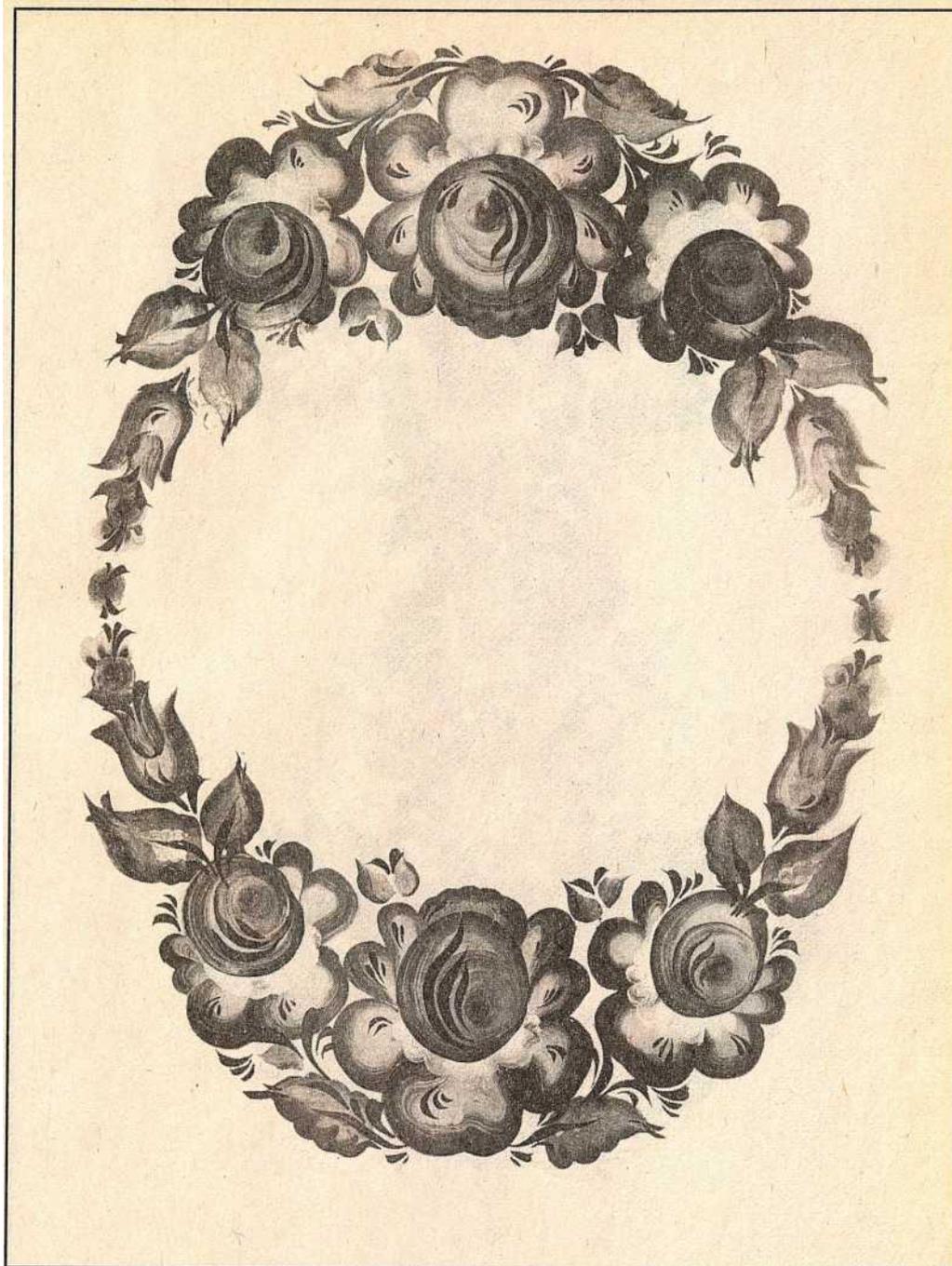


Рис. 193.  
Н. Котельникова. Эскиз росписи



Рис. 194.  
Н. Котельникова. Эскиз росписи

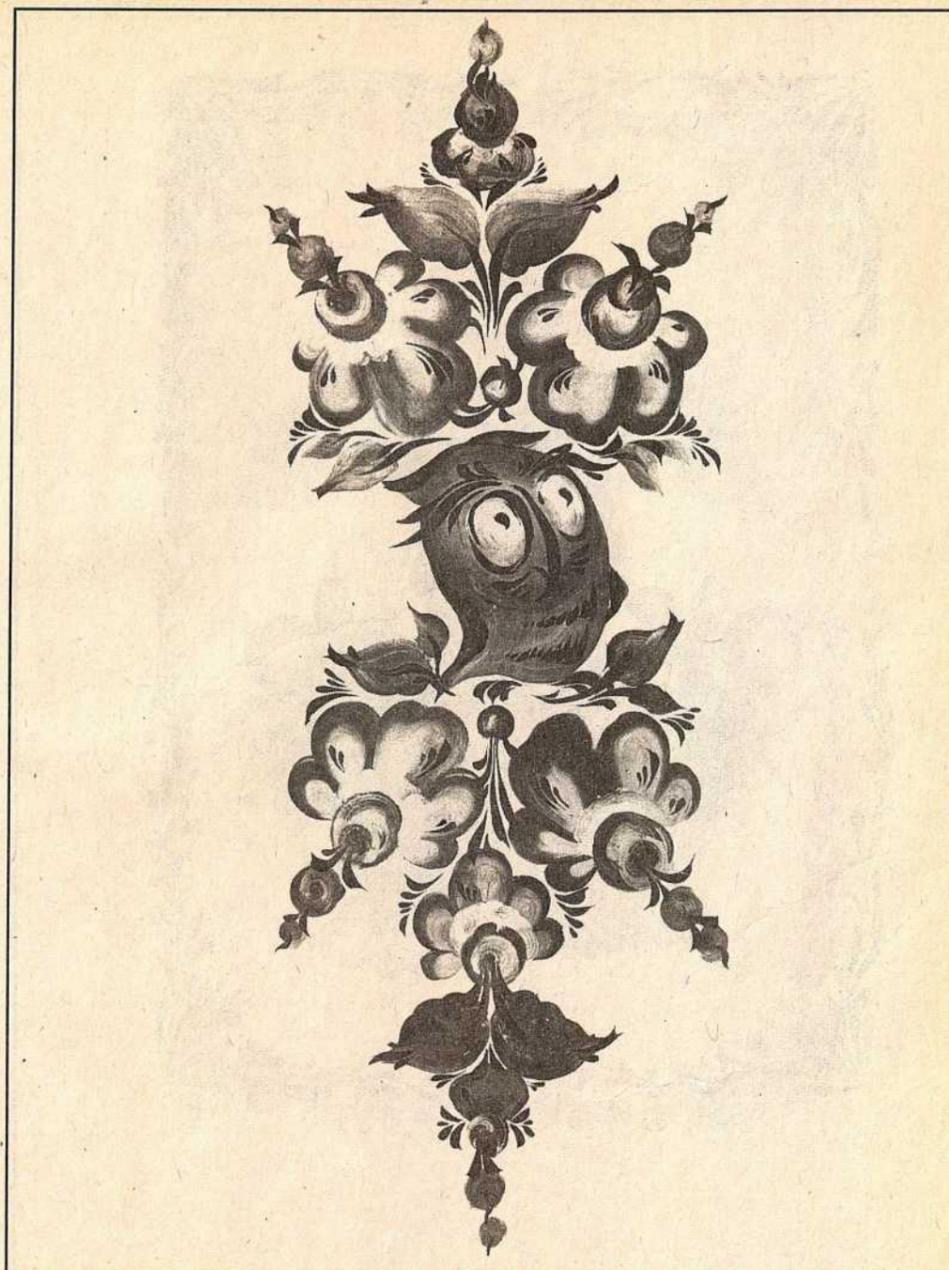


Рис. 195.  
Н. Котельникова. Эскиз росписи

v

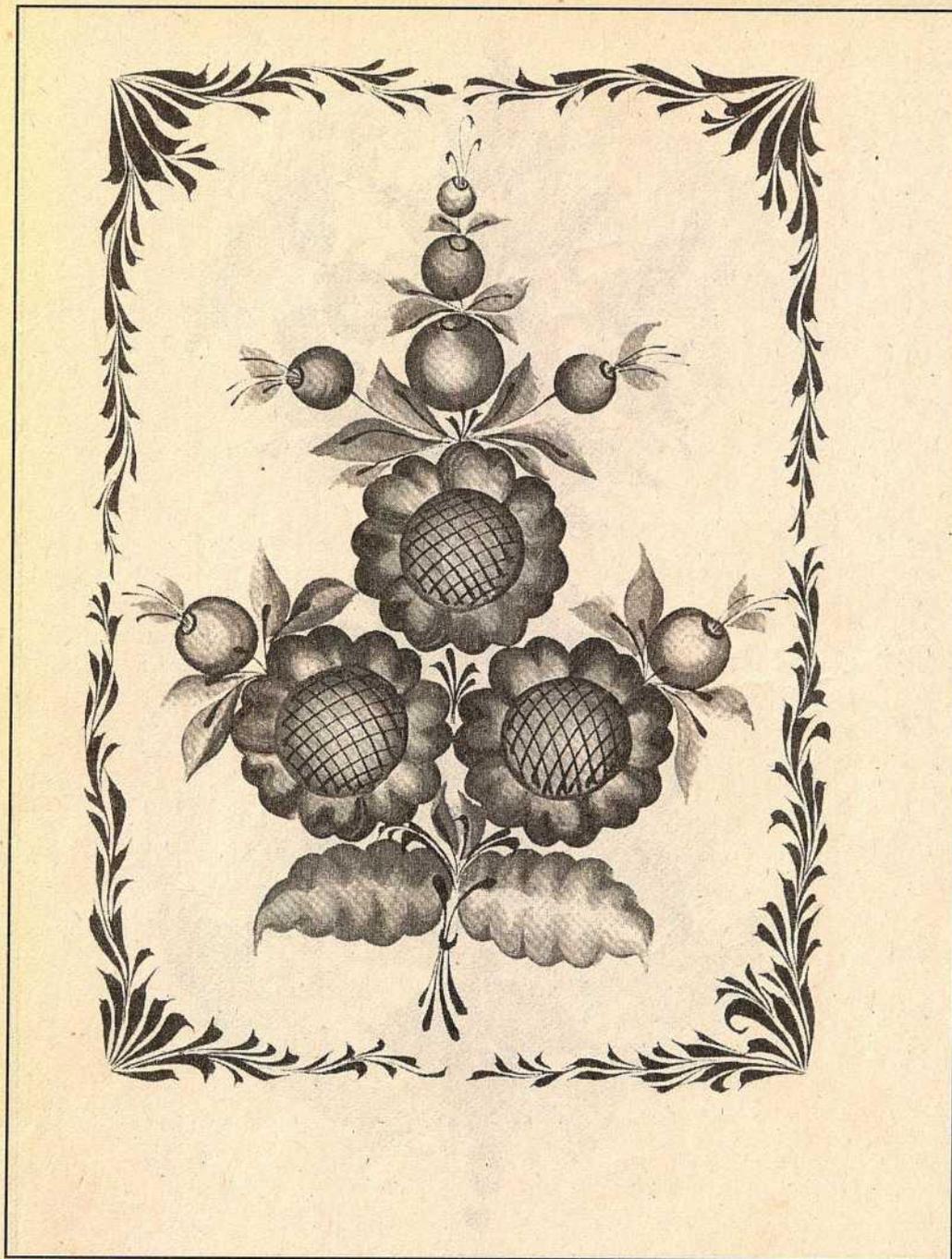


Рис. 196.  
Эскиз росписи. Учебная работа

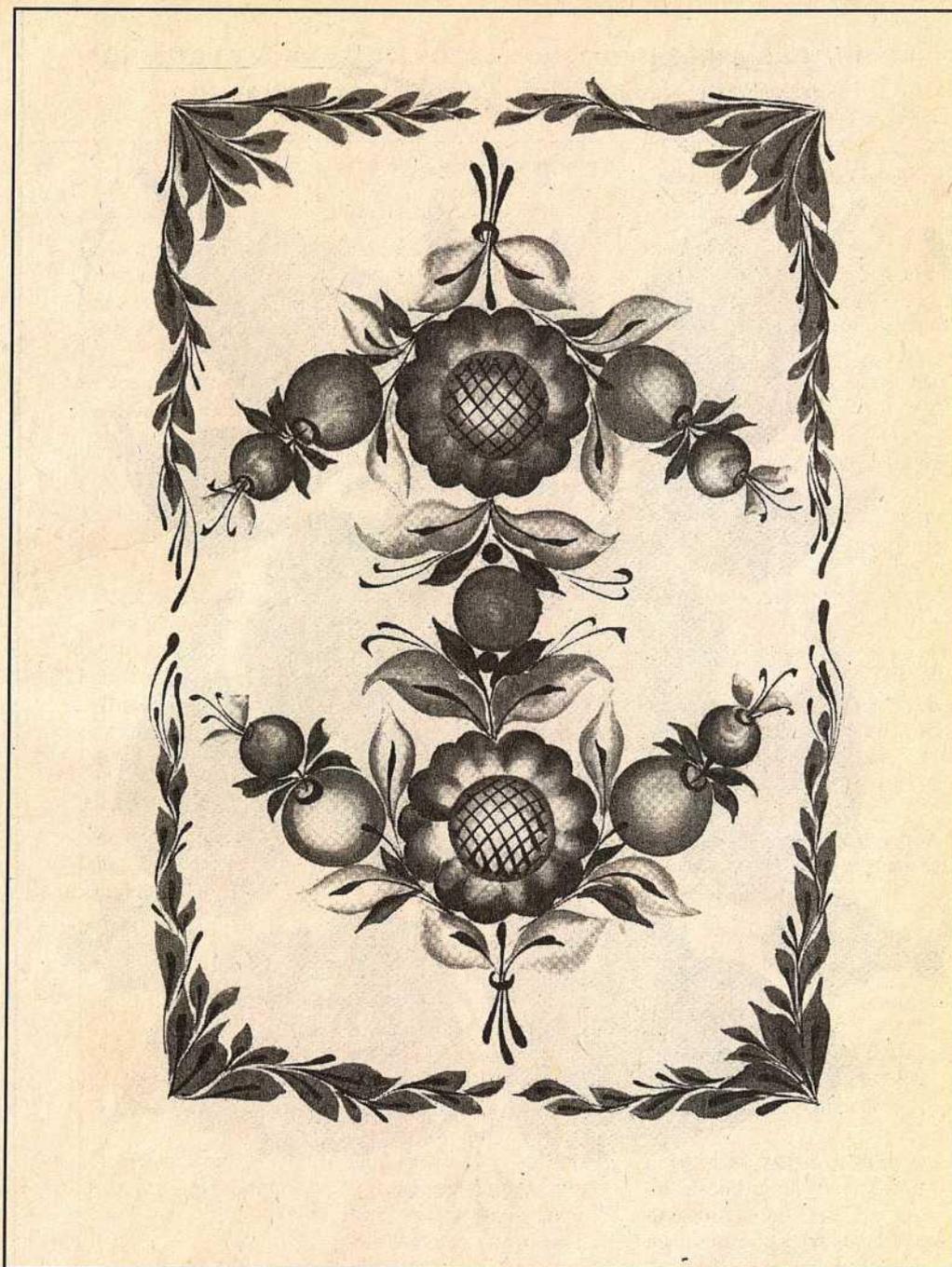


Рис. 197.  
Эскиз росписи. Учебная работа

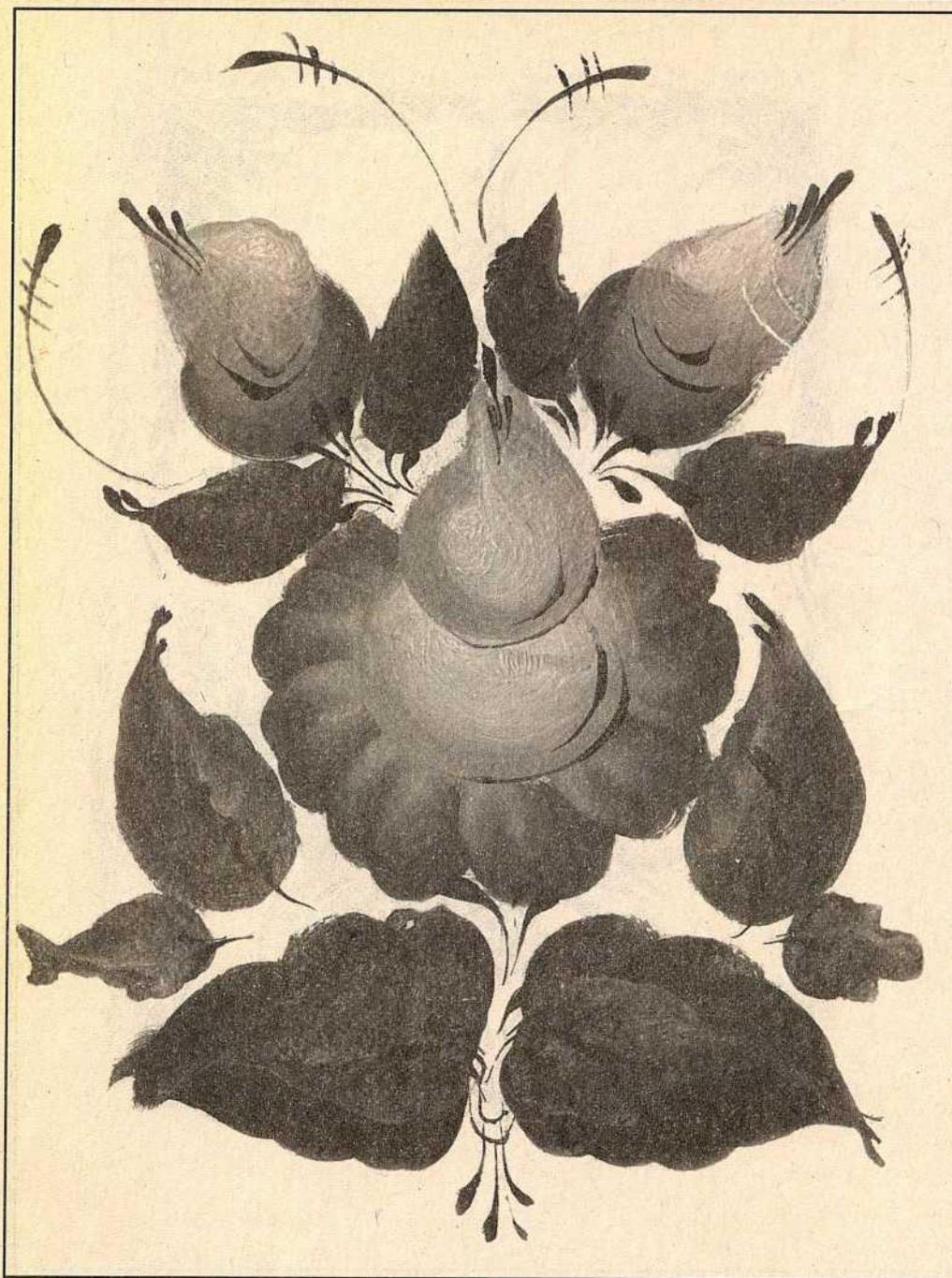


Рис. 198.  
С. Чубарова. Эскиз уральской росписи

**Сводная таблица ошибок, допускаемых учащимися  
при написании урало-сибирской росписи**

№ п/п	Ошибки	Причины возникновения ошибок	Методы устранения ошибок
1	Некачественное выполнение графических элементов росписи	– плохо перебрана кисть; – не усвоена техника выполнения мазка	– перебрать или сменить кисть; – проконсультироваться у педагога, отработать технику написания мазка на стекле
2	Разрозненность графических элементов росписи	– недостаточно внимания уделено изучению данных групп элементов; – неумение найти “связки” между элементами	– проанализировать иллюстративный материал; – отработать написание графических элементов методом нанизывания на общий стержень
3	Живописный элемент не дописан, отсутствует завершающий кончик, резкая градация цвета от внутреннего к внешнему краю элемента	– плохо подготовлена кисть; – плохо подготовлены краски; – не усвоена техника выполнения мазка, последовательность выполнения мотива	– перебрать кисть; – перетереть краски; – проконсультироваться с педагогом, отработать технику написания мазка на стекле
4	Перегрузка живописных элементов живками	– увлекаясь написанием графических элементов, учащийся забывает о том, что он служит лишь для подчеркивания и уточнения формы живописного мотива	– проанализировать иллюстративный материал, изучить методические таблицы
5	Отсутствует центр композиции	– не уяснена схема построения данной росписи	– отработать основные схемы композиции на уровне “композиционного поиска”
6	Неуравновешенность композиции	– неверный выбор цветового решения композиции; – неверное расположение центральных мотивов	– осуществить цветовой поиск композиции на уровне цветowych пятен; – выполнить в карандаше эскизы, найти место расположения главных мотивов

Окончание табл.

№ п/п	Ошибки	Причины возникновения ошибок	Методы устранения ошибок
7	Утеряна сюжетная линия композиции	– слабое владение семантикой уральской росписи	– уточнить сюжет изображения; – подобрать необходимые мотивы, отражающие сюжетную линию композиции; – определить доминанту
8	Плотное или редкое расположение на расписываемом поле	– плохое знание основ построения композиций уральской росписи	– изучить альбомы с репродукциями разнообразных работ уральских мастеров; – выполнить несколько копий растительного орнамента
9	Изображение слишком крупных или мелких мотивов растительного орнамента или мотивов птиц	– выполнено сложное композиций без предварительных эскизов; – неверный выбор пропорций изображаемых мотивов	– поискать решение, выполнить эскизы; – выполнить серию карандашных эскизов, уделив внимание наиболее оптимальному выбору пропорций изображаемых мотивов
10	Ограниченность в использовании цветовой палитры. Переизбыток цвета, используемого в росписи	– незнание цветовой гаммы уральской росписи; – незнание семантики цвета	– изучить альбомы с иллюстрациями работ разнообразных уральских мастеров; – осуществить цветовые поиски с учетом семантики цвета
11	Выпадение из общей гаммы одного или нескольких мотивов	– незнание теории цвета	– изучить теорию цвета; – поискать цветовое решение уральской росписи
12	Плохое сочетание цветового и эмоционального строя композиции	– незнание теории цвета; – неумение гармонизировать цвета	– изучить теорию цвета; – найти цветовое решение на ту или иную тему: грусть, праздник, утро и т. п.
13	Выполнение эскиза на белой бумаге	– незнание особенностей уральской росписи по дереву	– проанализировать иллюстративный материал по уральской росписи; – найти композиционное решение на цветной бумаге

## Словарь используемых терминов

- Баклу́ша** — деревянная заготовка определенной формы, из которой делали ложки.
- Бра́ки** — от слова “брат” — покупать товар. То же самое, что скупщик.
- Бра́тина** — старинная посуда, в которой подносили напитки к праздничному столу.
- Бура́к** — берестяной сосуд цилиндрической формы с деревянным дном и крышкой. Употребляется для питья и переноски жидкости.
- Вале́к** — приспособление для выколачивания мокрого белья при стирке на реке.
- Веретенó** — конусообразная полоска с головкой (около 20 см длиной), на которую наматывалась готовая нить при прядении.
- Во́хра (охра)** — природная краска желтоватого или красного цвета.
- Голбе́ц** — в избе деревянный пристрой к печи с дверью, через которую ходят в подполье.
- Голо́вка** — часть донца, в которую вставлялся гребень в городецкой прялке. Имеет форму усеченной пирамиды (см. *копылок*).
- Голубе́ц** — голубая медная краска (водная углекислая медь).
- Го́рница** — верхний ярус жилой постройки. Горница обычно служила для приема гостей.
- Гре́бень** — орудие для расчесывания льняной кудели при подготовке ее к прядению. Гребень также вставлялся в головку, расположенную на донце. У таких гребней была длинная ручка.
- Гря́дка** — доска, прибитая к полке, отделяющая кухню от избы.
- Гуа́шь** — краска, растертая на воде с клеем. Содержит примеси белил, дает непрозрачный слой.
- До́нце** — часть прялки, на которой сидела женщина при прядении пряжи.
- Ендóва** — старинная посуда с носиком для праздничных напитков.
- Жёлчь** — природный краситель желто-зеленого цвета.
- Жижгíл** — природный краситель желтого цвета.
- Зала́вок** — в крестьянской избе скамья между русской печью и окном; на ней стряпали и хранили кухонную посуду.
- Зы́бка** — люлька, детская колыбель.
- Инкруста́ция** — вид декоративно-прикладного искусства, при котором предмет украшается врезанными в него изображениями из иного материала и иного цвета, чем сам предмет.
- Кíноварь** — ярко-красная природная краска, в состав которой входят ртуть и сера.
- Ки́янка** — деревянный молоток.
- Ковш** — старинная русская посуда для напитков.
- Копы́л** — часть ствола дерева, включающая ответвление корня.
- Копы́лок** — часть донца, в которую вставлялся гребень в городецких прялках. Копылок имел форму усеченной пирамиды. Копылок то же самое, что головка.
- Кóроб** — сундук со стенками из луба, дном и крышкой из дерева.
- Краси́льня** — бревенчатый сруб с большой печью, отапливаемой по черному. В красильнях мастера расписывали и сушили деревянную посуду.

- Красный угол* — передний угол дома или избы.
- Кряж* — бревно 70–80 см длиной с одним заостренным концом. Кряж вставляется в токарный станок и из него точится токарная посуда.
- Кудель* — вычесанное и обработанное волокно льна, приготовленное для пряжи.
- Кудрина* — вид растительного узора в хохломской росписи. Одна из разновидностей “фонового” письма.
- Кужолка* — специальное приспособление, предназначенное для покрытия проолифленного изделия порошком алюминия. Представляет собой тампон, к рабочей части которого пришит кусок натурального меха с коротко подстриженным ворсом.
- Кутный угол (или середка)* — место возле печи, где работала женщина-стряпуха.
- Лавка* — скамья в доме или избе из толстой плахи во всю длину стены, концы которой врубали в поперечные стены.
- Ложка “баская”* (красивая) — деревянная ложка. Отличалась от других тонкой ручкой с главкой, постепенно расширявшейся и переходившей в лопасть в виде повисшей и как бы готовой упасть капельки.
- Ложка “межеумок”* — имела широкую и емкую чуть сплюснутую лопасть.
- Ложка “тонкая”* — имела округлую лопасть. Короткая и округлая ручка ложки завершалась точеной шишечкой, напоминавшей церковную главку-луковку.
- Лопаска (лопасть)* — часть прялки, к которой привязывали кудель для прядения.
- Луб, лубок* — слой между корой и сердцевиной дерева.
- Лужение* — покрытие деревянной основы серебряным, оловянным или алюминиевым порошком.
- Лыко* — верхний слой древесины липы, сдиранный вместе с корой со срубленных молодых деревьев весной.
- Медянка* — народное название зеленой краски.
- Мотовило* — палка с развилинами на концах, около метра длиной, употреблявшаяся для перемотки пряжи с веретена в мотки.
- Мочесник* — кузовок, куда складывали веретена с напряденными нитками.
- Народные художественные промыслы* — исторически сложившиеся, традиционные центры прикладного искусства, отличающиеся характерными приемами изготовления вещей.
- Оживка* — завершающий этап в написании городецкой росписи. Выполняется, как правило, черным или белым цветом (то же, что разживка).
- Олифа* — вареное льняное масло.
- Отляпка* — окрашивание кончика черенка деревянной ложки черной или красной краской.
- Оттеневка* — технологический этап в городецкой росписи. Следует после подмалевка. Выполняется, как правило, более темным цветом, чем подмалевок. Создает иллюзию объема.
- Отходники* — крестьяне, не имевшие возможности прокормить семью урожаем с крохотного земель-

ного надела и в свободное от полевых работ время отправлявшиеся на заработки по всей волости, уезду или другим губерниям.

*Отхожий промысел* — распространенная форма ремесла в России XVIII — XIX вв., когда мастера по весне уходили на заработки, а осенью возвращались в родные места.

*Панно* — живописное произведение декоративного характера, предназначенное для украшения интерьера или фасада здания.

*Письмо “верховое”* — при таком типе письма золото является основной живописи. Классическим примером “верхового” письма является травная роспись.

*Письмо “фоновое”* — при таком типе письма на луженой поверхности делается тонкий кистевой рисунок, затем фон закрашивается красной или черной краской. Золото высвечивается лишь в цветах, листьях и стеблях.

*Подмалёвок* — технологический этап росписи, когда на подготовленную основу наносят основные цветовые пятна, определяющие композиционный строй.

*Полáти* — нары для сна в избе, устанавливались под потолком между печью и стеной.

*Полúда* — алюминиевый или оловянный порошок, используемый для лужения в хохломском производстве.

*Поставе́ц (постáв, подстáв)* — низкий шкаф, ставившийся в избе на скамью.

*Поставо́к* — сосуд для хранения запасов, а также посуда для кваса и пива.

*Пра́зель* — природный земляной краситель сине-зеленого цвета.

*Припи́ска* — травяные мазки. В уральском промысле завершающий этап росписи.

*Пря́лка* — орудие труда для ручного прядения. Состоит из вертикального стояка с лопастью (или гребнем), на которую привязывалась или надевалась кудель, и донца — горизонтального сидения для пряжи.

*Прялка корневи́шка* — прялка, вырезанная из единого куска дерева.

*Пу́тик* — определенный маршрут, по которому ходили красильщики на Урале. У каждого мастера был свой “путик”.

*Разжи́вка* — технологический этап в городецкой росписи. Завершает написание элементов. Выполняется, как правило, белым или черным цветом. Служит для объединения всех мотивов в целостную композицию.

*Разжи́вка, или разбе́л*, — технологический этап в урало-сибирской росписи. Завершает написание живописных элементов. Выполняется синим, коричневым, белым и прочими цветами в зависимости от цвета фона и служит для моделирования формы мотива.

*Раппо́рт* (от фран. rapporter — принести обратно) — повторяющаяся часть рисунка (узора) в вышивке, коврах, обоях, керамике, мозаике и т. п. По принципу раппорта (группа повторяющихся элементов) строится узор орнамента.

*Рубе́ль* — приспособление для выкатывания чистого сухого белья, заменявшее глаженьё утюгом.

*Скит* — раскольническое поселение.

- Скоба́рь* — старинная деревянная посуда для напитков с двумя рукоятками в виде водоплавающей птицы (для праздничного стола).
- Ску́птички (бра́ки)* — люди, скупавшие у крестьян товар оптом за бесценок и перепродающие его на ярмарках.
- Ставе́ц* — старинная посуда из двух равновеликих частей (крышки и тулова) для двух блюд.
- Су́рик* — природная минеральная краска красно-оранжевого или красно-коричневого цвета.
- Тёмперные краски* — краски, добытые из природных красителей, растворившиеся в желтке куриного яйца.
- Тисне́ние* — выдавливание изображений узоров на поверхности.
- Товар “лицево́й”* — изделия, выполненные с особой тщательностью, показывающие умения красильщика.
- Товар “щепно́й”* — деревянный товар.
- Тра́вка (травная роспись)* — так в холмовской росписи называется исполненный гибкими подвижными мазками орнамент из волнистых тонких стебельков, объединенных в ритмический узор, похожий на колеблющиеся ветром травы.
- Тра́вщик* — художник-иконописец, специализирующийся на написании трав на иконах.
- Трафарéт* — тонкая пластинка, на которой прорезан рисунок, подлежащий воспроизведению.
- Трепа́ло* — орудие для трепания льна, пеньки, конопли.
- Ча́рка* — старинная посуда для праздничных напитков, напоминающая рюмку на ножке.
- Чебула́шка* — глиняная плошка для хранения готовых красок у городецких мастеров. Ее делали чуть ниже половины стакана, но шире его и с разливом и толстыми краями кверху. Иногда плошка имела маленькую ручку. Чебулашки гончары изготавливали специально для красильщиков.
- Чёрлень (червлень, червенец)* — яркая красная, багряная краска, добывавшаяся из природных красителей.
- Ширма* — складная, переносная перегородка в виде рам-створок, в которых натянута бумага или материал.
- Шка́нтики* — деревянные гвоздики, применяемые в городецкой резьбе с инкрустацией дубом.
- Щепё́* — мелкие изделия из дерева.

## Оглавление

От автора .....	3
<b>ПЕРВАЯ ЧАСТЬ</b>	
<b>История и технология народных художественных ремесел</b> .....	5
<b>Вводная глава. Теоретические основы изучения кистевых росписей как вида народного искусства</b> .....	6
Контрольные вопросы для повторения .....	17
<b>Первая глава. Хохломская роспись</b> .....	18
§ 1. Из истории хохломской росписи .....	18
§ 2. Виды хохломской росписи .....	29
§ 3. Технология хохломской росписи .....	33
Контрольные вопросы для повторения .....	42
Тест для самопроверки знаний .....	43
<b>Вторая глава. Городецкая роспись</b> .....	48
§ 1. Из истории городецкой росписи .....	48
§ 2. Виды композиций городецкой росписи .....	64
§ 3. Технология городецкой росписи .....	80
Контрольные вопросы для повторения .....	85
Тест для самопроверки знаний .....	86
<b>Третья глава. Урало-сибирская роспись</b> .....	91
§ 1. Из истории урало-сибирской росписи .....	91
§ 2. Семантика уральской народной росписи по дереву .....	99
§ 3. Технология урало-сибирской росписи .....	114
Контрольные вопросы для повторения .....	117
Тест для самопроверки знаний .....	118
Рекомендуемая литература .....	123
<b>ВТОРАЯ ЧАСТЬ</b>	
<b>Методика обучения народным росписям</b> .....	126
<b>Четвертая глава. Методические основы изучения народных росписей</b> .....	127
Рекомендуемая литература .....	135
<b>Пятая глава. Приемы освоения элементов и орнаментальных композиций народных росписей по дереву</b> .....	136
§ 1. Хохломская роспись .....	137
§ 2. Городецкая роспись .....	202
§ 3. Урало-сибирская роспись .....	246
<i>Словарь используемых терминов</i> .....	299

*Учебное издание*

**Соколова Марина Станиславовна**

**Художественная роспись по дереву  
Технология народных художественных промыслов**

*Учебное пособие для студентов высших учебных заведений*

Зав. редакцией *В.А. Салахетдинова*  
Редактор *А.Д. Трейстер*  
Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*  
Художник *Ю.В. Токарев*  
Компьютерная верстка *Л.В. Нежинская*  
Корректор *Л.Г. Белозерова*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных  
ЗАО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Гигиеническое заключение

№ 77.99.2.953.П.13882.8.00 от 23.08.2000 г.

Сдано в набор 14.03.00. Подписано в печать 14.02.01.

Формат 70×100/16. Печать офсетная. Бумага газетная.

Усл. печ. л. 24,7+1,3 вкл. Тираж 10 000 экз. Заказ № 1502

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

117571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 932-56-19.

E-mail: [vlados@dol.ru](mailto:vlados@dol.ru)

<http://www.vlados.ru>

---

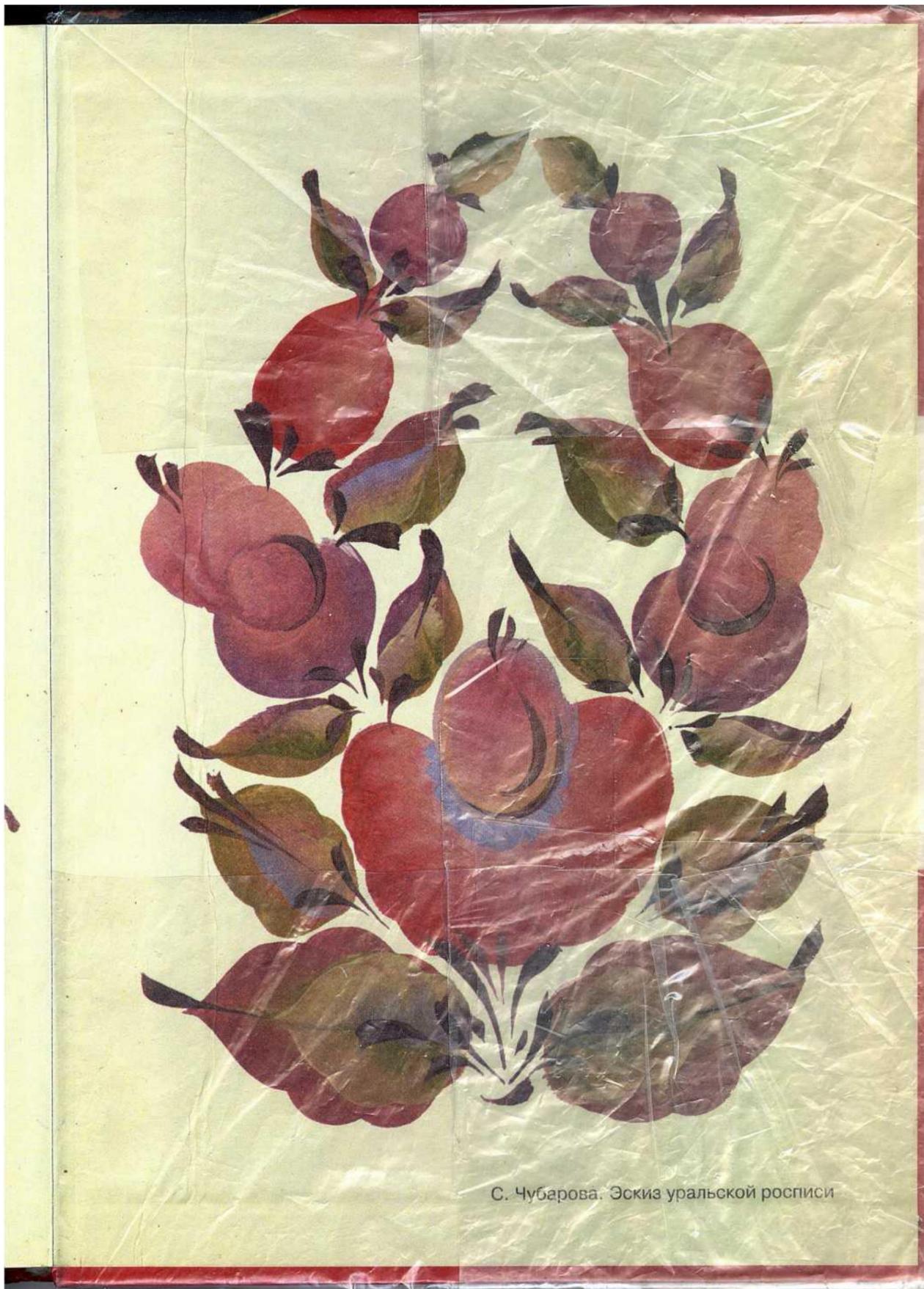
ООО «Полиграфист».

160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.

u 63.27/59.52



Н. Алексеева. Эскиз уральской росписи



С. Чубарова. Эскиз уральской росписи

**СОКОЛОВА МАРИНА СТАНИСЛАВОВНА** —

кандидат педагогических наук, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства. В течение 10 лет преподает технологию народных художественных ремесел — роспись по дереву и металлу.

Книга обобщает опыт работы автора со студентами художественно-графического факультета. Достоинством учебного пособия является принципиально новая методика обучения хохломской, городецкой и уралосибирским росписям по дереву — от простых упражнений с постепенным их усложнением и переходом к карточкам-заданиям и завершается выполнением творческих композиций. Пособие снабжено большим количеством черно-белых и цветных иллюстраций, раскрывающих авторскую методику. Адресовано студентам художественных вузов, училищ и школ, учителям технологии, руководителям кружков прикладного искусства, а также широкому кругу читателей, желающих овладеть искусством росписи по дереву.



ISBN 5-691-00556-1



9 785691 005565

**ВЛАДОС**