

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Тольяттинский государственный университет»

Институт изобразительного и декоративно-прикладного искусства

(наименование института полностью)

Кафедра «Живопись и художественное образование»

(наименование кафедры)

44.03.01 Педагогическое образование

(код и наименование направления подготовки, специальности)

Изобразительное искусство

(направленность (профиль)/специализация)

## БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему Ансамбль декоративных панно «Сказы П. Бажова»

Студент(ка)

О.В. Караульных

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

Руководитель

Е.С. Василик

(И.О. Фамилия)

(личная подпись)

**Допустить к защите**

И.о. заведующего кафедрой к.п.н., доцент Г.М. Землякова

(ученая степень, звание, И.О. Фамилия)

(личная подпись)

« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_\_ г.

Тольятти 2018

## АННОТАЦИЯ

к бакалаврской работе на тему: Ансамбль декоративных панно «Сказы П. Бажова».

выполнена студенткой Тольяттинского государственного университета института изобразительного и декоративно-прикладного искусства кафедры «Живопись и художественное образование»

Оксаной Владимировной Караульных

В введении обосновывается актуальность выбранной темы, формулируются цель и задачи исследования, а также указываются объект и предмет исследования.

В первой главе освещается история возникновения и развития основных видов росписи по дереву в России. Выделяются такие росписи как Хохлома и лаковая миниатюра, тесно связанные с древнерусской декоративной культурой, иконописью, раскрываются особенности их техник и технологий изготовления. Рассматривается такой вид жесткой основы для живописи как дерево. Упоминаются работы известных художников, выполненные на деревянной основе. Раскрывается значимость произведений П. Бажова, рассматриваются работы иллюстраторов сказов П. Бажова.

Во второй главе данной бакалаврской работы перечисляются этапы и последовательность создания серии декоративных панно, выполненных по Уральским сказам русского писателя П. Бажова «Малахитовая шкатулка», «Медной горы хозяйка» и «Каменный цветок».

В заключении подводятся итоги исследования, формулируются обобщенные выводы по всем разделам данной работы. Утверждается мысль о важности сохранения, развития и приумножения народного искусства.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, рисунков, списка использованных источников и приложений.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
1.1 Основные виды росписи по дереву. Дерево, как популярная основа для живописи .....	7
1.2 Техника и технологии изготовления хохломы и лаковой миниатюры ..	29
1.3 Выполнение росписи по мотивам русских произведений П. Бажова: «Малахитовая шкатулка», «Медной горы хозяйка», «Каменный цветок» ..	41
ГЛАВА II ХОД ПРАКТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ: ВЫПОЛНЕНИЕ СЕРИИ ПАННО ПО СКАЗАМ П. БАЖОВА.....	50
2.1 Разработка композиции и выбор цветового решения .....	50
2.2 Этапы и последовательность выполнения расписных панно по творчеству П. Бажова, работа в материале .....	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	65
СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	68
ПРИЛОЖЕНИЕ .....	72

## ВВЕДЕНИЕ

Издавна Россия славилась разнообразием культурных традиций и обычай, сохранению которых во многом послужило народное творчество. Ни один век мастера – ремесленники отражали их в своём искусстве, таким образом передавая из поколения в поколение, создавая уникальные изделия своими руками.

Одним из главных старинных народных промыслов в России является роспись по дереву. Это не удивительно, ведь на протяжении долгого времени она была неотъемлемой частью повседневной жизни человека. Расписывали мастера практически всё, от деревянной посуды, коробов, шкатулок и прялок, до фасадов и интерьеров домов. Рисунки не просто украшали изделия, но и имели символический смысл.

Особое место среди множества видов росписей в нашей стране занимает Хохломская роспись. Она наиболее узнаваема и популярна не только на территории нашей страны, но и за рубежом. Также от других её отличает богатый золотистого цвета орнамент, привнесённый иконописцами. Другой не менее значимый вид росписи в России, вобравший в себя каноны иконописи – это Лаковая миниатюрная живопись – живопись на небольших предметах с нанесением на его поверхность лака.

В изделиях декоративно – прикладного искусства заключена историческая память народа, русская старина, сохранение и передача которого является главной задачей каждого поколения.

Темой моей работы стало творчество Павла Петровича Бажова. Одной из причин обращения к его произведениям послужила знаменательная дата – 140 лет со дня рождения фольклориста, которая будет отмечаться в 2019 году.

Он систематизировал и записал большое количество сказов о жизни обычных людей – жителей Урала середины XVIII столетия. Благодаря его

произведениям сегодня мы можем познакомиться с обычаями и традициями уральского народа, их мастерством и секретами ремесла.

Однако, работы этого автора не были бы столь запоминающимися, без сопровождения книг иллюстрациями, в которых умело переданы образы персонажей, их характер. Особенностью выполнения такого рисунка является соседство изображения со шрифтом, что изначально ограничивает размер иллюстрации. Поэтому, было решено создать отдельную композицию – серию деревянных панно, взяв за основу наиболее любимые произведения читателей. К ним относятся сказы: «Медной горы хозяйка», «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок», вошедшие в первый том сборника переработанных уральских сказов под названием «Малахитовая шкатулка». Сказы Павла Петровича наполнены таинственностью и магией, поэтому техника исполнения работы должна быть необычна, ведь от неё зависит успех любого произведения.

Таким образом, было принято решение выполнить декоративную живопись на дереве, включая в неё приемы и техники двух видов росписи декоративно прикладного искусства. Это лаковая миниатюра и хохлома. В чем и заключается новизна данной бакалаврской работы.

**Актуальность** выбранной темы заключается в сохранении, передаче и приумножении традиционной русской культуры и декоративно – прикладного искусства, что способствует воспитанию патриотизма, а также формирует духовные и нравственные принципы будущего поколения. Ведь, представления о высших ценностях и идеалах является основой любой развитой цивилизации.

**Цель данной работы** – создание ансамбля декоративных панно «Сказы П. Бажова» с использованием техник росписи по дереву.

#### **Задачи**

- рассмотреть виды росписи по дереву в России;
- углубить знания о технологических особенностях и приемах Хохломской росписи и Лаковой миниатюрной живописи;

- расширить свои знания о биографии и творчестве П. Бажова
- ознакомиться с художниками – иллюстраторами сказов П. Бажова;
- создать авторское панно, сочетая основные приемы и техники двух видов росписи по дереву;
- разработать композицию и выполнить эскизы на выбранную тему;
- разработать цветовое решение сюжетных композиций;
- выполнить эскизы в цвете в натуральную величину.

**Объектом исследования процесс декоративной росписи по дереву в России.**

**Предмет исследования** – применение видов декоративной росписи по дереву в трактовке литературных произведений.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что данные материалы могут быть использованы как в теоретических и методических, так и практических целях в процессе изучения студентами Хохломской росписи и Лаковой миниатюрной живописи на уроках декоративно-прикладного творчества, композиции, истории искусств. Данная работа может служить оформлением интерьера, принимать участие в выставках и конкурсах, служить наглядным пособием.

# ГЛАВА I ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РОСПИСИ В РОССИИ

## 1.1 Основные виды росписи по дереву. Дерево, как популярная основа для живописи

Россия уже много лет славится разнообразием народных промыслов. Не перестает удивлять своей красотой и такое старинное искусство, как роспись по дереву. Каждый из её видов имеет свои особенности и отличительные черты, секреты изготовления, свою историю возникновения. Например, к одному из древних видов рисования относится **Мезенская роспись**.

Так принято называть тип разрисовывания домашней утвари, который зародился в конце 19 века в Архангельской области. Он получил это название от одноименной реки Мезень, но имеет ещё и второе – Палащельская, от названия селения. С помощью этой росписи жители данной местности украшали свой быт, предметы повседневного обихода, к таким относятся: коробка, сундуки, разделочные доски, прялки, шкатулки и многое другое (Приложение I – 1.1 – 1.3)

Секреты этого древнего ремесла на протяжении долгого времени переходили по наследству от отцов к сыновьям, потому что в тот период данной деятельностью занимались только мужчины. Роспись наносилась деревянной палочкой («тиской»), пером или кистью. Для того, чтобы придать изделию ярко-желтый оттенок и сделать его более мягким мастера покрывали его олифой, затем, пропитывали льняным маслом.

Роспись необычна тем, что состоит из трех ярусов и каждый её элемент изображался в определенном месте на изделии и имел своё значение. Поэтому, можно сказать, что таким образом художники пытались изобразить на деревянных предметах картину мира о строении Вселенной. Лучше всего это сделать получалось на прялках, так как они имеют большую лопадку, которая позволяет выполнить рисунок в соответствии со всеми канонами.

После чего, мастер оставлял свою подпись с обратной стороны изделия. И сегодня мы имеем возможность знать имена династий художников: Аксёновы, Кузьмины, Новиковы, Федотовы, Шишкины.

Самая старинная прялка относится к 1820 году, о ней говорится в рукописях собрания Пушкинского Дома.

По орнаментам Мезенской росписи можно прочитать законченную историю, обращение или пожелание, зашифрованное художниками для своих родственников и друзей. Узор может быть несколько видов: в треугольнике, косой клетке, в квадрате и ромбе. Роспись достаточно графична, лаконична и сдержана. Она, пожалуй, больше всего отличается от остальных. Это прослеживается в минимальном использовании изобразительных средств, в простоте рисунка. А также «отражает круг очень ранних земледельческих представлений древних людей (финно-угорских племен), живших в этих местах и сохранивших отголоски первобытно-родового уклада жизни» [22].

Кроме того, если внимательно к ней присмотреться и углубиться в историю её появления, как это сделали исследователи, то вполне, возможно, заметить и столкнуться с невероятным сходством Мезени с другим не менее старинным промыслом. Что, как ни геометрический строй узоров, его частые повторения в рисунке, роднит роспись с этим древнейшим видом обработки дерева – резьбой. Что характерно для данной местности. Из этого можно сделать вывод: мастера, работавшие с деревом в следствии интенсивного развития живописного искусства, которым владели их соседи с ближайших деревень, перестали работать резцом и заменили его на кисть. Но, при этом, оставили «основные элементы геометрического орнамента, такие как круги, ромбы, розетки, квадраты и треугольники» [22]. В связи с этим главные персонажи росписи, такие как конь – символ означающий солнце и благополучие, а также олень, достаточно прямоугольны в очертаниях, а их ноги имеют волнообразные изгибы.

Но, важным для человека, работающего на земле, все-таки являлся процесс созревания урожая. Поэтому в росписи имеется большое количество



знаков плодородия и земледелия: вспаханные поля, корни, цветы, плоды и семена.

**Северодвинская роспись** или роспись Северной Двины. Так обычно называют целый ряд промыслов, которыми занимались крестьяне, проживающие около реки, втекающей в Белое море. Данная роспись очень графичная и яркая. Глядя на неё складывается ощущение, что здесь мастера изобразили самое желанное время года – лето, которое длится очень недолго. Большое значение в этом искусстве сыграли мастера-писцы, которые занимались переписью книг. Однако, они не только переписывали тексты, но ещё и оформляли книжные страницы. Делали это при помощи иллюстраций, виньеток, красивых заглавных букв и других декоративных приемов. Постепенно художники начали переносить свои элементы с книг на предметы быта, соединять приемы книжной графики с замыслами художников.

**Роспись Северной Двины** состоит ещё из трех типов росписи: **Пермогорской, Борецкой и Ракульской**. Эти названия, как и многие другие, возникли от названия селений, являющихся художественными центрами расписного дела. Данные села располагаются достаточно близко относительно друг друга. Однако, целью каждого из них было развитие своего стиля и манеры исполнения. А основным расписываемым предметом изначально являлась конечно же прялка.

**Пермогорская роспись**, что в переводе означает – первые по высоте горы, отличается изогнутыми листьями, кончик которых заострен, а также цветами, напоминающими по форме тюльпаны. Кроме этого её отличает разделенная на две части композиция, выполненная на белом фоне. Верх прялки обычно украшала птица Сири́н. А низ – рисунок с повозкой и конем (Приложение I – 2.1 – 2.3).

**Борецкая** роспись берет своё начало от древнерусского искусства, а также иконописи северной школы. Она необычна тем, что напоминает церковный иконостас, в первую очередь выполнялась на прялках, большого

размера с широкой лопастью и крупными рядами городков. «Роспись сверкала белизной фона, на котором ярко горел красный ведущий цвет растительного узора» [16]. Для того, чтобы придать большую нарядность и выразительность, художники применяли для украшения сусальное золото (Приложение I – 3.1 – 3.3). Борецкая роспись подразделяется на Пучужскую и Тоемскую росписи.

**Пучужские** прялки очень схожи с теми, что выполняли в Бороке. Это заметно по её фасаду (Приложение I – 4.2). Но, человек с зорким глазом, без труда сможет отличить их. Сделать это можно обратив внимание на узор ножки, «на пучужских обычно нарисован гибкий, выющийся стебель с листьями, который бежит от основания ножки до лопасти» [16]

Тоемскую роспись отличает «ярко раскрашенная токарная ножка и зеркальце, врезанное в центр той стороны лопасти, которая была обращена к пряхе» [16], а также надписи, раскрывающие смысл нарисованной сцены, выбранные мастерами из народных песен (Приложение I – 4.1, 4 –3)

Ещё один вид росписи Северной Двины – Ракульская (Приложение I – 5.1 – 5.3). Она очень самобытна и больше всего отличается от двух остальных видов. Главное место в этой росписи отводится золотисто – охристому и черному цветам, менее главным – зеленому и коричнево-красному, все они приглушенные, спокойные. Орнамент здесь достаточно большой и сочетает в себе в основном декоративные листья. Исследователи выявили, что этой росписью занималась лишь одна семья Витязевых, в следствии чего можно предположить, что они могли быть старообрядцами. Таким образом, используя каноны древнерусского книжного дела, перенесли их на деревянные предметы быта.

Другой более красочный вид росписи по дереву зародился в середине 19 века в заволжских деревнях, расположившихся по берегам притока Волги – реки Узолы, неподалеку от города Городец, Нижегородской губернии. В таких деревнях как Хлебаиха, Курцево, Косково, Савино, Букино и других.

**Городецкая роспись**, которую мы видим сейчас сложилась не сразу и не всегда имела такой вид. Заволжье – это место, где прежде всего преобладают леса, а значит имеется много недорогого материала, поэтому и умельцев, работающих с деревом, изначально было намного больше и процветал другой промысел – резьба по дереву.

Самым известным предметом для отделки было донце, то есть сиденье у прялки в виде широкой доски, которое после работы пряжи вешала на стену избы, чтобы украсить небогатый интерьер. Для отделки донца мастера применяли инкрустацию. Так называется техника, когда в основе изделия делаются углубления, а затем в них вставляются вырезанные фигурки соответствующей формы и размера из другой породы дерева. Тогда это был мореный дуб (Приложение I – 6.1, 6.2). Спустя время, резчики придумали другую технику. Чтобы изделие выглядело более ярко и нарядно, местные мастера специально подкрашивали фигурки различными цветами: желтым, красным, синим, зеленым (Приложение I – 6.3). Только со второй половины 19 века эта достаточно сложная техника была заменена резьбой с подкраской, затем росписью, которую выполнить можно было гораздо быстрее. Под кисть умелых мастеров попали и другие предметы крестьянского быта: коробка, лукошки, солонки, сани, стульчики, деревянные игрушки и многое другое. Таким образом, можно сказать, что именно резчики определили главную тематику и персонажей будущей росписи, а также заложили основу изобразительного языка городецкого искусства.

В работах народных художников гармонично стали сочетаться цветочные орнаменты, фигуры животных (лошадей, собак, кошек), людей, архитектура городов и деревень, усадеб. В их композициях можно заметить «волшебный реализм», как они умело сочетают современную жизнь с вымыслом и мечтой обычного крестьянина. Поэтому расписные изделия наполнены радостью, в них отражена гармония человека с природой, прекрасными цветущими растениями (Приложение I – 6.4 – 6.6).

Интересно, что роспись стали называть «Городецкой» тоже не сразу, а только в 1930-х годах, благодаря В. М. Василенко, - известному исследователю народной культуры. Это название роспись получила по причине, что именно Городец являлся главным рынком сбыта расписной утвари и туда мастера свозили готовые расписные изделия на продажу. Кроме этого в нем находились мастерские росписи по дереву.

Отличительной особенностью росписи является декоративность и условность исполнения, что можно заметить по колориту и приемам. Ещё одна особенность – это обилие цветочных букетов и гирлянд, наличие белой и черной графической обводки по контуру предмета. Сюжеты росписи – это сцены из жизни купечества и крестьянства.

Другой вид росписи зародился в 17 веке на левом берегу реки Волги. Название «Хохломская» роспись приобрела благодаря старинному торговому селу Хохлома, который являлся главным центром сбыта деревянной расписной посуды у крестьян, проживающих в соседних деревнях.

До сегодняшнего дня люди, исследующие это искусство, а также историки не сошлись в одном мнении о том, как возник данный промысел. Несмотря на то, что есть документы подтверждающие, что техника окраски деревянной посуды, схожая с хохломской, применялась ещё в 1640-1650-е годы, люди больше склонны к другому варианту. Существует версия, что это искусство появилось в связи с техникой писания икон и именно старообрядцы, укрывшиеся на данной территории от гонений за «старую веру», от царского правительства и церковных властей, способствовали возникновению данной росписи. Ведь среди беженцев было немало художников-иконописцев и мастеров рукописной миниатюры, которые не только привезли с собой богато украшенные древние иконы, рукописные книги, ткани, ювелирные изделия, но и в совершенстве владели техникой и знали секреты создания золоченых иконостасов, киотов и церковной мебели. Именно мастера Древней Руси для того, чтобы сэкономить дорогостоящий

материал, вместо золота наносили на фон иконы серебро. По завершению живописных работ, покрывали икону лаком, сделанным из льняного масла, и отправляли в печь. Так пленка лака и находящееся под ним серебряное покрытие из-за высокой температуры меняли свой цвет и становились золотистого оттенка.

Так, на границе времен XVII – XVIII веков, Заволжье стало подобно царскому хранилищу, складу с драгоценностями, основу которых составили предметы древнерусского искусства, а старообрядцы начали заниматься росписью деревянных изделий, применяя известные им приемы золочения. Более же состоятельные были торговцами и скупщиками. Так, очевидно, и зародилось искусство золотой Хохломы.

Особую популярность и востребованность расписная посуда в Хохломской технике приобрела во второй половине 19 века. Она становится популярной среди всех сословий, проникает в город. Товар проходил через Нижегородскую ярмарку и расходился не только по всей России, но и вывозился в страны Азии и Западной Европы.

Работа осуществлялась целыми семьями. Некоторые работали в той же избе, где и жили. Уже с раннего возраста дети осваивали данную технику, помогая родителям в изготовлении расписной утвари. Но, к сожалению, в конце 19 и начале 20 века мастера сильно стали зависеть от скупщиков, поэтому начали постепенно разоряться, сменили вид деятельности и данное живописное искусство пришло в упадок.

Только после Великой Октябрьской социалистической революции Хохломская роспись была возрождена, а расписные изделия вновь начали пользоваться мировой популярностью, только вместо привычной утвари, мастера начали изготавливать уже целые комплекты посуды, которые обязательно были украшением праздничного стола.

Сегодня, как и прежде, центрами Хохломской росписи являются города Семёнов и Сёмино, Ковернинского района. В первом находятся две фабрики «Хохломская роспись» и «Семёновская роспись», а во втором действующее

предприятие «Хохломской художник», которое объединяет мастеров из разных деревень Ковернинского района: Сёмино, Кулигино, Новопокровское.

Художники, работающие в Сёмино, отдают предпочтение классическому травному орнаменту, хотя дополнили и обогатили его новыми элементами и расширили красочную палитру.

Работы Семеновских — городских — художников более разнообразны. Они сочетают в себе не только разные варианты травных узоров, но и мотивы лесных ягод и пышных экзотических цветов.

По мимо основной Хохломской росписи, есть ещё другие виды. Это Липецкая и Вологодская хохлома. Вологодская отличается голубым узором, выполненным на серебряном фоне. Липецкая хохлома представляет красный узор на золотом фоне, но при рассмотрении, найти отличия можно. Сегодня, Хохломская роспись всё больше и больше становится популярной, а современные художники не перестают искать новых форм для воплощения своих идей и фантазий (Приложение I – 7.1 – 7.3)

Ещё одним видом росписи, только уже Нижегородской области является **Полхов – Майданская** роспись (Приложение I – 8.1 – 8.3). Существует она не так уж и много лет, можно сказать, что это молодой вид росписи. Поэтому он менее популярен, чем, например, Городец или Хохлома. Но, всё же, успел занять свою нишу в декоративно-прикладном искусстве. Прежде всего он знаменит по ярким игрушкам – матрешкам, коням, пасхальным яйцам, балалайкам.

Всё началось, когда после крестьянской войны настала пора неурожая. К счастью, данная местность обладала густыми лесами. Так многие люди, заселявшие эту территорию начали заниматься деревообделочным промыслом. И все деревянные предметы на первом этапе развития этого искусства продавали не расписанными. По окончании Октябрьской революции дело продолжилось, но изменился характер промысла. Изделия стали более нарядными. Сначала их украшали выжженным рисунком, затем,

на его контур начали наносить масляные краски, дабы сделать более выразительным. Так некоторое время мастера искали особенную технологию, не похожую на другие росписи. Всё поменялось, когда Степан Игнатов, в первой половине 19 века поделился с художниками секретом. Он заключался в более удобном способе создания рисунка, который Игнатов узнал из поездки в города Семенов и Меринов. А секрет был в спиртовых красках. Рисунок этой росписи отличается тем, что мастера не особо продумывают рисунок. Их работа больше спонтанна. Лица матрешек достаточно условны. Без особых деталей и прорисовки. Преобладает много черного цвета. А нижняя её часть – это крупный цветочный рисунок роз. Так же бывают такие элементы как яблочки и колокольчики. В целом, роспись смотрится ярко.

Следующим не менее любимым и известным видом росписи в России является **лаковая миниатюрная живопись**, то есть живопись на маленьких предметах с нанесением на их поверхность лака для придания изображению эффекта глубины и выразительности. Можно сказать, что лаковая миниатюра относится к особому виду росписи, так как она выполняется на предметах из папье – маше, однако, многие современные художники создают лаковые композиции на дереве, но по иной технологии, поэтому, её можно легко включить в этот список росписей. Возникновение такого вида декоративно-прикладного искусства как лаковая миниатюра связано с лаковой живописью и художественными лаками, которые появились в глубокой древности ещё в Китае. Чтобы защитить поверхность различных изделий мастера использовали сок лакового дерева. Им покрывали домашнюю утварь, посуду, церемониальные сосуды, лаком писали, как чернилами и использовали в качестве декора. Однако, как конкретно и почему зародился этот промысел до сих пор остается загадкой. Зато, известна китайская технология создания лакового изделия.

Сначала лак нужно было добыть и делали это специальным методом. По прошествии 10 лет, с момента произрастания дерева, на нем проделывали

засечки – горизонтальные надрезы, под которыми устанавливали медную емкость. Так сосуд постепенно наполнялся смолой. Особенность её заключалась в том, что она была красивого молочного оттенка, но только тогда, когда вытекала из дерева. Спустя время, смола затвердевала и темнела. После этого она проходила процесс очистки от примесей. Её кипятили до тех пор, пока не появится пена, а далее процеживали через холст. Только после всех этих процедур смола была готова к дальнейшему использованию.

Далее, при помощи клея на поверхности изделия фиксировали ткань и грунтовали её. Затем, наносили сам лак. Ученые насчитывают около десяти разновидностей китайских лаковых изделий. Помимо цветного лакового покрытия и расписных лаков, создавались ещё и резные, рельефные, инкрустированные, с золотым покрытием, разноцветные (коромандельские), сухие лаки (Приложение II – 1.1 – 1.3). В более раннее время в качестве грунта заготовки использовали гипс, а основы под лак были достаточно разнообразны. Это и дерево, и металл, и даже шелк.

Затем это искусство распространилась в другие страны Дальнего востока и Юго-Восточной Азии. Мастера разных стран, заимствуя некоторые приемы у соседей и привнося свой опыт, совершенствовали и вырабатывали свою лаковую технику. Китайские лаки больше остальных превзошли Японцы, особенно в росписи с применением золотого и серебряных порошков. В Иране в состав лака входил сандарак, так называется душистая смола североафриканского хвойного дерева. В Индии для изготовления лака использовали семена льна и камедь. Особое отличие имеют восточные лаки. Они после высыхания остаются твердыми и гибкими, не реагируют на горячую воду и не имеют запаха, а также противостоят биологическому разрушению. Достаточно дешевые и гигиеничны. Способ создания лаков европейских, достаточно сильно различается с технологией восточной. Различия обусловлены исходными материалами и климатическими условиями.



Особый интерес к лакированным изделиям испытывали и русские правители. Лаковыми ширмами, веерами, подносами в первую очередь были украшены покои царских дворцов и комнаты русской знати.

Однако, до 17 века производство лаков в нашей стране не было налажено, поэтому лакированные предметы ввозились из – за границы. Они считались редкими и дорогими. Самостоятельное развитие лаковое дело в нашей стране получило во времена Петра Великого. По его велению иностранные мастера приезжали для работы в Россию, а здешние ученики наоборот отправлялись за границу, где и обучались этому виду искусства. Так европейские мастерские послужили основой для возникновения первых лаковых мануфактур в России.

И всё же в большом количестве производиться лакированные изделия в России стали во второй половине 17 века. Эта заслуга принадлежит купцу Петру Ивановичу Коробову, который побывав в Германии нанял немецких мастеров для обучения русского народа лаковому делу. Вскоре фабрика Коробова прославилась изготовлением лакированных армейских козырьков для солдат и офицеров русской армии. Затем, чтобы увеличить свой доход в селе Данилково, Московской области была построена ещё одна фабрика. На ней выпускали в основном табакерки из папье-маше для нюхательного табака, крышки которых украшали картинками-гравюрами с изображением важных событий того времени. По итогу покрывали светлым лаком. Так как в этот период табак нюхали и мужчины, и женщины, а изображения на изделиях отражали самые актуальные темы того времени, спрос на табакерки был достаточно большим. К тому же цена такого изделия была намного ниже зарубежного и приобрести его могли люди среднего достатка. Высшие слои населения предпочитали иностранный товар. Небывалую ценность и популярность предметы, покрытые лаком, приобрели, когда на их поверхности изображения начали создавать вручную.

В 1818 году управляющей фабрикой стала дочь Коробова, а затем в 1824 году руководство принял его зять - Петр Лукутин. Он имел хорошие

организаторские и художественные способности, обладал тонким чутьём рынка, что позволило ему расширить производство и отказаться от найма иностранных мастеров. Чтобы подготовить специалистов, объединил мастеров села Данилково и Федоскино. Так на базе данного производства появилась первая русская лаковая школа. Лукутин во многом изменил стиль миниатюр и вдохнул в них новую жизнь. Сюжеты лаковых изделий стали более привычными и близкими для русского народа и завоевали широкое признание и известность. Это всеми любимые русские тройки лошадей, сцены чаепития и многое другое (Приложение II – 2.1 – 2.3).

1828 год стал для хозяина знаковым – ему дали право клеймить лакированные предметы. Так, на изделиях мастеров появилось ещё одно украшение – герб России и первые буквы фамилии и имени руководителя фабрики (Приложение II – 3.1 – 3.4)

1840 – 1855 годы – это время огромного расцвета лаковых миниатюр под руководством Лукутина. Изделия были очень востребованы, поэтому живописные лакированные предметы, произведенные в России, даже прозвали «лукутинскими».

Спустя 6 лет после закрытия фабрики в 1904 году мастера организовали артель. Так главные точки, в которых процветало иконописное искусство получили от «федоскинцев» импульс к созданию и развитию своей лаковой миниатюры. Это явление произошло в 20 – 30 – е годы XX столетия. После 1917 года стало действовать четыре центра искусства лаковой миниатюры: подмосковное село Федоскино, село Мстера во Владимирской области и Палех, и Холуй в Ивановской области (Приложение II – 5.1 – 7.2). Ещё до этого в трех последних издавна процветало иконописное искусство, но так как в 1917 году мастерство художников – иконописцев стало не востребованным, им ничего не оставалось, как применить свои знания и умения к другому виду деятельности и приспособить технику и приемы иконописи к лаковой миниатюрной живописи. Так традиции, заложенные в иконах, после революции, перешли на лаковую миниатюру и получили

новую жизнь. В 1931 году в Федоскино была открыта школа в которой производили художественные изделия и готовили новых мастеров. Постепенно художники каждого из центров выработали свой неповторимый стиль и материалы для изготовления лаковой миниатюры.

Говоря об этом искусстве, нужно упомянуть, что ещё одна роспись, знаменитая на весь мир – **Жостовская**, образовалась именно благодаря появлению лаковой миниатюры, «выросла» из неё. И, хотя сегодня этот вид росписи выполняется на металлических подносах, ещё до 1830 – х годов, она была украшением на изделиях из папье – маше. После «мастера полностью перенесли на подносы технологию обработки лаковых коробочек» [25].

Чтобы сделать поднос нужно было выполнять работу трем мастерам. Это коваль, шпатлевщик и живописец. Первый придавал подносу форму, второй прокладывал грунт, третий расписывал изделие. Мастера, занимающиеся этим видом росписи, переняли все секреты создания лаковых изделий, начиная от грунтов и заканчивая секретами прокладывания золотого и серебряного орнамента. Начиная с 1870 года цветы, плоды приобретают реалистический вид, а самым распространенным рисунком становятся букеты. Сегодня подносы подобны красивому панно, которым можно украсить и дополнить интерьер (Приложение II – 8.1 – 9.3).

Искусство живописи совершенствуется и развивается вот уже на протяжении нескольких столетий. А залог сохранения живописной работы первым делом зависит от выбранной основы. Во многом на этот выбор влияет время, место и школа написания произведения. В разные периоды «для живописи использовались различные материалы: дерево, камень, металл, пергамент, холст и т. д» [23].

Таким образом, рисунок может быть создан на двух видах основ. Как на эластичных, то есть гибких (к ним относится холст и бумага), так и на жестких. На сегодняшний день в России большой популярностью пользуется холст, но такую основу художники начали применять относительно недавно.

Древнейшим материалом для живописи является дерево, именно ему мастера предыдущих поколений отдавали наибольшее предпочтение, используя для своих работ кипарисовую, кедровую, эбеновую, самшитовую и оливковую древесину. Художники считали её самой подходящей, ведь эти породы обладают хорошей прочностью, не гниют и не растрескиваются.

Например, живописцы, проживающие в 1– 4 веках в Риме использовали «под живопись доски, изготовленные из кедра, липы и сикомора», - это «род фикуса семейства тутовых, иногда называется явором» [23].

Другим примером тому служат «античные фаюмские портреты I-IVвв, написанные преимущественно на досках, сделанных из древесины кедра и сикомора» [23]. Обнаружены данные творения в конце XIX столетия на территории Древнего Египта, но несмотря на то, что они выполнены около 2000 лет назад и относятся к самым ранним из известных образцов древней станковой портретной живописи, работы обладают хорошей сохранностью. Причиной тому служат как раз деревянные дощечки, выбранные в качестве основы под живопись. Толщина досок на протяжении нескольких веков менялась. Самая тонкая достигала 0,1 см, а толстая 3,1 см.

Данные работы представляют гармоничное соединение двух культур: древнеегипетской и древнеримской по причине завоевания Египта Римлянами во главе с Александром Македонским. Так, римская аристократия переняла обряд мумифицирования, заменив египетские маски живописными портретами (Приложение IV – 1.1 – 1.3).

Тогда ещё мастера создавали восковую живопись, то есть применяли технику энкаустики, где в качестве связующего вещества минеральных красок использовали воск. Инструментами для работы были кисти и кавтерии — так называются металлические стержни с лопаткой на конце, которые специально разогревали для нанесения воска. Кроме энкаустики художники применяли ещё обычную темперу (клеевую) и восковую.

В портретах художники пытались передать объем. Фон таких работ чаще всего создавался однотонный. На них можно увидеть различные оттенки коричневого, серого, голубовато-стального оттенков.

Перед тем как наложить краску на деревянную основу, мастер наносил ровный тонкий слой воска. Делалось это для того, чтобы последующий красочный слой ложился более удачно.

Далее создавался сам портрет. Черными или подходившими по колориту красками рисовали контуры лица, прокладывали его основные цвета. А также цвета волос и тканей одежды. Затем, тщательно работали над ликом. Мазки накладывали по форме лица. На выпуклых частях таких как: нос, щеки, подбородок, а также контуры глаз краски клали более плотным слоем, для контуров лица и волос её разводили жиже. Поэтому портреты в такой технике отличаются большими мазками, яркостью, контрастностью и достаточно насыщены по цвету, что несомненно роднит их с современными картинами импрессионистов. Также портреты отличает осознанное нарушение художниками симметрии лица, изображение в основном молодых в нарядных одеждах юношей и девушек и наличие у людей больших глаз. Такой прием свойственен культуре Египта, ведь Египтяне верили, что душа, покидая тело через рот, обязательно может вернуться обратно через глаза. К тому же цель написания Фаюмских портретов – не произвести впечатление на других, а создать своего рода паспорт для встречи с богами, для «прохождения» человека в мир мертвых.

Со второй половины II века для написания портретов мастера начинают использовать восковую темперу, темпера - разведение сухих пигментов свежим яичным желтком за счет чего поверхность живописной работы становится матовой, контраст света и тени менее заметен, а рисунок наоборот становится четким с непрерывным контуром. Картины выполнялись как на темном, так и на светлом фоне, а также наносилась смелыми мазками тонкая штриховка.

Один из первых портретов создан в конце 1 века, на нем изображен мужчина в возрасте, в синем плаще (Приложение IV – 2.3) на другом нарисован молодой человек в белой тоге, голова которого украшена золотым лавровым венком, именно он сохранился лучше других (Приложение IV – 2.1). В каждой картине передан характер и индивидуальность человека, это можно увидеть, посмотреть другие работы художников (Приложение IV – 2.2, 2.4 – 2.6).

Эти потрясающие произведения искусства древности имеются во всех главных музеях мира: Эрмитаже, Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Британском музее, Королевском музее Шотландии, музее искусств «Метрополитен» в Нью-Йорке и «Лувра» в Париже.

Как говорит Наталья Картунова в своей книге под названием «Как читать и понимать живопись»: «До XV в. в Европе в качестве основы для станковой живописи использовали преимущественно дерево, при этом предпочтение той или иной породы древесины в зависимости от страны могло быть разным» [13]. Живопись на досках в основном выполнялась для коллекционеров или в качестве фрагментов декора культовой архитектуры, поэтому картины были небольшими.

В Италии доску под роспись изготавливали из тополя, лиственницы, липы. Во Франции - из орехового дерева. Самой популярной основой для создания живописи у Голландских художников был дуб.

Особое значение качеству используемой художником древесины придавалось во Фландрии. В XVII веке там был издан закон, который гласил, что продажа досок для живописи возможна только после их проверки. «На тыльной стороне доски, одобренной специальной комиссией, выжигалось изображение двух ладоней. После высокой оценки, вынесенной уже готовому живописному произведению, ниже выжигалась башня, оба этих символа являлись частью герба города Антверпена. Такой контроль был результатом общей любви и уважения к искусству» [13].

В классической живописи перед тем как работать красками, на деревянную и металлическую основу, картон или холст, тонким слоем в несколько раз наносился жидкий грунт. «В Италии в качестве наполнителя для грунтового раствора традиционно применяли гипс, в России и странах северной Европы – мел» [13]. После просыхания подготовительного слоя живописец приступал к написанию работы. Осуществлялась живопись в три этапа: подмалевок, прописывание и лессировка. Большую внимание уделялось второму этапу работы. Здесь «выявлялось его основное содержание и художественная форма» [13].

Особым способом работали **живописцы Фландрии**. Сначала, специально заблаговременно в натуральную величину на отдельной бумаге рисовалась композиция. Затем, припорохом переносили эскиз. Но, перед эти тщательно шлифовали загрунтованную поверхность, чтобы поверхность древесины, на которой обычно в это время создавали картины, была идеально гладкой.

Делалось это для того, чтобы сохранить белизну холста, игравшей большое значение во фламандской живописи. После эскиз обводили углем, свинцовым карандашом, пером или кистью, и покрывали краской коричневого оттенка. Выполняли операцию аккуратно тонким слоем, чтобы грунт был виден. Чаще всего это была темпера, сверху которая покрывалась слоем светлого проницаемого клея. После чего наносили лак. Делали это в 1-2 подхода. Такой прием позволял долгое время не тускнеть краскам и не проникать маслу сквозь грунт. Только после этого художник начинал работать цветом.

Картины некоторых живописцев так и остались на стадии оттушеванного рисунка, но имеют вполне законченный вид. Таковыми являются и картины Джованни Беллини, Леонардо да Винчи, Фра – Бартоломео, а также многих других художников (Приложение II).

Тушевка могла выполняться и на масле. Тогда, на рисунок сначала наносился клей и масляный лак. Позднее, впрочем, и рисунок наносился по

лаку. Часто, на поверх рисунка, чтобы он остался заметным, накладывали особую смесь, которая состояла из масляного лака и небольшого количества краски светлого оттенка, приближенного к телесному цвету кожи. Данной консистенцией покрывали всю площадь картины или те формы человеческой фигуры, что были не прикрыты одеждой. По итогу живописная работа раскрывалась ещё несколькими тонкими лессировочными мазками.

Данную технику живописи переняли **Итальянские художники**. Однако, из-за солнечной погоды и сухого теплого климата, краски сохли намного быстрее, в скором времени итальянцам пришлось усовершенствовать заимствованный в Фламандрии способ написания картин. Их отличал принцип покрытия основы грунтом, выбор холста и дерева. Для создания подмалевка чаще всего использовали темперу, а на смену традиционному белому грунту пришел цветной, состоявшийся из корпусных красок.

Мастера работали на грунте клеевом, который был серого нейтрального оттенка. Затем, создавали эскиз, применяя мел или уголь. Чтобы обозначить границы предметов, темные участки работы, тени на драпировках, использовали прозрачную коричневую водяную краску. После чего, как и фламандские живописцы, покрывали работу клеем и масляным лаком.

Наносить цвет начинали с участков, куда на картине падает свет. В том случае, если применяли белый грунт, то лак смешивали с красками. Это давало нейтральный тон грунту. Форму моделировали белилами. Следующий этап создания картины заключался в пастозном прописывании светов в локальных тонах, прописывании рефлексов. На тех участках, где были полутона и тело человека, оставался просвечивать серый грунт. После просушки, живопись заканчивали прозрачными и полупрозрачными лессировками. Так появилась Итальянская манера письма.

Таким образом, на деревянной основе создано не мало знаменитых картин. Например, маслом написано произведение фламандского живописца



Яна Ван Эйка «Мадонна и ребенок у фонтана, а также работа «Портрет четы Арнольфини» (дубовая доска) (Приложение V – 1.1, 1.3), технику незаконченного оттушеванного рисунка (гризайль на дереве) можно увидеть, обратив внимание на еще одну его работу «Святая Варвара», находящуюся в музее, в Антверпенской художественной академии (Приложение V – 1.2)

Подобную основу использовал и итальянский художник Леонардо да Винчи в работах «Дама с горностаем», «Голова девушки», «Мона Лиза» и многих других (Приложение V – 2.1 – 2.3), а также Фра Барталамео в работах «Положение во гроб», «Спаситель мира», «Мария со святым и донатором Жаном Карандолем» (Приложение)

Дюрер – немецкий художник, написал на дереве маслом «Автопортрет в одежде, отделанной мехом», картину «Чудесное спасение утонувшего мальчика из Брегенцы» (сосновая доска), портрет своего отца на липовой доске (Приложение V – 3.1 – 3.3).

Нидерландский живописец Питер Брейгель «Сумрачный день», «Поклонение волхвов», «Сенокос», также написаны на деревянной основе.

Даже после появления холста, в эпоху Возрождения, многие художники по – прежнему продолжали работать на дереве. Таким образом, в странах западной Европы деревянные основания для живописи применяли практически до начала XVIII века, а голландские и германские художники, а также мастера Фландрии пользовались им ещё в XVIII.

Использовали дерево и для произведений крупного формата. К мастерам, работающим на досках, относится известный нидерландский художник Питер Пауль Рубенс. Он писал не только эскизы, но и создавал картины, которые прошли проверку временем и сейчас относятся к лучшим образцам масляной живописи. Такими работами являются «Четыре философа», «Портрет Изабеллы Брант», «Портрет семьи Яна Брейгеля – младшего» (Приложение V – 5.1 – 5.3), а также грандиозные алтарные картины, написанные в начале 17 века для Собора Антверпенской

Богоматери «Воздвижение креста» и «Снятие с креста» (Приложение V – 5.4 – 5.6) и многие другие.

Живопись Рубенса имеет воздушность и еле заметные переходы от света к тени, что свойственно для его произведений. Тени при этом не грузные, а легкие и имеют холодный оттенок. Художник писал по технологии нидерландцев, на белом гладком грунте, нанесенном на полированную доску. В следствии того, что художник наносил краску тонкими, жидкими слоями, то через него виднелся грунт или подмалевок. Это придавало цвету в работе особую интенсивность. А гладкую поверхность образовывал красочный слой.

Деревянную основу для живописи использовал и такой голландский художник как Питер ван Ноорт. Одно из своих известных произведений «За шитьем» он написал именно на дереве. Это можно увидеть благодаря рентгенограмме, где видно горизонтальное направление волокон в соответствии с заданным форматом картины, само качество деревянной основы, её однородность.

На Руси художники использовали «породы деревьев, произрастающих в средней полосе: березу, ольху, сосну, а также дуб и бук» [23]. Таким образом, художники Руси, преимущественно на деревянной основе, работали ещё долгое время, и лишь в XVII-XVIII веках заменили данный материал на холст. А, мастера Западной Европы писали картины на древесине ещё и позже.

Дерево также было наиболее распространенным материалом в написании икон. Эта традиция сохранилась и по сей день. Иконопись существует уже почти 2 тысячи лет, а начало русской иконописи было положено в конце X века крещением Руси.

Если сравнивать иконопись Древней Руси с традиционной мозаикой и фреской в Византии, то её значение в храме сильно увеличилось. Так, на русской почве, со временем сложился многоярусный иконостас, и русская иконопись достигла наивысшего расцвета. Написание икон в этот период отличало то, что в композиции четко читался силуэт святых, а все плоскости

предметов имели понятные оттенки и гармонично сочетались друг с другом. Также они были наполнены пространством к стоящему перед иконой. Выдающимися мастерами XIV-XV веков являются Феофан Грек, Андрей Рублёв и Дионисий (Приложение VI – 1.1- 1.3).

Писали иконы на различных видах древесины. Дорогие старались создавать на кипарисе, потому что это дерево дольше сохраняется и не впитывает влагу. Изготовлением досок для икон занимались, как правило, древоделы.

Технология древнерусской станковой живописи и подготовка древесины была следующая: Доски изготавливались из сухого, выдержанного дерева и склеивались между собой специальным столярным клеем. Для того чтобы на доске держался грунт, лицевая и тыльная стороны заготовки отстругивались зубчатым рубанком. А для предотвращения коробления в будущем в доски врезались шпонки. На первом этапе древесную заготовку неоднократно покрывали клеем, жидкой консистенции. Потом сверху клали паволоку, которая стоила достаточно дорого и загрунтовывали. Грунт этот назывался левкас. Его наносили несколько раз, а изготавливали путем смешения животного клея, например, осетрового или мездрового с мелом или гипсом. Все слоя хорошо просушивали и шлифовали, после чего по идеально гладкому и ровному грунту создавали картину. В качестве материала использовали древесный уголь. По завершению рисунка, его контуры обводили чернилами, а затем наносили охру. Но, не на всё полотно, а только на участки, на которые мастер, используя клей, должен был положить золото или золотые ленточки. Этот прием называется вохрение.

После того, как художник прошел все эти этапы, он начинал работу красками. Разводил их как обычно, смесью из яичного желтка и воды. Полученную работу лакировали несколькими слоями лака.

Как и много веков назад, на Руси мастера писали иконы соблюдая все традиции. Это и касалось красок, которые были натуральными. Живопись

создавали свинцовыми белилами, охрой, киноварью, суриком. Применяли чернень, малахит, лазурь, ультрамарин, индиго и многие другие.

Уже в начале XVIII века, классическая техника, выполненная темперой, угасает, становится менее популярной, так как живопись масляными красками, наоборот, становится более востребованной и выполняется с западноевропейскими приемами художественной школы. Это заметно по светотеневой моделировке фигур, прямой перспективе, реальным пропорциям человеческого тела и многому другому. Икона становится максимально похожей на портрет. В это время пишут иконы как светские, так и неверующие, художники.

Сегодня, такой материал как дерево в живописи, не менее популярен и ценен, чем в прошлые века. Особенно широко он применяется в различных видах росписи. На выточенных деревянных заготовках современные мастера умело демонстрируют свои способности, соединяя традиции с современностью.

К таким относится художник Наталья Светненко. Она пишет работы масляными красками не только на холсте, но и на дереве, а именно, на кедре, подчеркивая при этом и оставляя не закрашенной текстуру древесины. Основной жанр работ Светланы – это натюрморт и портрет. Картины вызывают ощущение спокойствия, умиротворения и написаны достаточно реалистично. (Приложение VII 1.1 –1.3).

Анна Рязанова, родившаяся в 1957 году в Тамбовской области. В своих работах стремится передать и соединить традиции средневековой, западной и русской живописи. Для достижения нужного эффекта художница использует определённую технику, характерную для раннего средневековья и традиционные для той эпохи материалы, такие как дерево, левкас, позолота, водные краски (темпера) (Приложение VII – 2.1 – 2.3)

## 1.2 Техника и технологии изготовления хохломы и лаковой миниатюры

Первое на что обращал перед работой любой мастер – это материал. Для создания хохломских изделий чаще всего использовали древесину местных лиственных пород, то есть липу, осину, березу. Однако, перед тем как заготовка попадала к мастеру, древесина на специально оборудованных складах тщательно подготавливалась и обрабатывалась. Считалось, что залогом качественных изделий в первую очередь являлась сушка, которую дерево должно пройти не менее двух – трёх лет.

Изготовить изделия в хохломском стиле по традиционной технологии является достаточно сложным и долгим процессом. Работа выполнялась в несколько этапов на каждом из которых решались свои задачи.

Работали изначально используя водяные токарни, которые располагались на лесных речках. Из – за того, что вода приводила в движение колесо, вращающее бревно с насаженными на них баклушами, устройство напоминало мельницу. В работе участвовали два токаря, ловко обтачивая дерево разнообразными резцами. Те крестьяне, что были победнее, работали на ручных станках. Далее уже в селе Хохлома готовые изделия закупали крестьяне – красильщики. О особенностях работы мастеров упоминает в своей книге «Декоративная роспись по дереву» Татьяна Емельянова: «Красильная зажиточного хозяина представляла собой большую избу с двумя окнами огромными печами для сушки посуды, просторными сенями, где складывался товар и необходимые принадлежности. В ней работали до 10 красильщиков. Росписью занимались мужчин; женщины и дети выполняли подсобные операции – грунтовку, олифление. Мальчики учились крашению в своей семье и к пятнадцати годам становились самостоятельными мастерами» [10]. (женщины начали заниматься росписью лишь в годы Великой Отечественной Войны, когда мужчины вынуждены были уйти на фронт)

После того, как из древесины выдолбили или выточили на токарном станке деревянную заготовку, она отправляется в печь сушиться ещё раз.

Сушка проходит при температуре 22 – 28° С и зависела от размера изделия. Она могла длиться от трех дней до трех недель. Окончание сушки наступает, когда влажность древесины составляет не больше чем 6 – 8 %. В том случае если деревянная заготовка будет плохо просушена, то при дальнейшей работе на её поверхности могут образоваться трещины, а лаковый слой покрыться мелкими пузырьками.

Далее мастера грунтовали заготовку. Делали они это с помощью вапа – специального раствор полученного из мелкозернистой глины с добавлением мела. Он позволял скрыть поры древесины и создать водонепроницаемый слой у изделия. По старинной технологии пропитка вапом осуществлялась тампоном, сделанным из мягкой овчины с подстриженной шерстью. После высыхания первого слоя, изделие промазывали второй раз и сушат уже около 10 часов, охлаждают до комнатной температуры и слегка шлифуют.

На следующем этапе вручную в несколько слоев производится покрытие изделия олифой, то есть вареным льняным или конопляным маслом. Используя тампон из овечьей или телячьей кожи, поворачивая изделие мастер наносил олифу. Делать это нужно было максимально быстро, чтобы олифа распределялась равномерно. Сушка на этом этапе достигается в течение двух-трех часов при температуре 22–25 градусов. Далее изделие олифят ещё раз. Количество покрытий зависит от используемого дерева. Если древесина впитывает много, тогда процедуру можно повторить снова. Главное, чтобы последний слой просох до стадии «мягкого отлипа», когда пальцы ещё липнут к олифе, но не пачкаются в ней. Это нужно для создания следующего этапа – лужения. Так называется процесс, когда на липкую поверхность изделия наносят – втирают тонкий слой металлического порошка (полуды). Такая кропотливая работа требует большого мастерства и терпеливости. Ведь мастеру нужно добиться того, чтобы, прилипая к лаку, мелкие чешуйки алюминия ровно распределились на поверхности изделия и образовали плотный непроницаемый слой. Делают это используя особый инструмент- куколку. Только по окончанию лужения посуда приобретает

красивый матовый металлический блеск, а это значит, что изделие готова для выполнения на ней росписи.

Мастера, имеющие большой опыт, расписывают изделия без предварительного рисунка. Расписывают предмет используя красную, черную, зеленую, желтую и коричневую краски. Они должны быть качественными, выдерживать термическую обработку и не выгорать.

Для того, чтобы правильно расписать изделие, нужно разбираться в её видах. В Хохломской росписи существует два типа письма. Фоновое и Верховое.

**Верховым** называется письмо, когда рисунок наносится сверху на золотой фон. Оно позволяет полнее применить технику "золотой" окраски, так как большая часть поверхности расписного изделия сохраняет золотистый оттенок. Это письмо содержит несколько типов орнамента.

Классическим узором и основой Хохломской росписи является «травка» (Приложение VIII – 1.1. – 1.3). Он напоминает очертания трав, колышущихся на ветру. Ведущими элементами в нем являются:

"Осочки"- Похожи на скобочки и осуществляются путем проведения кончика кисти сверху вниз с небольшим нажимом на середине отрезка.

"Травинки"- Схожи с предыдущим элементом, но здесь мазки выполняются немного больше с плавным утолщением ближе к верху.

"Капельки"- Создаются благодаря полному наложению кисти на поверхность изделия от кончика до обоймы. Перед этим желательно хорошо пропитать весь ворс краской нужного цвета.

"Усики"- Это слитная, чаще всего, тонкая линия, закрученная ближе к концу в спираль.

"Завиток"- Мазок, выполненный с «живой линией», кончик которого закручен во внутрь.

"Кустик"- Самый сложный и объемный компонент травного узора, в котором могут сочетаться все выше перечисленные элементы, обычно располагаясь симметрично. Для того, чтобы выполнить «травной орнамент»

сначала нужно положить крупный мазок, похожий на удлинённый лист. Или изобразить стебель – «криуль», который будет организующим центром будущего элемента. Затем к стеблю прикрепить различные кудрявые травинки или ягодки отличные по размеру и форме. Безошибочно выполнить данную операцию получится, если инструмент поставить вертикально относительно расписываемого предмета. Далее, совершить поворот кистью к себе и частично в правую или левую стороны. Изгиб мазка может быть любым, в зависимости от того, куда нужно завернуть элемент. Важно при этом соблюдать чередование красного и черного цвета, а также следить, чтобы мазок имел утолщение вначале и был заострен в конце. Этот узор является излюбленным у мастеров, так как легко ложится на изделия разнообразной формы и размера.

Роспись «**под листок**» или «**под ягодку**» во многом похожа на травной орнамент, но отличается тем, что главными элементами здесь являются листья и цветы, а сама роспись выполняется широкими мазками (Приложение VIII – 2.1 – 2.3).

Задача художника – группами (по три или пять) вдоль гибкого стебля расположить желаемые ягоды, сочетая работу кистью и тычком (округлым тампоном). Это может быть крыжовник, земляника, брусника, гроздь смородины, ромашки, колокольчики. Художник здесь более волен в выборе цветовой палитры, так как данный орнамент многоцветен и допускает использование желтого, зеленого, коричневого, белого цветов. Листья могут быть любыми – с тонкими заостренными концами - зубчиками, округлые или с просветами в середине листа золотистого фона. Группируют их также по два или три, иногда более.

Следующим любимым и нарядным рисунком мастеров считается орнамент под названием «**пряник**». Ещё его называют «**рыжик**» (Приложение VIII – 3.1 – 3.3). Такое название орнамент получил благодаря тому, что напоминает вкусный пряник, который в старину дарили на праздник самому главному гостю. А создается он путем вплетения



растительного орнамента или розетки – солнышка в такие геометрические фигуры как: круг, квадрат или ромб и изображается на дне чаш или блюд. Таким образом, создается имитация движения выполненного рисунка. Начинают изображать этот орнамент с рисования ромба. Главное, чтобы все его стороны были вогнутыми. От площади дна и высоты стенок изделия зависит то, какого размера будет сам ромб. Главное здесь для художника найти оптимальное сочетание параметров, приемлемое для глаза. Величина ромба также зависит и от того, насколько сложен и детализирован будет орнамент внутри изделия.

**Фоновым** письмо называется, когда заглавливается однотонной краской фон, при этом силуэт орнамента остается золотым и прописывается позже. В качестве фона может использоваться черная, красная или зеленая краска, но наибольшую нарядность и декоративность имеет роспись с черным фоном, так как на нем четче всего выделяется золотой силуэт орнамента и ярче смотрятся красные ягоды. Письмо это делится на «Под фон» (Приложение VIII – 4.1 – 4.6) и «Кудрину» (Приложение VIII – 5.1 – 5.3).

Техника **«под фон»** сложна в исполнении и требует высокого мастерства, но такие изделия имеют наивысшую ценность. Выполнение этой росписи начинается с нанесения контуров рисунка, после чего поверхность, окружающая его, покрывается красочным слоем. Выполняется разживка, то есть силуэт орнамента украшается дополнительными деталями. Мастером прорисовываются тычинки, прожилки на листьях. Затем вводятся мотивы приписки – на однотонный фон наносят изображения ягод, мелких листочков, травок, миниатюрных гибких усиков (Приложение)

Особенность фоновой росписи **«Кудрина»** заключается в изображении бушующего стилизованного цветочно – лиственного золотистого узора с графической прорисовкой контуров и легкой штриховкой. Главными элементами росписи являются сказочные цветы, листья и плоды. Основой орнамента является контурная линия. Сначала находят ритм и выполняют контурный рисунок на изделии. Затем у наружного края завитков тонкими

штрихами выполняется разживка, которая придает объем элементам. Всё это создает эффект динамики. Кажется, будто цветы постепенно раскрываются, а стебли раскручиваются и заполняют всю поверхность изделия.

В традиционной Хохломской росписи «Кудрина» отсутствует приписка, но некоторые современные мастера с целью обогатить и сделать разнообразным этот тип росписи добавляют вокруг золотого рисунка легкие мазки- травки или мелкие узоры с ягодами и цветами, обводят контур контрастным цветом.

Рисунки Кудрины очень красивы, своими крупными золотистыми формами напоминают русскую деревянную резьбу, старинные иконные бысмы и оклады (давление и чеканка по металлу), орнаменты рукописных книг.

Последний процесс создания хохломского изделия – лакирование. С помощью него мастера придавали изделию высокую прочность, защищали от воздействия высокой температуры и воды. Лакировали изделие тонким слоем масляным лаком, хорошо просушивая каждый слой в печи при температуре 270-300° С. Под действием высокой температуры лак желтеет и изделие приобретает золотистый цвет. Если требовалось получить более насыщенный оттенок золотого, предмет покрывался лаком ещё раз. Для использования пищевого лака добавляли ещё и анилиновые красители. 2 грамма оранжевого и 3 грамма желтого. А также 100 грамм спирта на 1 литр лака. Покрытое этим составом изделие запекают при температуре 150°. Сегодня изделия закалывают в электропечи при температуре 160 – 180 градусов. Современный технологический процесс хохломской росписи не на много отличается от традиционного, но по – прежнему не менее трудоемок.

Изготовление **лаковых изделий** – это такой же сложный процесс, как и хохломских. Для этого требуется обладать большим мастерством и владеть технологическими тонкостями.

За основу для росписи в такой технике мастера используют изделия не из дерева, а из папье – маше, и это не случайно. Дело в том, чтобы изготовить

лакированную шкатулку, она не один раз должна пройти процесс сушки при высокой температуре. Выдержать такое способна только заготовка из прессованной бумаги или картона, смешанной с клеящим веществом, то есть из папье – маше.

Чтобы сделать такую заготовку используют чистый древесный картон. Сначала полосы из него обмазывают клеем, в состав которого входит крахмал и пшеничная мука, и «одевают» на деревянные конструкции различной конфигурации, их называют болванки. Когда слой материала стал достаточно грузным, его отправляют спрессовываться. Делают это совместно с болванкой. После того, как спрессованный картон принял нужную форму, будущее изделие просушивают. Сушка длится в помещении около двух недель, температура при этом составляет 20 – 25 °С. Далее, полученный предмет тщательно промакивают, предварительно разогретым маслом из льна. И подвергают ещё одной сушке, однако она уже происходит в печи. Выдерживают изделие там около 4 –х дней при температуре 120 °С. Далее изделие можно отправлять на столярно-токарную обработку: пилить, строгать, вытачивать разнообразные формы. Шлифуют до идеально ровной поверхности, после чего три раза наносят грунт. Для его состава применяют глину, илистую речную, и сажу, которую смешивают с олифой. Для этого используют щетинную кисть и шпатель. Данным связующим составом обрабатывают предмет в несколько подходов, между которыми папье-маше вновь тщательно просушивают. На этом этапе уже в духовке. Заготовка очищается при помощи воды и специальных брусков, обмотанных наждачной бумагой, вновь подвергается сушке. Покрывают двумя лаками. Снаружи – черным, внутри - красным. Последний этап подготовки изделия – это покрытие его лаком, обязательно светлого оттенка. Плоскости, которые должны быть черными, обрабатываются в 1 подход. Поверхности красного цвета в 3 подхода. После каждой операции с лаком изделия хорошо просушивают в духовке, а в последний раз не менее 12 часов. Так изделию под роспись придают прочный и ровный тон на всех его плоскостях.

Весь процесс создания занимает от 4 до 6 месяцев. Только после этого изделие отправляется к живописцу.

В Федоскино работают масляными красками. В остальных центрах – яичной темперой. Эта техника пришла в Россию из Византии в конце 5 века, после того, как в 988 году Русь приняла от неё новую религию – христианство и начало развиваться иконописное искусство.

Раньше художники приготавливали краски самостоятельно. Для этого сначала приготавливали яичный растворитель в состав которого входил яичный желток и столовый уксус, реже хлебный квас. Чтобы приготовить такой растворитель нужно отделить желток от белка и сделать это досконально. Это требуется для того, чтоб мастер имел возможность проводить тонкие линии кистью. В противном случае белок будет висеть каплей на кончике и не позволит работать. Разбивать яйцо следует с тупого конца. Делать это нужно максимально аккуратно. Появившееся отверстие делают ровным, убирая излишки скорлупы, и сливают белок. После чего удаляются остатки белка. Для этого желток помещают на левую ладонь. В другую руку набирают воду и пальцами очищают скорлупу. После, оставляя белок на ладони, желток перекадывают в правую руку. Как в плёнке желтка будет сделано маленькое отверстие, его перемещают назад, в уже предварительно чистую, промытую водой скорлупу, и по максимум, до краев, начиняют уксусом. Данные состава объединяют друг с другом, скрупулезно смешивая. В итоге, полученная консистенция и является разбавителем для сухих красок, в котором желток яйца представляет собой связующий компонент, в то время, как уксус выполняет другую функцию – устраняет его сальность, а также разбавляет порошок и превращает его в жидкую смесь.

Очень важно определить жирность желтка, чтобы растворитель был средней консистенции.

Если он будет слишком жирным, краска будет грубо ложиться на поверхность изделия, а затем может потрескаться. Жидкая же смесь образует

белый налет и не поддается технике плавнн. Лучше всего использовать желток от зимнего яйца. В данном случае указанная дозировка уксуса достаточна. Если желток от летнего в него нужно добавить ещё уксуса.

Только благодаря правильно сделанному растворителю мастер может без затруднений выполнить все приемы работы, несмотря на то, что это могут быть жидкие краски или корпусное наложение.

Затем краску соединяют с уже готовым растворителем, тщательно размешивают. Количество добавленного растворителя зависит от того, какой консистенции нужна краска. Густой, средней или жидкой. Так как на разных этапах нужно разное количество краски. Разводят её на стекле, к которому с обратной стороны прилегал белая бумага. Там же мастер смешивает нужные для работы краски.

На первый взгляд, может показаться, что манера написания произведений у всех трех центров одинаковая, но это не так. Например, главенство занимает Федоскино. К тому же, работают федоскинцы масляными красками, что существенно отличается от Палеха, Мстёры и Холуя. Они работают темперой и манера их написания берет истоки от иконописи.

**Федоскинская лаковая миниатюра** выполняется в несколько слоев. Сначала выполняется общий набросок композиции, то есть замалёвок. Далее идет более детальная проработка всех элементов – пропись. После чего максимально жидко разведенной краской моделируется рисунок. Для этого краска накладывается в несколько слоев. Таким образом выполняется лессировка. На последнем этапе на предметы наносятся блики – выполняется бликовка. Отличает их технику то, что мастера перед росписью покрывают предмет светоотражающим материалом, который придает эффект глубины и свечения. Это может быть металлический порошок, сусальное золото или поталь. Называется такой прием **«письмо по-сквозному»**.

Ещё одна техникой, которой обладают федоскинцы – это «письмо по – плотному». Сначала поверхность крышки изделия полируется порошком,

выполненным из пемзы. Когда она достигнет матового оттенка, на её кладут свинцовые белила. После того, как слой краски будет ровным, его дополнительно делают гладким. Делают это, используя мягкую кисть из белки. Когда всё готово, вид изделия становится похож на белую кость. После сушат грунт и при помощи кальки переносится изображение, а его очертания выделяют не сильно яркой краской. Это может быть: умбра, сиена жженая, охра красная.

Главным инструментом является белое стекло – палитра и кисти.

Перед работой в краски на палитре добавляют масло из льна. Его достаточно 1 капли. На стадии подмалевка художник работает корпусными красками, раскрывая ими всю расписываемую площадь. Но, делая это осуществляет переходы цветов, вплавляет один оттеночный слой в другой. Таким образом получается своего рода гризайль. Так как делали это черной, коричневой красками, охрой и белилами. В завершении этого этапа живописец вновь «прибивает» слой краски мягкой кистью.

Далее зачищает лаковый слой, немного натирает льняным маслом и продолжает писать миниатюру.

Следующий этап - перемалёвок. Главной задачей на нем является выявление деталей, цвета и формы предметов.

Далее поверхность лессируется и бликуется. Каждый слой покрывается лаком и просушивается. Если это делать в сушилке, то процесс длится относительно недолго. От 3 до 4 часов.

Особенность **Палехской миниатюры** заключается в том, что художники для работы применяют приёмы, которые ранее использовали для написания икон. Это можно увидеть по выстраиванию композиции и рисованию пейзажа и зданий, особенности построения фигур людей, создание рисунка при помощи линии и красок. Миниатюру Палеха отличает не везде закрашенный черный или темный фон. Большое использование золотой и серебряной штриховки в композициях, для выделения отдельных форм. Что делает работу графичной и строгой. А изображенные фигуры

имеют достаточно вытянутые пропорции. Последовательность росписи изделия в этой технике представлен в (Приложение X – 1.1 – 1.4)

**Мстёрская миниатюра** отличается декорированием плоскости верхней поверхности предмета. Большое внимание они уделяют общему колориту, которое построили на единстве тона. За основу брали холодные или теплые цвета. Голубовато-серебристого, красновато-золотистого. А также построению композиции, построенном на ритмическом повторе силуэтно-декоративных изображений. В изделиях Мстёры полностью живописный цветной фон. Предметы переднего плана расписываются в коричневых тонах, дальнего – в голубых. Нет сильной динамики и контраста. Фигуры небольшие и коренастые.

**Холуйская миниатюра** – отличается схожестью с народным лубком, свободным, приближенным к реальности содержанием. Это выражается в рисовании пейзажа и человеческих фигурах. Так же её отличает достаточно крупно нарисованный пейзаж и человеческие фигуры, несложный рисунок и отсутствие золотой графики, множества мелких деталей. Композиции более обобщены.

Особенностью 4 центров является создание тонкого золотистого орнамента по бокам изделия или контуру рисунка. Золотую краску мастера делают специальным образом и называют золото твореным.

Сначала небольшие золотые полосы растирают в фарфоровом блюдце на твердой прозрачной смоле, разведенной с водой. Её ещё называют гуммиарабика. Таким образом, когда вода испаряется, остается на предмете лишь золотая пленка, которая уже с легкостью может раствориться в воде.

Золотой слой наносят тончайшей кистью из белки. Здесь всё зависит от воображения художника. После того, как орнамент, выполненный золотом будет готов, его немного полируют костью. Так, он начинает переливаться и светиться ещё больше. По завершению росписи, изделие покрывается лаком. В шесть подходов. Шлифуется и полируется.

Также в некоторых центрах золотом выполняют пробела. Назначение пробелов золотом то же, что и пробелов красками, но техника письма здесь несколько иная.

Для росписи золотом требуется самая острая кисть. Она обмакивается в чистую воду, ею размывается ранее растворенное золото и наносятся на одежды фигур, по формам их тел. Этот пробел делается с растяжкой. То он усиливается и ярко блестит, то западает в едва заметные штрихи и снова переливается. Сами штрихи пробела делаются весьма разнообразно: из прямых они плавно переходят в изогнутые, подчеркивают движение развевающейся одежды и всей фигуры человека.

Помимо этого, золотом выделяются и некоторые элементы композиции. Например, карнизы зданий, наличники окон, крыльцо. Выделяется текстура черепицы на крыше.

Иногда, золото смешивают с серебром и этой смесью расписывается вода, волны. Она применяется в таких случаях, когда водная поверхность занимает большую площадь, и если ее расписать одним алюминием, то вода будет смотреться очень белой, а если одним золотом, то она может принять тон, не соответствующий воде. Самая роспись делается графическими условными линиями завитков, которые сохраняют двух линейность, а всплески волн и их брызги делаются точками. Спокойная вода, без волн прописывается алюминием, показывается в таком случае рябь и отражение солнца или луны на воде. Что касается деревьев, то приемы росписи золотом и алюминием в них практически не встречаются, зато рожь и пшеницу мастера пишут с любовью.



### **1.3 Выполнение росписи по мотивам русских произведений П. Бажова: «Малахитовая шкатулка», «Медной горы хозяйка», «Каменный цветок»**

Россия – это уникальная страна, которая по мимо самобытной культуры, славится ещё и прекрасными талантливыми людьми. К выдающимся русским писателям относится Павел Петрович Бажов, создавший за свою творческую жизнь более 60 сказов. Несмотря на то, что уже много лет его нет с нами, Бажов до сих пор живет в сердцах многих читателей и радует своим творчеством детей, и взрослых. Ведь сказ – это не просто увлекательная история с интересным сюжетом, а поучительное произведение, наполненное тайнами и загадками. В них заключен глубокий смысл и русская старина, историческая память народа.

Урал сыграл большую роль в жизни России. На этой территории с одной стороны становилось лучше финансовое состояние страны, а с другой – люди становились более стойкими, как морально, так и физически.

После того, как в 15 веке на Урале начался интенсивный экономический подъем, многие крестьяне, проживающие в центре России, в надежде на лучшую жизнь и освобождение от феодального гнета бежали на Урал. Но жизнь их не получилась счастливее, так как они стали узниками более властных и жестоких людей. Строгановых и Демидовых, которые использовали их труд.

Отец и мать фольклориста, как и многие другие семьи, чьи предки трудились на Урале, с особой теплотой вспоминали своих родителей и их рассказах о тайнах мастерства и добыче драгоценных пород. Для горнорабочих данный труд являлся всем смыслом жизни, поэтому они стремились донести и передать свои знания и секреты будущему поколению. Поэтому дети знали не только лучшее, что есть в данной профессии, но и о всех видах наказаний рабочих.

В эти нелегкие времена работников спасало лишь отношение к своему делу. Они подходили ко всему творчески с большим вдохновением, понимая,

что лишь трудом велик человек, ведь каждый был хранителем секретов своего мастерства.

Счастье простой рабочий видел в изменении взаимоотношений, самой ситуации, это и подметил Бажов, показав в своих произведениях. Персонажи его книг находятся в постоянном противодействии. Они борются с героями, которых интересует только земное, обычное, низкое. В них нет ничего светлого и возвышенного. Данными образами Бажов искусно наделил свои произведения и сделал он это неслучайно. С помощью них автор показал главную идею, продемонстрировал опущение духовного тех людей, что находятся вне рабочей обстановки и перестали быть способными трудиться.

Павла Бажова можно назвать уникальным человеком. На протяжении своей жизни, он занимался разными видами деятельности. По мимо коллекционирования фольклорного творчества, писал ещё и научные работы, относящиеся к области литературоведения, был журналистом и учителем русского языка. А в 1917 году принимал участие в Октябрьской революции.

Свою деятельность как собирателя фольклора, он начал, работая в Екатеринбурге, в духовном училище. П. Бажов был первым, кто стал интересоваться народным творчеством простых русских людей. Собираение фольклора имело важное значение в его жизни, оно было главным его смыслом существования. Для создания своих работ Бажов тратил много энергии и сил.

Писатель, каждое лето, вновь и вновь, отправлялся на Урал, который был его Родиной. Там он фиксировал всё: от сказок, песен и обрядов, которыми делились с ним уральские рабочие, до нарядов и костюмов местных жителей, запечатленных на фотопленку. Ему была интересна «жизнь обычных людей: каменотёсов, оружейников, добытчиков руды». Поэтому, он знакомился не только с людьми русской национальности, но и проявлял особый интерес к другим народам, проживающим на этой территории: башкирам, удмуртам, татарам и многим другим.

Одновременно с этим писатель работал над созданием собственного литературного стиля, искал оригинальные формы воплощения своего писательского дарования. Он выбрал самый сложный тип повествования, ориентированный на устный народный рассказ.

Всё это он показал в своих произведениях, приведя в систему, большое количество сказов о жителях Урала середины XVIII столетия.

И все-таки, вспоминая историю, можно сделать вывод, что немалую роль в успехе Бажова сыграл историк В.П. Бирюков, не нашедший в своё время нужного материала для сборника. В следствии чего место редактора занял сам писатель. Однако, его книги могли бы не стать столько знаменитыми, ведь многие не верили в подлинность его произведений и фольклористу грозило наказание за эту подделку.

К счастью, писателю помог поэт Демьян Бедный, представив труды Петра Тян – Шаньского, что спасло фольклориста. Но, в итоге оказалось, что истории на самом деле придумал сам Бажов.

Первые сказы были опубликованы им в середине 1930-х годов. А в следующем году они были объединены в книгу «Малахитовая шкатулка» (за что нелегкое военное время, в 1943 году был награжден Государственной премией СССР). Такое название автор выбрал не случайно. В камне Малахит, как говорил Бажов, «радость земли собрана».

Немало произведений Бажов создал и до этого периода, но все они, можно сказать, как бы предваряли главную его книгу. Многие сюжеты и литературные приемы были "опробованы" писателем именно в его первых трудах. К наиболее известным относятся:

Книга «Уральские были», 1924 года – первые очерки по фольклористике. Содержит характеристики Уральских рабочих, выполненные Бажовым.

Книга «Отслоение дней». Это своего рода дневник автора, в нем записаны мысли фольклориста, знаковые, памятные события. А также письма, которые ему писали друзья.

Книга «Формирование на ходу», созданная 1937 году. Здесь охарактеризованы Бажовым трагические события России. Это Октябрьская революция и Гражданская война. В следствии этого произведения, писатель был исключен из партии, но, позже вновь восстановлен.

Книга «Зеленая кобылка», написанная в 1939 году. Она содержит автобиографию писателя. В ней он рассказывает о юношеском периоде, детстве и тех моментах, которые являются для него памятными.

А также, «Малахитовая шкатулка».

Идею написания Малахитовой шкатулки автор вынашивал долгие годы. И всё – таки она осталась незаконченной до конца. Работать над ней Бажов начал в 1936 году и продолжал это делать до конца своих дней, 1950 года.

В первом издании, выпущенном в 1939 году, было собрано 14 сказов. Однако, когда выпускались следующие книги, в них уже были добавлены новые произведения, таким образом каждое издание постоянно обновлялось. «Малахитовая шкатулка» – это слава свободному труду, создание чего-либо по правилам вселенной. Если говорить по другому, то произведения Бажова пропитаны главной идеей – возвышение творчества, творческого начала который противопоставляется работе ремесленника.

Главной героиней, объединяющей цикл из десяти сказов, является Хозяйка Медной горы. Её образ олицетворяет красоту родного края Бажова. Она является не только хранительницей недр и горных богатств, но и представлена как символ творческого поиска и вечных сомнений настоящего мастера.

Персонажи произведений Бажова заканчивали свой жизненный путь по – особенному. Они сливались во едино с окружающим миром. Например, горами или недрами земли, чтобы в трудный час оказать помощь и поддержать нуждающихся.

Сказы Бажова очень глубоки, в них переплетается действительная история с вымыслом, настоящая жизнь со сказкой. В них всё настоящее,

начиная от людей и заканчивая уральскими самоцветами. Поэтому его творчество так полюбили и стало народным осмыслением истории.

По окончании войны творчество фольклориста стало ещё более востребованным, так как для победившего народа несло в себе огромный заряд оптимизма. Главной задачей страны было восстановить разрушенное хозяйство, по этой причине тема творческого труда, воспетая в произведениях Бажовым, находила отклик в сердцах множества читателей.

Книгу могут прочесть не только русские, но и англичане, немцы. А также китайцы, японцы, румыны и многие другие, ведь она была переведена на множество языков мира.

Невероятное множество деятелей искусства получили глоток вдохновения, ознакомившись с сказами Бажова, и воплотили свои идеи и видение, взяв за основу его творчество.

Сегодня «...наибольшей популярностью пользуются и чаще всего публикуются от 10 до 30 сказов» [4]. В их число входят: «Малахитовая шкатулка», «Хозяйка медной горы» и «Каменный цветок». Для того, чтобы придать книге большую целостность, автор специально связал между собой героев, как главных, так и второстепенных. Сделал это ещё и при помощи одинакового времени и места действия. Поэтому читать книгу становится ещё интереснее. Однако, на особую любовь читателей оказывают влияние и красочные, наполненные таинственностью иллюстрации.

Не все знают, что первые «небольшие книжки, содержащие 1-3 произведения, чаще всего были снабжены черно – белыми линейно штриховыми рисунками бытового характера» [4]. И лишь позже художники стали применять новую технику – офорт и линогравюру.

«В качестве иллюстраторов и оформителей книг ППБ выступили более 30 художников. ППБ особо высоко оценивал первое свердловское издательство своих заказов. Ему нравились и оформление, и рисунки А.А. Кудрина. Очень тепло он также отзывался о юбилейном изд. «Малахитовая

шкатулка» (1949) и рисунках А.А. Кудрина. О.Д. Коровина, Е.В. Гилевой...» [4]. Отмечал также работы В.С. Баюскина, и В.И. Таубера.

**Кудрин Александр Антонович (1893 – 1960)**

Стал иллюстратором первого издания «Малахитовой шкатулки» и создал цветные рисунки к первым четырнадцати сказам в технике линогравюры. Открывал книгу цветной фронтиспис, поясняющий вводную историю о дедушке Слышко (Приложение XI – 1.1 – 1.3).

**Баюскин Василий Степанович (1898 – 1952)**

Иллюстрировал произведения П. Бажова, исполнял рекламные плакаты, писал картины, акварели на детскую тематику. Состоял в Объединении художников книги. Его работы очень контрастны, написаны в теплой гамме, что придает иллюстрациям таинственность и сказочность (Приложение XI – 2.1 – 2.3).

**Волович Виталий Михайлович**

Художник – график в 1953 году выполнил иллюстрации к сказам П. Бажова по просьбе пермского книжного издательства. Они представляют целую серию работ в технике цветной и черно – белой линогравюры. Картины достаточно необычные, интересные и стильные (Приложение XI – 3.1 – 3.6).

**Мосин Геннадий Сидорович (1930 – 1982)**

Создал иллюстрации к сказам «Серебряное копытце», «Малахитовая шкатулка» после написания своей живописной работы в институте им. Репина, за основу которого был взят сюжет сказа Каменный цветок. Мосин глубоко проникал в суть произведений Бажова и стремился создать не просто иллюстрацию, а законченную картину, что у него хорошо получалось (Приложение XI – 4.1 – 4.3).

**Коровин Олег Дмитриевич (1915 – 2002)**

Он очень любил акварельную живопись. Главный вид искусства, в котором работал Коровин - станковая акварель. Его работы были всегда не похожими ни на кого, одновременно являясь классическими и жизненными,

этим и поражали. В 1955 году создал иллюстрации к книге Бажова «Малахитовая шкатулка» (Приложение XI – 5.1 – 5.6)

Над созданием иллюстраций к сказам Бажова не перестают трудиться до сих пор. Одним из любившихся являются рисунки **Вячеслава Назарука**, 2012 года. Герои в его иллюстрациях кажутся вписанными в камень и дерево. Большое внимание художник уделил прорисовке деталей, изображению эмоций и, конечно же, колориту. В любом из рисунков четко читается главный и второстепенный персонажи. Малозначимые фигуры отличаются одеждой. Она более размытая, полупрозрачная. Можно сказать, что Назарук применил в своих работах прием незаконченности, недосказанности. Глядя на его иллюстрации хочется поскорее узнать продолжение, что же будет дальше. Можно сказать, что Назарук смог передать душу героев, поэтому в его иллюстрации влюбляешься сразу и надолго (Приложение XI – 6.1 – 6.3).

В том же году были выпущены сказы с иллюстрациями другого художника, **Николая Михайловича Кочергина**, работавшем ранее в театре, что не может быть незамеченным в его работах. Рисунки очень нарядные, светлые и праздничные. В них отсутствует привычная более мрачная подача (Приложение XI – 7.1 – 7.3).

К современным художникам, создавшим иллюстрации к сказам Бажова, относится и **Галина Назаренко** из города Екатеринбург. Её работы выполнены цветными карандашами на бумаге и отличаются реалистичностью, тщательной проработкой деталей (Приложение XI – 8.1 – 8.3).

Уральскими сказами вдохновлялись и палехские художники: А. Ковалёв, Г. Буреев, создавшие ряд композиций к сказу «Каменный цветок» и «Горный мастер» (Приложение XII – 1.1 – 1.3).

А также, по мотивам произведения писателя, режиссером А. Птушко в 1946 году был снят фильм «Каменный цветок», главные роли в котором сыграли В. Дружников, Т. Макарова, Е. Деревщикова (Приложение XIII – 1.1 – 1.6). Режиссером О. Николаевским создан ряд кукольных мультфильмов, в

число которых входят «Медной горы хозяйка», 1975г, «Малахитовая шкатулка», 1976г, «Каменный цветок», 1977г (Приложение XIII – 2.2 – 2.9). В 1954 году исполнено театральное представление «Сказ о каменном цветке», постановщиком которого был С.С. Прокофьев (Приложение XIII – 3.1 – 3.3). Д. А. Батиным поставлен опера – сказ «Малахитовая шкатулка» (Приложение XIII – 4.1 – 4.3) А также, для создания своих произведений за основу брали сказы: К. Муллер, А.Г. Фридендер, К.В. Молчанова и другие.

### **Выводы по I главе**

Таким образом, расширив свои знания о видах росписи по дереву и изучив историю применения деревянной основы в живописи, я пришла к выводу, что все виды росписи достаточно разнообразны и различны между собой. Однако, объединяет большинство из них то, что первым традиционным предметом, на котором осуществляли роспись была прялка. Например, к таким относятся: Мезенская, Северодвинская (её центры), Городецкая росписи. А также они имеют тесную связь с таким старинным промыслом, как резьба и отражают каноны иконописного искусства. Что касается последнего аспекта, больше всего оно проявляется в узорах Хохломы и сюжетных сценах Городца, Северной Двины, лаковой миниатюрной живописи.

Традиционные технологии Хохломской росписи и лакового дела, сложны. Сегодня, многие современные мастера лишь имитируют эти техники, упрощая их, так как создание изделий по традиционной технологии требует специального помещения и оборудования. Однако, в любом случае, чтобы добиться высокого уровня их исполнения, нужно иметь немало знаний и мастерства.

Говоря о деревянной основе, нужно отметить, что это был достаточно популярный материал у живописцев уже в древности, а также его использовали многие художники Европы и России. Однако, общепринятого



правила о том, какой конкретно вид дерева нужно использовать – не было. Каждая страна применяла ту породу древесины, которая произрастала на данной территории.

Особенно востребованы деревянные основы были в Средние века и в течении всего Возрождения. Современная техника написания картин на холсте, как раз берет начало от техники на дереве. Древесину использовали также для создания икон и больших алтарных картин. Её качеству уделяли огромное внимание, что свидетельствовало о серьезном отношении к искусству и большому мастерству живописцев. Ведь при создании произведения художником, главным является его подход к делу и выбор качественных материалов.

## ГЛАВА II ХОД ПРАКТИЧЕСКОЙ ЧАСТИ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ: ВЫПОЛНЕНИЕ СЕРИИ ПАННО ПО СКАЗАМ П. БАЖОВА

### 2.1 Разработка композиции и выбор цветового решения

Перед началом создания любого произведения важно правильно определить тему, автор выбрал творчество талантливого писателя Павла Петровича Бажова, ведь следующей зимой, 27 января исполняется 140 лет со дня его рождения. Именно эта дата послужила причиной создания дипломной работы художника.

Переоценить значимость такого талантливого человека и его вклад в искусство невозможно. Поэтому, автору хотелось по-настоящему сделать свою работу памятной на долгие годы. Таким образом, вместе с дипломным руководителем пришли к единому мнению, что это будет не одно изделие, а серия панно (триптих) выполненных по мотивам трех наиболее известных и любимых народом сказов: «Малахитовая шкатулка», «Медной горы хозяйка», «Каменный цветок».

Кроме того, такая работа должна быть благородной, богатой и отражать частичку нашей страны, а также демонстрировать умения и навыки студента, что является главной задачей ВКР. Поэтому техника исполнения определилась сразу – живопись на деревянной основе с применением техник и приёмов лаковой миниатюры и хохломской росписи.

Немало важным, в процессе разработки, является представление своего произведения в окончательном варианте. Художнику виделось это как создание нескольких страниц книги, на каждой из которых расположится определенная иллюстрация. Вытянутый прямоугольный формат всегда создает монументальное впечатление от изображения. В виду этого, был установлен размер будущего изделия, приближенный к формату А3 и решено, что центральную композицию в каждом панно украсит и дополнит орнамент. Таким приемом пользовался знаменитый иллюстратор былин и

сказок И.Я. Билибин. Сами панно автор решил сделать одинаковой формы и размера, это обусловлено тем, что каждое произведение имеет свою ценность и является частью целого сборника (книги).

Возвращаясь к обрамлению рисунков И. Билибина, нужно сказать, что орнамент позволил ему дополнить и очень точно отразить содержание многих сказок. Художник придумал целую серию способов, которые позволили соединить иллюстрации и оформление в одном стиле.

Его труды отличает: невероятно красивый орнамент, утонченная цветовая гамма, подчеркивающая ещё большую декоративность работы.

В произведениях Билибина всегда чувствуется присутствие старины, что было важным для художника, которую он умело всегда мог передать в своих иллюстрациях. Билибин был мастером своего дела, в его работах умело сочетается два мира: вымышленный, фантастический и настоящий, реальный.

Ознакомившись с иллюстрациями, которые были созданы другими художниками, и расширив свои знания о видах росписи по дереву и творчестве Бажова, художник приступил к выполнению эскизов в карандаше. Для этого понадобились: листы плотной бумаги А4, А3, простые карандаши: НВ, 2В, 4В, канцелярский нож, резинка, линейка.

В ходе исследования он понял, что данные сказки во многом ему близки, потому что он сам вырос и провел своё детство в деревне. С одной стороны, ему хотелось отразить быт людей горного Урала, их жизнь внутри жилища, повседневный труд, который помогает прокормиться, с другой - продемонстрировать красоту тихой, практически не тронутой человеком, природы этого края: деревьев, цветов, трав. А также показать простоту и доброту души обычного деревенского человека, который умеет радоваться малому. Но, как и любой из нас в какой-то момент совершает ошибки – вот **главная идея** моей итоговой работы.

Таким образом, она определила для себя **главную цель** – показать светлые, радостные моменты, лучшие качества героев. Поэтому не делала

акцент на кульминации каждого произведения, а, наоборот, изобразила завязку, когда персонажи ещё находятся в достаточно хорошем расположении духа и ничего не предвещает беды. Другими, словами для меня важным было сделать эту работу доброй и не раскрывать до конца всю суть произведения, чтобы таким образом у поклонников творчества Бажова появилось желание снова прочесть книгу или пересмотреть кино, мультфильм, а у юного зрителя возникла потребность познакомиться с данным творчеством.

**Главной задачей** в композиционном решении было объединить три произведения, чтобы они смотрелись как серия панно и дополняли друг друга, но, в тоже время, чтоб каждая из иллюстраций была самостоятельной и законченной картиной.

Уже выбранный заранее формат изделия и общее виденье работы в целом, продиктовало построение композиции, а затем, пластику будущего орнамента. Также в этом мне помогли работы других художников, которые выполняли иллюстрации к сказам Бажова.

На консультации с дипломным руководителем было определено: на двух крайних панно будет изображено по одному человеку – девочка и мальчик.

А на центральном показано два - парень с девушкой, главенство на котором занимает всё-таки хозяйка горной местности.

Важным в построении композиции и выделении сюжетного центра является размер самих предметов в рисунке. Большое выдвигается всегда вперед, маленькое уходит вдаль, кажется менее значимым в композиции. Спокойствие, как правило, создает правильная точка зрения, когда горизонт находится на уровне глаз. А окинуть взглядом всё изображение и усвоить его суть с дальнего расстояния помогает зрителю сдвиг главного героя на эскизе немного в сторону от оптического центра. Значимо и верное размещение масс с разных сторон от вертикальной оси, расположенной в центре листа. К

тому внимание в процессе работы уделялось тому, что бы она была наполнена, как образным, так и содержательным, эмоциональным аспектом.

Учитывая эти правила, идею, цель и задачу я создала следующие зарисовки:

На первом линейном рисунке на переднем плане находится прялка и показана часть пола с ковром, чтобы дать наблюдателю «войти в работу». Главный герой юная девочка – Танюшка, держащая бусы, которые достались ей в память об отце. Она только что бережно достала их из шкатулки и яркое мерцание привлекло домашних животных. Данное действие происходит в небогато обставленной избе, а сама композиция выстроена по кругу. Эта форма помогает лучше выразить идею «природы, Земли, мироздания» и ассоциируется с такими понятиями как «добро, жизнь, счастье». Рассмотреть дальний план позволяет открытое большое окно, украшенное наличником.

На втором панно показана главная героиня, хранительница недр и горных богатств Урала, которая объединяет не только данные произведения, а целый цикл из десяти сказов. Сзади неё стоит Данила, которому она готова показать свои малахитовые владения. Позади них показана арка – вход, залитый солнечным светом. Данные фигуры заключены в треугольник с расположенной вершиной наверху. Это придает картине большую устойчивость, монументальность и подчеркивает главенство.

На эскизе к третьему панно около небольшого селения, в окружении природы изображен главный герой Данила, двенадцатилетний мальчишка. Он стоит на вершине горы, поросшей зеленью, и на мгновение забыл о делах, беззаботно в своё удовольствие играя на рожке, пока за пределами его видения, пасутся животные.

Каждая из иллюстраций – это открытая композиция, таким образом, «взгляд свободно уходит за пределы картины с некоторым домысливанием не изображаемой части» [17].

Для выделения общего центра, в крайних панно было применено несколько приемов. Во-первых, оба персонажа в работах расположены

лицом к центральной работе. Во – вторых, были использованы диагональные линии. На первой иллюстрации это прослеживается в направлении пола, скамьи, бревен, расположении рук девочки и крышки шкатулки. (всё это подталкивает нас переместить свой взгляд на следующую композицию).

Картина с мальчиком построена на диагоналях, уходящих в правый верхний угол, благодаря чему легко выделяется цент иллюстрации, имеющий противоположное направление. В самой позе героя Данилки больше движения, чем у героини «Малахитовой шкатулки», так как при просмотре произведения взгляд человека идет по направлению с лева на право. А положение героя и, особенно, рожок в руках, не дает взгляду зрителя уйти за пределы иллюстрации и возвращает его обратно.

Таким образом, наблюдатель становится заложником данного произведения и не осознанно переводит свое внимание с одной картины на другую и обратно.

Подчеркнуть центр и объединить первую и последнюю работы помог ещё и пейзаж на дальнем плане – это Уральские горы, мягко таящие вдали на фоне светлого неба, с включением небольших деревянных домиков, а также наличие солнца. Только в иллюстрации к «Каменному цветку» оно «живое», греющее своими лучами, а в «Малахитовой шкатулке» показано в виде резьбы на наличнике и имеет больше символичное значение.

«Особенность композиции в декоративно – прикладном искусстве обуславливается органической связью свойств материала, назначения предмета, его формы и декора» [17].

Отчасти небольшую вибрацию, движение в работе создает наличие хохломского орнамента. Выполняя его, я следовала своим ассоциациям. Мне представлялось, что рама к иллюстрации произведения «Малахитовая шкатулка» должна напоминать красивый наличник, украшающий окно, через которое мы видим всё происходящее действие внутри здания.

Также хотелось, чтобы рама к иллюстрации «Каменный цветок» частично стала продолжением пейзажа композиции и добавила ощущение

движения воздуха и трав своими изгибами, а в «Медной горы хозяйка» была украшением входа в её подземный мир.

Работа создавалась с учетом пяти «законов декоративной композиции, базирующиеся на важных аспектах творчества»: закон целого, закон пропорций, закон симметрии и ритма, закон главного в целом [17].

Однако, данная часть работы не до конца соответствует хохломским канонам. В создании орнамента, я опиралась на герб Полевского городского округа - родины сказов Бажова.

В результате, рисунок става представляет собой ветку с распускающимися цветами и листьями, начало которая берет от стилизованного цветка белены в самом низу рамы. Что, является символом таланта и трудолюбия мастеров данного края.

Кроме этого, в каждой работе в целом прослеживается не свойственное хохломе разделение на ярусы – подземного, земного и небесного. (тем самым автор хотел показать, что человек очень привязан к мирским делам, но главное, к чему он стремиться – это возвышенность и духовность.) К первому принадлежат помощницы Хозяйки медной горы и символ Урала – переливающиеся золотистые ящерки. К последнему – птицы – символизирующую свободу. Средний же ярус вместе с центральной композицией представляет наземный мир.

Таким образом, найдя оптимальный размер, ритм рисунка, получилось три работы, выполненных в полную величину карандашом (Приложение XIV).

После создания эскизов в карандаше, художник приступил к работе в цвете.

**Цветовое решение** было выполнено на бумаге в полную величину работы. Одной из главной составляющей удачного произведения являются правильно подобранные цвета и их сочетание, то есть колорит. С помощью него автор способен сделать картину выразительной, раскрыть её замысел, передать мажорное или минорное настроение.

В выборе цветовой гаммы рам итоговой работы определенную роль сыграли оттенки в гербе Палевского городского округа. Они достаточно символичны:

Золото — самый главный из металлов. Это символ знатности, могущества и богатства. Он олицетворяет такие добродетели как: вера, справедливость, милосердие и смирение.

Серебро – символизирует благородство, откровенность, а также чистоту и правдивость.

Зелень – это символ надежды, изобилия, свободы и радости.

Чтобы объединить три панно и выделить общий центр, основным оттенком боковых ставов стал благородный зеленый с включением приглушенного красного по углам, а в среднем панно основным цветом стал красный. Для создания орнамента также выбран менее светлый золотой оттенок.

Так как работа декоративная, с множеством декоративных элементов, в построении живописного эскиза участвовали три основных цвета: красный, ультрамарин, желтый. Внимание уделялось смешению сложных, «не открытых» цветов, что всегда способствует получению эстетического наслаждения у зрителя.

Для достижения целостности триптиха, по всем трем работам были распределены похожие оттенки зеленого, желтого, красного. Объединили их и пятна света (желтая рубаша девочки и сияние украшения, фон позади Степана и Хозяйки горы, освещенная солнцем рубаша мальчика).

На первой иллюстрации действие происходит в помещении, поэтому на ней использована более теплая гамма, больше присутствует красных, желтых, оранжевых оттенков на переднем плане и темных в тенях.

Вторая иллюстрация – подземелье Малахитницы. Выполнено оно в холодной гамме с включением теплых элементов декора. Темные силуэты фигур выделяются за счет светлого фона. Бажов описывал наряд героини так: «И платье на ней – на Хозяйке – то – меняется. «То оно блестит, будто стекло, то



вдруг полиняет, а то алмазной осыпью засверкает либо скрасна медным станет, потом опять шелком зеленым отливает».

Поэтому, женский костюм имеет нестандартный для многих иллюстраций фиолетовый оттенок. А чтобы дополнить композицию, выделить центр и показать переливы одежды, были сделаны вкрапления красного, желтого и зеленого цветов на орнаменте.

Третья иллюстрация представляет композицию на улице, солнечный день. Создавать её было сложнее всего, потому что здесь пришлось сочетать холодные и теплые оттенки, добиваться гармонии и целостности с первой иллюстрацией, но сохранить у зрителя ощущение нахождения на улице. Таким образом, получилось два варианта этой композиции. На первом Данилка представлен в красной тунике, а на втором в желтой.

Для передачи воздушной перспективы, предметы переднего плана более теплые по цвету, тщательнее прописаны, детализированы, дальнего – наоборот, холодные, приглушенные. Привлечь внимание к центру композиций помог усиленный контраст и насыщенность цвета. Так как главные герои здесь люди, то, особое внимание уделялось лицу и рукам персонажей. Они написаны так, чтобы эти части тела выделялись и были контрастными с фоном. Таким образом, были выполнены три иллюстрации к трём сказам (Приложение XIV).

## **2.2 Этапы и последовательность выполнения расписных панно по творчеству П. Бажова, работа в материале**

### **Выбор древесины**

Параллельно с созданием и разработкой эскизов, шла работа над деревянными заготовками. Они выполнялись на заказ по чертежам автора. Так как выяснилось, что точно установленных видов древесины под роспись

– нет, и мастера работают практически на любых породах дерева, художник отталкивался от их характеристик:

Традиционным деревом под многие изделия является **Липа**. Древесина её легка. Она мягкая и чистая, но недостаточно плотная, поэтому легко впитывает красочный слой и грунтовке изделия, выполненного из липы придется уделять очень много времени.

Следующим популярным видом дерева в России является **Берёза**. Она обладает большой плотностью и имеет серый оттенок.

Схожа с липой – **Осина**. Можно сделать вывод, что она не совсем подходит для росписи, так как усыхает, коробится и текстура её рыхлая. Всеми известные породы древесины, произрастающие на севере – ель и сосна обладают желтым оттенком, неоднородной текстурой. Самое главное они имеют смолы, которые при работе через некоторое время могут проступать, что не есть хорошо.

Древесина дерева бук имеет красивый розоватый оттенок. Она плотная, немного тяжелая и многие её сравнивают с дубом. Обладает хорошим качеством – плотностью, поэтому рисовать на ней можно даже без грунтовки, так как дерево не съедает краску.

Дуб же имеет серовато-желтый оттенок и неоднородную текстуру. На нем работали многие фламандские мастера.

И всё – таки для изделий был выбран **Ясень**. Это дерево обладает светлым охристым, серовато – розовым оттенком и неоднородной, но очень красивой текстурой. С одной стороны, ясень хорошо гнется, с другой – он очень плотный. Некоторые сравнивают его с дубом. Кроме того, что он обладает лечебными свойствами, ранее его использовали для изготовления колёс, лука и стрел, делали весла и брусья. Сегодня его применяют для изготовления дорогой мебели и музыкальных инструментов.

В итоге получилось три деревянных панно. Каждое изделие состоит из рамы и небольшой доски, которая вставляется с обратной стороны в центр. Таким образом, получается, что рама обрамляет центральную заготовку.

Чтобы изделие смотрелось аккуратно, углы его были специально скруглены. На тыльной стороне зафиксированы металлические петли.

Для большей прочности и надежности балки были соединены «в щит», как при создании икон. Чтобы в процессе работы изделие не повело, заготовка была выполнена из склеенного дерева (Приложение 1).

### **Основные материалы**

Основным материалом для итоговой работы была выбрана гуашь. Это оптимальный вариант для создания изделия в технике Хохломы и лаковой миниатюры. Она имеет несколько плюсов: разводится водой и при правильном хранении даже смешанные цвета долго не сохнут. Её отличает бархатистая поверхность и матовость. Краски гуаши, если знать секреты, можно наносить не только корпусное, но и, в отдельных случаях, тонким слоем. При создании ошибки, что иногда бывает у каждого мастера, краски гуашь легко счищаются с дерева. Хотя это слово появилось в 18 веке, технологию данной краски знали ещё задолго до этого, сочетая её с акварелью. В Средние века ей выполняли небольшие рисунки для книг, в Возрождении использовали для работы с эскизами.

Также гуашью работали и Российские художники XVIII – XX веков. В их число входят: Иванов, Серов, Кустодиев. Художники, состоявшие в «Мире искусства». Чтобы подчеркнуть декоративность своих произведений, создавали они не только плакаты, но и картины внушительных масштабов тоже писали гуашью. К тому же она хороша тем, что, если гуашевая картина будет находиться на солнце, она не потеряет своих свойств цвета.

Также для работы потребовалось: удобная большая рабочая поверхность – стол. Клей, наждачная бумага. Беличьи и колонковые кисти № 0,1,2 с ведущим волосом, круглая беличья кисть №2, широкая синтетическая кисть. Гуашь, палитры, стакан для воды, пластмассовая емкость с крышкой и отсеками для смешивания и хранения красок, клейкая лента, губка для вбивания золотого пигмента, золото, подручник (Приложение).

### **1. Грунтовка изделия**

Перед росписью вся поверхность панно с лицевой и обратной стороны, вдоль волокон древесины, была покрыта специальным грунтом - это клей ПВА, разведенный с водой в соотношении 1 к 3. Для его нанесения использовалась большая кисть из щетины № 20. Было обращено внимание на покрытие поверхности, чтоб не оставалось сухих участков. Этот этап очень важен, ведь от него зависит дальнейшее качество работы. Покрытие грунтом нужно для того, чтобы в ходе росписи гуашь не растекалась и не впитывалась в дерево. Когда изделие хорошо просохло и стало абсолютно сухим, мастер приступил к его полировке. Это выполнялось круговыми движениями мелкозернистой наждачной бумагой, до тех пор, пока поверхность не стала гладкой. Таким образом, верхний слой изделия был избавлен от ненужных частиц дерева, которые в дальнейшем могут существенно помешать работе (Приложение). Обычно такая процедура выполняется от 1 до 3х раз.

## **2. Покрытие акрилом и перенесение эскиза**

Перед росписью, на бордюры рам, в местах, где должно остаться чистое дерево, прикреплялись полоски скотча. Далее, на поверхность изделия была нанесена акриловая краска золотого оттенка (золото «олимпик»). Предварительно нужное количество акрила было помещено в небольшую пластмассовую тару и к нему добавлено несколько капель воды, тщательно перемешано, чтобы золото стало чуть жиже по консистенции, чем в изначальном виде, в тубике. Полученную смесь художник наносил при помощи губки, вбивающими движениями (только на лицевую поверхность става). Выполнялось это в 4 слоя, с промежуточной сушкой в районе 5-10 минут. Такой способ помогает создать более ровный золотистый слой на изделии без разводов и просветов (Приложение).

Пока золотистое покрытие просыхало, в отдельной емкости наводился колер для «оправы» центральных композиций. Затем, был переведен эскиз на изделие. Существует несколько методов перенесения рисунка на поверхность изделия:

Самым простым является использование копировальной бумаги. На деревянную заготовку кладется копирка, затем, на неё готовый эскиз. Обведя рисунок по контуру, любым пишущим инструментом, можно получить уже готовое изображение на заготовке. Минус такого метода в том, что рисунок полученный в результате использования копировальной бумаги оставляет следы – плохо стирается.

Ещё один метод переноса – использование кальки. Для этого её накладывают на готовый рисунок и обводят по контурам, затем, с обратной стороны лист натирают графитом. Кальку накладывают на изделие и обводят изображение острым предметом. Минус такого метода в том, что калька – это достаточно тонкий материал и при небольшом неправильном движении она может съехать с изделия, что существенно мешает выполнению работы.

Автор выбрал свой придуманный метод – передавливание рисунка через тонкую бумагу. Она легко закрепляется скотчем, не соскальзывает, плотно ложится на дерево, особенно, покрытое золотом. Чтобы передавить рисунок, обычно мастера используют цирровку – тупую иглу, если её нет, можно обойтись простой ручкой с не пишущим тонким стержнем (Приложение).

### **3. Роспись изделия**

На следующем этапе кистью с ведущим волосом из колонка №0 создан контурный рисунок птиц, цветов, лепестков, ящериц (Приложение), а фон вокруг элементов покрыт кистью более большого размера, №2 (Приложение). Для того, чтобы гуашевая краска также легла ровным слоем, она наносилась мелкими круговыми движениями, как бы одна её порция вплавлялась в другую. Вся работа цветом велась сверху вниз и слева направо. Так выявился основной золотой орнамент.

Далее, кистями № 0, 1, 2, (в соответствии с размером мазков) автор прописывал детали, наносил штрихи, держа инструмент тремя пальцами, не доходя до его основания, перпендикулярно плоскости предмета. При росписи важно, чтобы поза была максимально удобной: локоть задействованной руки

не провисал, опирался на край стола, а кисть, наоборот, была подвижной и могла совершать движения в разные стороны. По этой же причине мастер использовал небольшую деревянную скамеечку – подручник, его габариты очень удобны для работы над изделием. Так как художник правша, все инструменты: кисти, краски, вода находились с правой стороны на столе.

Для нанесения красной краски использовалась одна группа кистей, а для зеленой – другая. Это очень удобно и существенно экономит время, не нужно долго и постоянно мыть кисть. Таким же образом были расписаны ещё две рамы (Приложение). После чего покрыты лаком в три слоя с промежуточной сушкой.

#### **4. Работа над иллюстрациями в цвете**

Далее автор приступил к росписи центральных композиций. В работе он опирался на цветовые эскизы, выполненные ранее. Первым этапом в работе с цветом (как и в лаковой миниатюре) была **роскрышь** - нанесение первого слоя гуаши на изделие (Приложение). Важно было собрать композицию в цвете – были распределены и уравновешены цвет и тон. В работе использовались кисти из белки № 2. Мазки гуаши наносились по такому же принципу, как и в работе с рамами-небольшими круговыми движениями. Для того, чтобы предыдущий участок не смазался, не загрязнился или не затёрся, работа велась сверху вниз. Для удобства вновь использовался подручник либо опорой был мизинец руки.

Следующим этапом стала **проработка деталей**, она осуществлялась, начиная с дальнего плана и постепенно переходила вперед (Приложение). Роспись велась мягкими плавными живыми линиями, разной толщины и силы. Усилия были направлены на слияние росписи с «роскрышью» в общем тоне, что бы дальний план не смотрелся отдельно и грубо.

Было важно, чтобы предметы, расположенные от нас дальше сделать более холодным и сближенным по тону и цвету. В противном случае не получилось бы ощущения «воздушности» и глубины в работе.

В традиционной лаковой миниатюре для выявления объема на предметах обычно наносятся **пробела** (Приложение). Но, чтобы сделать работу благородной художник решил отказаться от этого пункта и применил их только в складках на одежде некоторых персонажей, больше как для дополнения и декорирования живописной картины. А также на открытых частях тела: лице и руках. Каждый новый пробел накладывался после полного высыхания предыдущего. Так как гуашь имеет особенность темнеть или светлеть после высыхания, в зависимости от смешения красок, рядом с объектом, на который нужно нанести пробел, или на отдельном листочке наносился пробный мазок для проверки правильности тона.

Следующий этап – последний. Он заключался в **прокладывании бликов** (Приложение). Делалось это белой или светлой краской тоненькими мазками, которые позволяют добиться полной законченности живописной работы.

Так как руки и лицо несомненно играют в композиции важную роль, то они прописывались в последнюю очередь. Расписанная поверхность покрыта несколькими слоями лака. Каждый последующий слой лака нанесен на хорошо высушенный предыдущий слой.

Данную работу отличает то, что в ней нет традиционной тѐневки - прописи черной или темной гуашью по контуру предметов с соблюдением живой линии, а «пробела» выполнены не на всех предметах. К тому же, такие элементы как «горка» и «дерево» написаны не в технике лаковой миниатюрной живописи, а в композиции добавлен элемент «травка» из Хохломской росписи. Это можно увидеть по 2 и 3 панно (Приложение 4).

## **Выводы по II главе**

Павел Петрович Бажов сыграл большую роль и совершил прорыв в формировании отечественной фольклористике. Его произведения по праву можно назвать народным достоянием. Он как никто другой пытался понять

то, чем живет простой уральский рабочий, его внутренний мир, передать образность, которая ярко представляется в фольклоре.

Произведения Бажова дали толчок к созданию новых творений в других областях искусства. На основе его трудов были поставлены балеты, оперы, спектакли, сняты фильмы и мультфильмы, ставшие гордостью нашей национальной культуры. А многие художники, выполнившие иллюстрации к уральским сказам, стали известны. Сегодня, благодаря его трудам ребята – подростки, имеют возможность познакомиться с традициями и сказаниями предыдущего поколения, как когда – то это сделал великий фольклорист.

Для того, чтобы воплотить свои замыслы в реальности, на изделия, была проделана большая работа: выполнены многочисленные поиски орнаментальной композиции, иллюстраций, а также уделялось достаточно много времени выполнению цветowych эскизов в полную величину.

В работе главным было передать своё видение, учитывая основные композиционные и живописные приемы и правила. Сделать её благородной и гармоничной, внести новшество, что, несомненно, получилось.

Работа необычна тем, что в ней сочетаются две росписи. Хохломская и Лаковая миниатюра. Однако, это не полное их копирование, а лишь применение некоторых элементов и приемов письма.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одно из главных отличий нашей страны – бесконечный контакт с природой, созерцание окружающего мира на протяжении многих веков и отражение его в своем творчестве. Это хорошо заметно в таком декоративно-прикладном искусстве, как роспись по дереву, которое тесно связано с живописью и знанием живописных правил.

Мастера, находившиеся даже в тяжелых жизненных условиях, не переставали создавать изделия своими руками с большой любовью, теплом и уважением. Их интересовала не только практичность, но и красота.

Главными украшениями были животные, цветы и травы, небо и солнце, различная архитектура, всё то, что мы можем видеть каждый день. Так, при создании работы, комбинируя своё видение с технологическими секретами и выработанными приемами письма, родились прекрасные произведения декоративно-прикладного искусства и станковой живописи.

Художники, проживающие несколькими столетиями ранее, не перестают удивлять, так как они тщательно синтезировали живописные приемы и техники других стран, вобрав и сохранив только лучшее, передавая свои знания из поколения в поколение. Можно сказать, они проделали колоссальную работу.

Сегодня мы можем получить много информации из интернета, найти там огромное количество фотографий, но сохранятся ли они через несколько тысячелетий, ответить сложно. Тем более, ничто никогда не заменит и не сможет передать дух старины, как реально созданный и увиденный предмет, выполненный задолго до нас.

Поэтому важной задачей нашего поколения является сохранение, передача и приумножение народных традиций в предметах быта и интерьера.

Одним из благородных натуральных материалов, на котором работал будь то живописец, иконописец или мастер по росписи, выражая свои мысли, чувства, мечтания или создавая образ святого, было дерево. Возможно,

поэтому, расписные предметы столь притягательны и несут в себе положительную энергетику. Данная работа не исключение. Ведь, в качестве основы для живописи было использовано дерево ясеня.

Серия декоративных панно выполнена к 140-летию со дня рождения писателя – Павла Бажова.

Этот талантливый человек внес огромный вклад для сохранения национальной культуры. Пытался в литературных произведениях передать любовь к родному краю.

Поэтому, знакомясь с ними, пробуждается невероятная любовь к Родине и возникает чувство патриотизма. В первую тройку прекрасных популярных произведений входят: «Хозяйка медной горы», «Малахитовая шкатулка», «Каменный цветок».

Сказы Бажова являются своего рода сокровищницей, неиссякаемым источником вдохновения, благодаря которому многие талантливые люди смогли создать новые произведения. Не перестают этого делать и современные мастера. Не исключением стал и автор данной выпускной работы. Создавать что-то новое, соединяя разные техники и показывая своё видение, всегда интересно, ведь процесс изучения, поиска и эксперимента, который не может обойти мастер, всегда идёт через сердце и оставляет неизгладимый отпечаток.

Особенность серии работ в том, что это своего рода объемные живописные иллюстрации, выполненная на деревянной основе, в которых сочетаются некоторые приемы и техники двух известных на весь мир видов росписи – хохломской и лаковой миниатюрной живописи.

В заключении хочу сказать, что цель данной бакалаврской работы была достигнута, а все поставленные задачи выполнены. Несомненно, важную роль в нашей стране занимает народное искусство. Россия прекрасна и самобытна. Она вобрала в себя невероятное количество верований, религий, традиций разных народов.

Всё это тесно переплетается между собой и составляет основу нашей культуры, наилучшим образом отражаясь в произведениях декоративно-прикладного искусства. Не могу не согласиться со словами Косогоровой о том, что: «Народное искусство – это сфера культуры, необходимая для воспитания всех членов общества в духе подлинно гуманистических ценностей, выработанных многими поколениями людей.

Оно способствует формированию народного образа мира и выступает связующим звеном в диалоге с прошлым, настоящим и будущим» [14].

## СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алферов, Л. Г. Технологии росписи. Дерево. Металл. Керамика. Ткани. Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 352 с.
2. Арбат Ю. А Русская народная роспись по дереву. – М., «Изобразительное искусство», 1970.
3. Бадаев Русская кистевая роспись: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 32 с
4. Блажес В.В, Литовская М.А. Бажовская энциклопедия. - Екатеринбург: Издательский дом "Сократ", 2007г. – 640стр. [С.465;466]
5. Величко Н.К. Мезенская роспись. М.: АСТ – Пресс Книга, 2014. – 128с.
6. Величко Н. К. Русская роспись: энциклопедия. – М.: АСТ – Пресс Книга, 2016. – 224 с.
7. Визер В. Живописная грамота. Основы портрета. – СПб.: Питер, 2007. – 192 с.
8. Голубева О.Л. Основы композиции 2е – издание. Москва, издательский дом «Искусство», 2004г.[9с]
9. Горева В.В., Кузнецова Н.В.Павел Петрович Бажов: библиографический указатель (1913-2010). Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 201. – 606 с.
10. Емельянова Т.И. Декоративная роспись по дереву. Золотая Хохлома – Москва: Интербук – бизнес, 2001 г – с.11 [1] (Шедевры народного искусства России).
11. Зорин Л. Н. Рисунок: Учебник. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. — 104с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).
12. Киплик, Д.И. Техника живописи. Учебное пособие, Издательство: Планета музыки, 2018 г. 592с.
13. Картунова Н.Д. Как читать и понимать живопись. Издательство: АСТ, 2017 г.192стр. с 178, 187,189 [11]

14. Косогорова Л.В. Основы декоративно-прикладного искусства : учебник для студ. учреждений высш. проф. Образования. — М. : Издательский центр «Академия», 2012. — 224 с.: ил., [16] с. цв. вкл. — (Сер. Бакалавриат). (18 стр. заключение)
15. Максяшин А.С. Декоративно-прикладное и народное искусство: их сущность и содержание: учебное пособие. – Екатеринбург: Издательский дом «Уральская государственная юридическая академия», 2012. – 44с.[14,13 стр.]
16. Молотова В. Декоративно – прикладное искусство. – М., Форум, 2007
17. Орлова Л. Народное искусство детям. Хохломская роспись. Альбом для творчества. Москва, Мозаика-синтез, 2016г.16стр.
18. Паранюшкин Р.В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства. Учебное пособие — Изд. 2-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2005. — 79 [13 стр]
19. Полежаев, Ю. О. Художник росписи по дереву: учеб. пособие для учащихся нач. проф. Учеб. Заведений. – 2-е изд., стер. – М.: Академия, 2012. – 192 с.
22. Постникова Н.В. Мезенская роспись. Учебно-методическое пособие. Ижевск, 2011г. – 34 с. (4,5 стр)
20. Прокофьев, Н. И. Живопись. Техника живописи и технология живописных материалов. Учебное пособие для ВУЗОВ – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2013. – 158 с. [95, 98,99стр.]
21. Русские художественные промыслы [Текст] / отв.ред. М. Шинкарук. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2011. – 183 с.: ил. – (Самые красивые и знаменитые)
22. Соколов М.В, Соколова М.С. Декоративно-прикладное искусство. Учебное пособие, 2013. – 399с.
23. Соколова М. Художественная роспись по дереву. Учебное пособие для ВУЗОВ. Владос, 2005г. 304стр.
24. Супрун Л.Я Городецкая роспись – Москва: Культура и традиции, 2006г.

25. Трофимов В.А, Шарок Л.П. Основы композиции. Учебное пособие – СПб:СПбГУ ИТМО,2009. – 42 с.
26. Тютюненко Наталья. Газета «Коммерсант» №28, статья «Лаковый кусочек», 2004г. 30 стр.
27. Шашуловская Е.Г., Деркач С.В. Техническая редакция: Гончарова Н.Е. Особенности техник росписи по дереву, керамике, металлу и стеклу, Ростов на Дону, 2014 г.

**Иностранные источники:**

1. Artrusse. Russian folk art (Русское народное искусство)2004. История русских лаковых миниатюр. Режим доступа: [http://www.artrusse.ca/fedoskino\\_en.htm](http://www.artrusse.ca/fedoskino_en.htm)
2. The Sergiev-posad museum – preserve/ Сергиево – Посадский музей-заповедник. Художественная роспись по дереву (Хохлома и Городец). Режим доступа: [http://old.museum-sp.ru/colln\\_hohgor3.html](http://old.museum-sp.ru/colln_hohgor3.html)
3. WIKIART Visual art encyclopedia / Энциклопедия визуальных искусств. Работы Ивана Билибина. Режим доступа: <https://www.wikiart.org/en/ivan-bilibin>
4. Костоева В. The Art Newspaper Russia. 100 самых перспективных молодых художников. Статья «Гуд лак». Международная газета № 25 / июль-август 2014г С.34 – 38.
5. Круглова О.В. Народная роспись северной Двины /Folk Painting on the Northern Dvina. Изобразительное искусство, 1987, – 192с. (17,21,23стр.)

**Электронные ресурсы:**

1. ARTYX.RU. История росписи и примеры работ старинной хохломы. Режим доступа: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000035/st017.shtml>
2. Usenkomaxim.ru. Блог о мировой живописи. Художница Наталья Светненко. Режим доступа:<http://usenkomaxim.ru/2012/06/21/hudozhnitsa-nataliya-svetnenkozhivopis-po-derevu/>
3. Антикватория. Резные китайские лаки. Режим доступа: <http://www.antiquatoria.ru/n11-lacquers.html>

4. Библиотека/ Учебные материалы. Русская лаковая живопись. Миниатюры: Палех, Федоскино, Холуй, Мстера. Режим доступа: [http://oleinikov.net/articles/dip/2948\\_Russkie\\_lakovaya\\_zhivopis](http://oleinikov.net/articles/dip/2948_Russkie_lakovaya_zhivopis)
5. Всероссийский музей декоративно – прикладного искусства и народного искусства. Лаковая миниатюра. Старые лаки. Советские и современные лаковые промыслы. 2009 – 20017. Режим доступа: <http://www.vmdpni.ru/catalog/lacquer/index.php>
6. Методические и библиографические материалы о творчестве П. Бажова. Режим доступа: <http://libozru.hostfabrica.ru/pages/index/137?cont=3>
7. Музей народных художественных промыслов в Федоскино. Федоскинская лаковая миниатюра. Режим доступа: <https://anashina.com/fedoskinskaya-lakovaya-miniatura/>
8. Нижегородская Государственная Областная Универсальная Научная Библиотека им. В. И. Ленина. Известные художники хохломской росписи и примеры их работ. Режим доступа: <http://www.nounb.scinnov.ru/vExp/45.php>
9. Писатель Павел Петрович Бажов: биография, творчество, книги: 10 Режим доступа: <http://fb.ru/article/218684/pisatel-pavel-petrovich-bajovbiografiya-tvorchestvo-i-knigi>
10. Художники иллюстраторы сказов Бажова. Режим доступа: [http://xn--h1aaiwdck.xn--plai/posobie\\_po\\_bagovy/text/illustrator.htm](http://xn--h1aaiwdck.xn--plai/posobie_po_bagovy/text/illustrator.htm)
11. Ярмарка мастеров. Китайский лак: интересные факты. 2006-20018. Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/topic/2104477-kitajskij-lakinteresnye-fakty>
12. Ярмарка мастеров. Лаковая миниатюра. Авторские работы. Режим доступа: <https://www.livemaster.ru/annakosach>

## **ПРИЛОЖЕНИЕ**



Приложение I. Основные виды росписи по дереву в России



1.1 Лопать прялки. Мезенская роспись



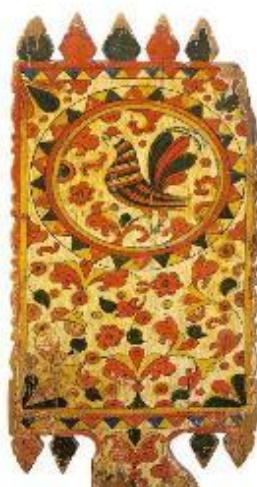
1.2 Чашка. Мезенская роспись



1.3 Лопать прялки. Мезенская роспись



2.1 Туесок. Пермогорская роспись



2.2 Лопать прялки. Пермогорская роспись



2.3 Прялка. Пермогорская роспись



3.1 Прялка. Борецкая роспись



3.2 Прялка. Борецкая роспись



3.3 Прялка. Борецкая роспись



4.1 Прялка. Тоемская роспись



4.2 Лопать прялки. Пучугская роспись



4.3 Прялка. Тоемская роспись



5.1 Лопать прялки. Ракульская роспись



5.2 Фрагмент прялки. Ракульская роспись



5.3 Лопать прялки. Ракульская роспись



6.1 Инкрустация мореным дубом.  
Городец



6.2 Инкрустация мореным дубом.  
Городец



6.3 Резьба с подкраской. Городец



6.4 Донце. Городецкая роспись



6.5 Донце. Городецкая росписи



6.6 Донце. Городецкая роспись



7.1 Набор для десерта. Хохлома



7.2 Набор для суши. Хохлома



7.3 Конфетница «Елка». Хохлома



8.1 Самоварчик Полхов – Майдан



8.2 Матрешки. Полхов- Майдан



8.3 Поставок Полхов- Майдан

Приложение II Лаковая миниатюрная живопись Китая и России



1.1 Шкатулка, черный лак и полихромная роспись, 13 век.



1.2 Ваза, резной красный лак, 19 век.



1.3 Декоративный поднос, резьба по лаку и инкрустация золотом с перламутром.



2.1 Декоративная тарелка «Лапти плетут» Фабрика А.П. Лукутина (Федоскино)



2.2 Шкатулка «На пасеке» Фабрика Н. А. Лукутина (Федоскино)



2.3 Чайница «Чаепитие» Фабрика А.П. Лукутина. (Данилково)



3.1 Портсигар «Крестьяне». Фабрика Лукутина. Конец XIX века.



3.2 Шкатулка «Портрет купца». Фабрика Лукутина. Конец XIX века



3.3 Портсигар «Тройка». Фабрика Лукутина. Вторая половина XIX века.



3.4 Шкатулка «Встреча у околицы». Фабрика Лукутина. Конец XIX века.



4.1 Шкатулка "С сенокоса". Фабрика В.О. Вишнякова, конец XIX в.



4.2 Чайная коробка "Чаепитие за самоваром". Фабрика Вишнякова, конец XIX века.



5.1 Шкатулка «Хоровод», 1929г. И. Голиков, Палех



5.2 Декоративная тарелка «Семик», 1993г. Т. Ходова, Палех



5.3 Шкатулка «Анчар», 2002г. А.В. Арапов, Палех



6.1 Шкатулка «Андрей Рублев», 1965 г. В. А. Белов Холуй



6.2 Ларец Слово о полку Игореве, 1980. Б. И. Киселев, Холуй



6.3 Шкатулка «Видение града Китежа на Светлояре», 1991 В.К. Блинов, Холуй



7.1 Ларец «Дюк Степанович», 1989 г. В.К Мошкович, Мстера



7.2 Шкатулка «Руслан и Людмила», 1938 г. И.А. Фомичев, Мстера



8.1 Поднос «Фрукты», Жостово



8.2 Поднос «Рябинка и птица», Жостово



8.3 Поднос «Фрукты» Жостово



9.1 Поднос «Цветы», Жостово



9.2 Поднос «Колибри», Жостово



9.3 Поднос «Цветы», Жостово

Приложение III лаковая миниатюрная живопись современных художников



1.1 Шкатулка «Портер», Федоскино



1.2 Шкатулка «Зимний закат», Федоскино



1.3 Шкатулка «Сударыня», Федоскино



2.1 А. Починин «Садко», Холуй



2.2 Кособрюхова «Молодая пряха», Холуй



2.3 М. Мальков «Ситка-Аляска», Холуй



3.1 С. Терентьева «Ветер по морю гуляет» Палех.



3.2 «Птицы», Палех



3.3 В. Морозова «№1055», Палех

#### Приложение IV Фаюмские портреты



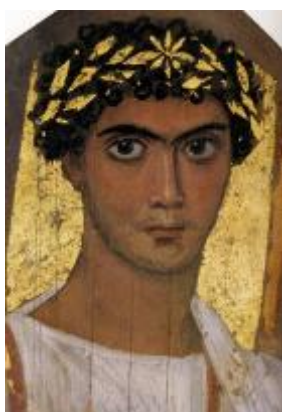
1.1 Саркофаг



1.2 Саркофаг



1.3 Саркофаг



2.1 Портрет мужчины



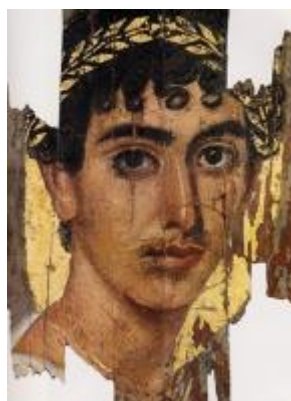
2.2. Портрет мужчины средних лет



2.3 Портрет пожилого мужчины



2.4 Фаюмский портрет юноши. II век н.э



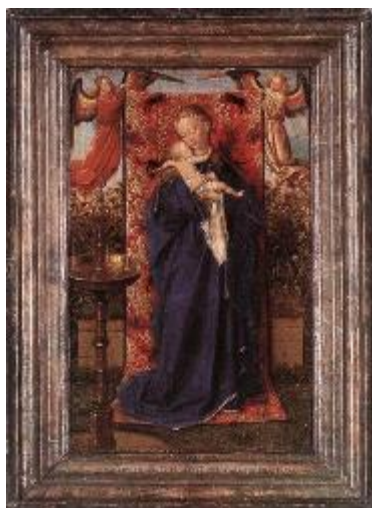
2.5 Портрет мужчины



2.6 Фаюмский портрет Евтихия



Приложение V Живопись на деревянной основе



1.1 Ян Ван Эйк «Мадонна и Ребенок у Фонтана», 1439 Ян ван Эйк (фламандский живописец)



1.2 Ян Ван Эйк «Св. Варвара», 1437, гризайль на дереве



1.3 Ян Ван Эйк «Портрет четы Арнольфини» 1434



2.1 Дама с горностаем Леонардо да Винчи (итальянец)



2.2 Голова девушки масло по дереву, 1510 Леонардо да Винчи



2.3 Мона Лиза дерево, масло Леонардо да Винчи



3.1 Автопортрет в одежде, отделанной мехом, 1500 Дерево, масло. А.Дюрер (немец)



3.2 Чудесное спасение утонувшего мальчика из Брегенцы. А. Дюрер



3.3 Портрет отца Альбрехта Дюрера в возрасте 70 лет, 1497 А. Дюрер



4.1 Сумрачный день, дерево, масло, 1565 П. Брейгель (нидерландский живописец)



4.2 Поклонение волхвов, масло на дубе, 1564 П. Брейгель



4.3 Сенокос, масло по дереву, 1565 П. Брейгель



5.1 Четыре философа. 1611, масло по дереву. П. Рубенс



5.2 Портрет Изабеллы Брант. Около 1610, масло по дереву, П. Рубенс



5.3 Портрет семьи Яна Брейгеля-младшего. Масло по дереву. П. Рубенс



5.4 Воздвижение креста. 1610—1611, масло по дереву П. Рубенс



5.5 Снятие с креста. 1612, масло по дереву, П. Рубенс

Приложение VI Иконопись на дереве



1.1 Феофан Грек «Донская икона Божьей Матери»



1.2 А. Рублев «Троица»



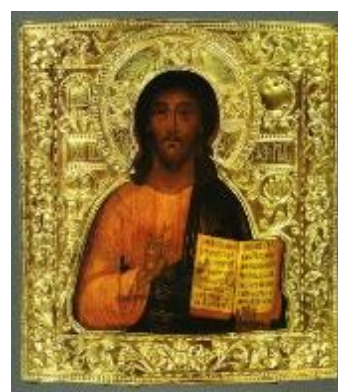
1.3 Дионисий «Схождение во ад»



2.1 Богоматерь Казанская. Конец XVII в



2.2 Богоматерь владимирская к. 17 в



2.3 Господь Вседержитель. Первая треть XVIII в



3.1 «Святой Великомученик Георгий-Победоносец». Начало 19в, золото, темпера, дерево.



3.2 «Образ Пресвятой Богородицы Владимирской с предстоящей Параскевой». Дерево, золото, темпера.



3.3 Образ Владимирской Богородици. Конец 18 века. Кипарисовая доска.

Приложение VII Деревянная основа в живописи современных художников



1.1 Н. Светненко «Поздняя осень»



1.2 Н. Светненко Женский портрет



1.3 Н. Светненко «Невеста»



2.1 А. Рязанова «Ангел»



2.2 А. Рязанова «Ветер странствий»



2.3 А. Рязанова «Ангел с веткой»

## Приложение VIII Виды письма Хохломской росписи



1.1 Чаша Верховое письмо, травной узор



1.2 Набор посуды Верховое письмо, травной узор



1.3 Чаша Верховое письмо, травной узор



2.1 Верховое письмо, Под листок



2.2 Верховое письмо Под листок



2.3 Верховое письмо Под листок



3.1 Верховое письмо «Пряник»



3.2 Верховое письмо «Пряник»



3.3 Верховое письмо «Пряник»



4.1 Фоновое письмо «Под ягодку»



4.2 Фоновое письмо «Под листок»



4.3 Фоновое письмо «Под ягодку»



4.4 Фоновое письмо «Под ягодку»



4.5 Фоновое письмо «Под листок»



4.6 Фоновое письмо «Под ягодку»



5.1 Кудрина

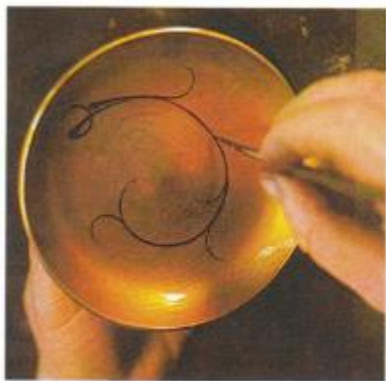


5.2 Кудрина



5.3 Кудрина

## Приложение IX Технология верхового и фоновго письма



Технология верхового письма

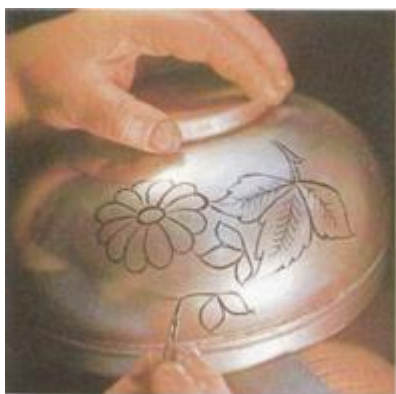
1.1 Выписывание основной ветки «Криуль»



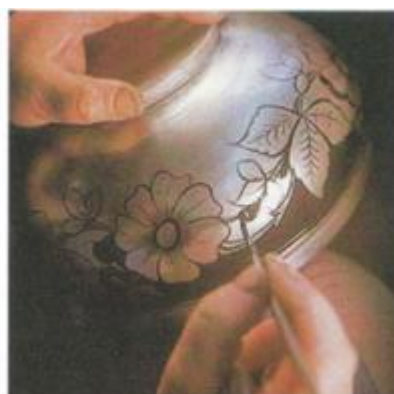
1.2 Компоновка ягодок



1.3 Изображение листьев и прорисовка деталей



2.1 Создание контурного рисунка



2.2 Закрытие фона основным цветом



2.3 Прорисовка травных элементов поверх фона

## Приложение X Техника создания миниатюры Палеха



1.1 Перевод рисунка



1.2 Белильная подготовка



1.3 Роскрышь



1.4 Окончательная отделка красками



1.5 Вскрытие изделия лаком



Приложение XI Иллюстрации художников к сказам П. Бажова



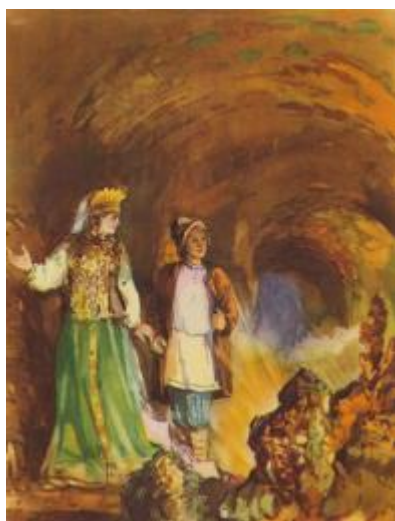
1.1 А. Кудрин «Медной горы хозяйка»



1.2 А. Кудрин «Малахитовая шкатулка»



1.3 А. Кудрин «Каменный цветок»



2.1 В. Баюскин «Медной горы хозяйка»



2.2 В. Баюскин «Малахитовая шкатулка»



2.3 В. Баюскин «Каменный цветок»



3.1 В. Волович ил. к «Малахитовая шкатулка»



3.2 В. Волович ил. к «Малахитовая шкатулка»



3.3 В. Волович ил. к «Малахитовая шкатулка»



3.4 В. Волович ил. к «Малахитовая шкатулка»



3.5 В. Волович ил. к «Малахитовая шкатулка»



3.6 В. Волович ил. к «Малахитовая шкатулка»



4.1 Г. Мосин «Медной горы хозяйка»



4.2 Г. Мосин «Малахитовая шкатулка»



4.3 Г. Мосин «Каменный цветок»



5.1 О. Коровин к книге «Малахитовая шкатулка»



5.2 О. Коровин к книге «Малахитовая шкатулка»



5.3 О. Коровин к книге «Малахитовая шкатулка»



5.4 О. Коровин «Медной горы хозяйка»



5.5 О. Коровин «Малахитовая шкатулка»



5.6 О. Коровин «Каменный цветок»



6.1 В. Назарук «Медной горы хозяйка»



6.2 В. Назарук «Малахитовая шкатулка»



6.3 В. Назарук «Каменный цветок»



7.1 Н.М. Кочергин «Медной горы хозяйка»



7.2 Н. М. Кочергин «Малахитовая шкатулка»



7.3 Н.М. Кочергин «Каменный цветок»



8.1 Г. Назаренко «Малахитовая шкатулка»



8.2 Г. Назаренко «Каменный цветок»

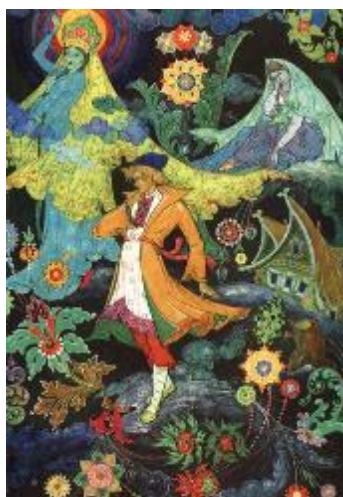


8.3 Г. Назаренко «Сочневые камешки»

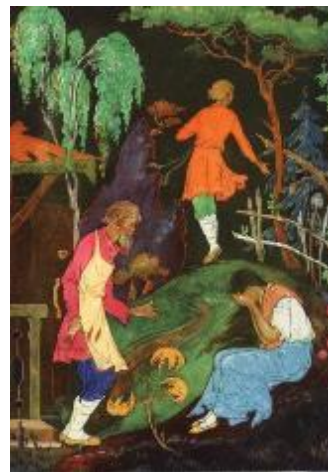
Приложение XII Сказы Бажова в работах художников Палеха



1.1 А. Ковалев, Г. Гуреев «Каменный цветок»



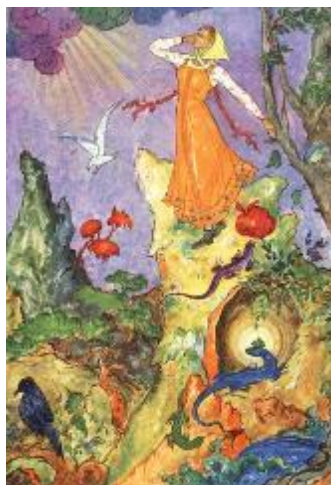
1.2 А. Ковалев, Г. Гуреев «Каменный цветок»



1.3 А. Ковалев, Г. Гуреев «Каменный цветок»



2.1 А. Ковалев, Г. Гуреев «Каменный цветок»



2.2 А. Ковалев, Г. Гуреев «Горный мастер»



2.3 А. Ковалев, Г. Гуреев «Каменный цветок»

Приложение XIII Произведения П. Бажова в кинофильмах, мультфильмах и музыкальных произведениях



1.1 А. Птушко «Каменный цветок»



1.2 А. Птушко «Каменный цветок»



1.3А. Птушко «Каменный цветок»



1.4 А. Птушко «Каменный цветок»



1.5А. Птушко «Каменный цветок»



1.6 А. Птушко «Каменный цветок»



2.1 О. Николаевский «Медной горы хозяйка»



2.2 О. Николаевский «Медной горы хозяйка»



2.3 О. Николаевский «Медной горы хозяйка»



2.4 О. Николаевский «Малахитовая шкатулка»



2.5 О. Николаевский «Малахитовая шкатулка»



2.6 О. Николаевский «Малахитовая шкатулка»



2.7 О. Николаевский «Каменный цветок»



2.8 О. Николаевский «Каменный цветок»



2.9 О. Николаевский «Каменный цветок»



3.1 С. С. Прокофьева Балет «Сказ о каменном цветке»



3.2 С. С. Прокофьева Балет «Сказ о каменном цветке»



3.3 С. С. Прокофьева Балет «Сказ о каменном цветке»



4.1 Д. А. Батина Опера-сказ «Малахитовая шкатулка»

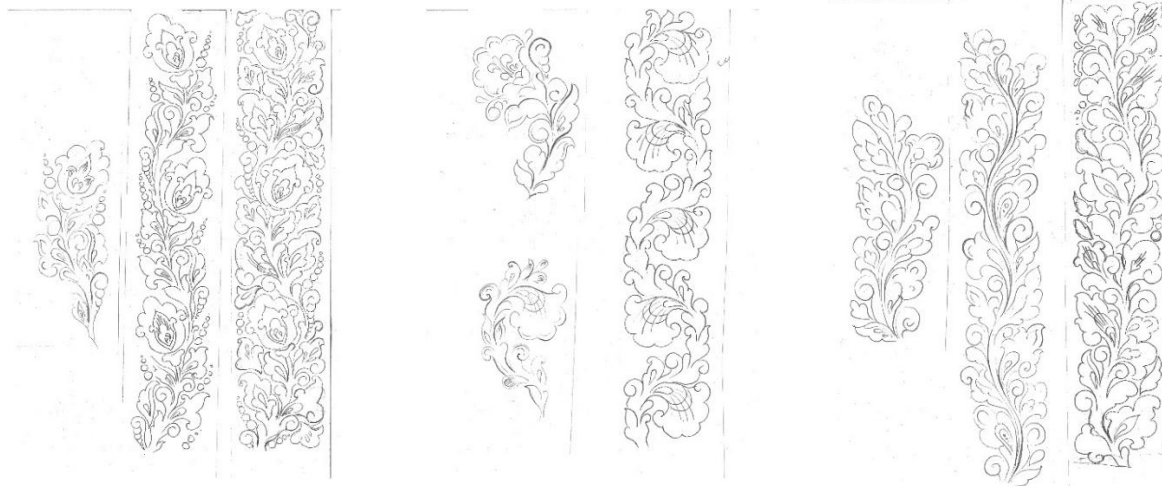


4.2 Д. А. Батина Опера-сказ «Малахитовая шкатулка»

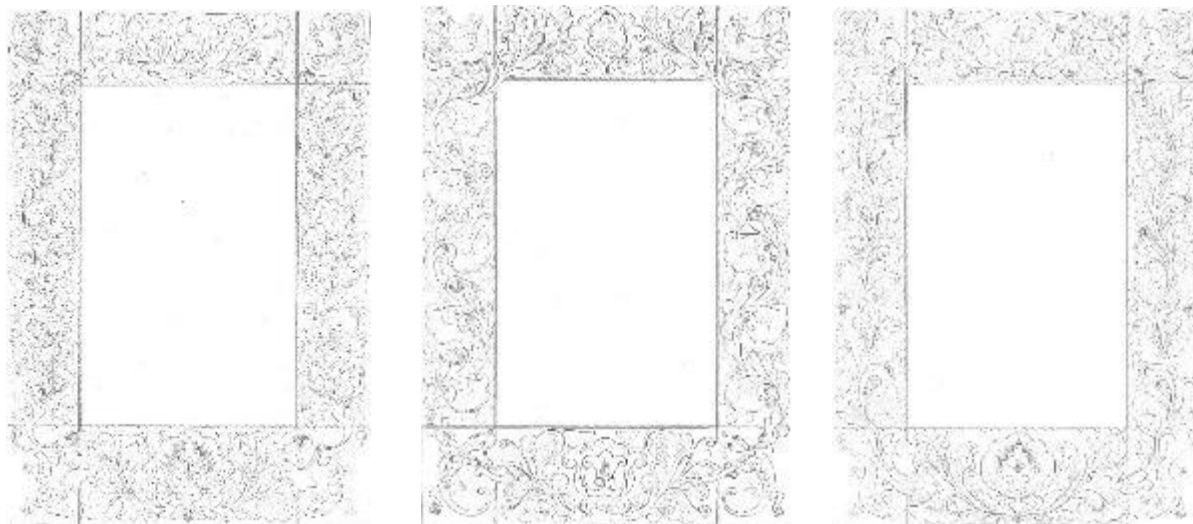


4.3 Д. А. Батина Опера-сказ «Малахитовая шкатулка»

#### Приложение XIV Поисковые эскизы в карандаше



Разработка растительного орнамента



Разработка орнаментальной композиции



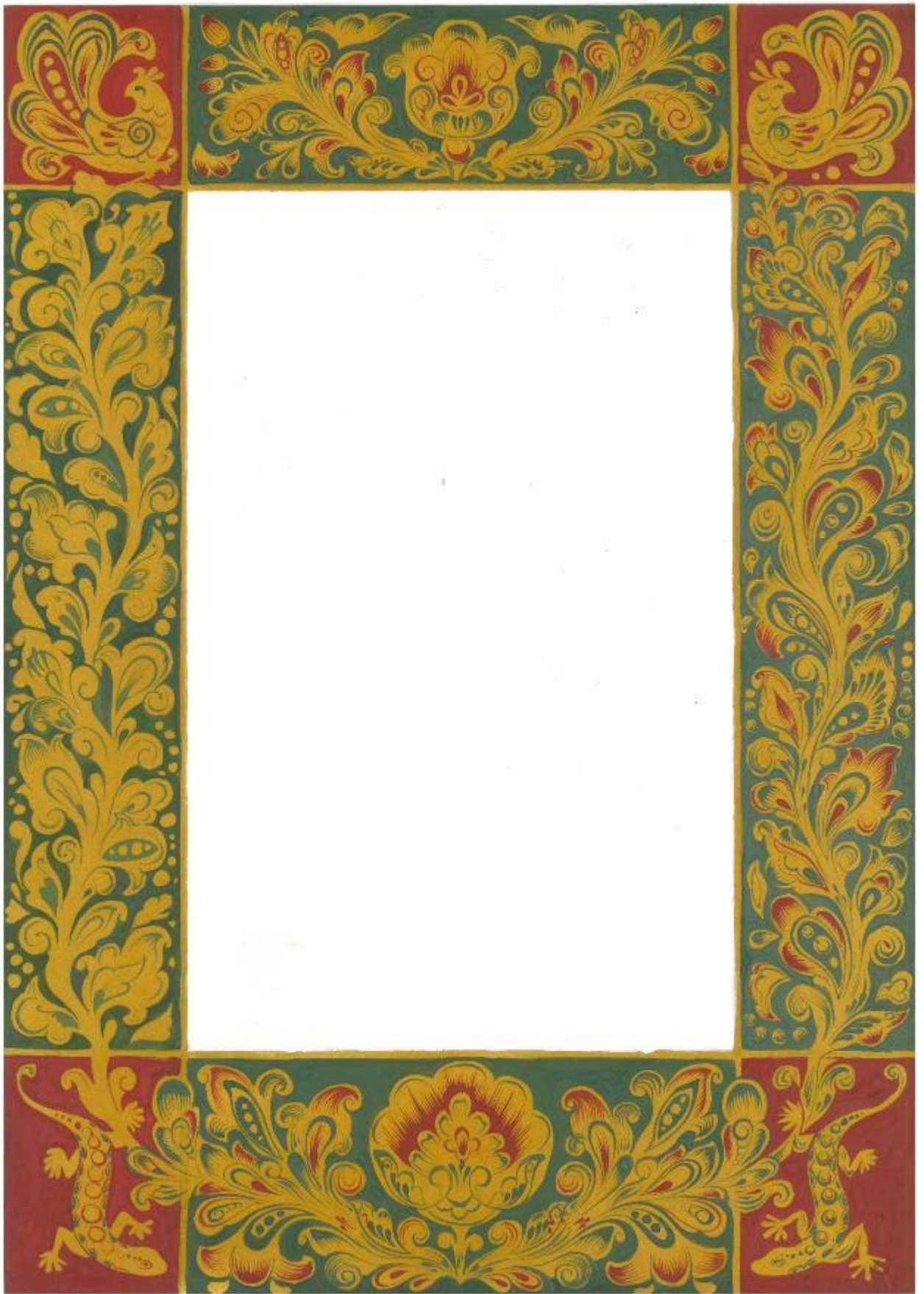
Разработка сюжетной композиции

Приложение XV Выполнение цветных эскизов в полную величину











Сюжетная композиция в тоне



Выполнение сюжетной композиции в цвете

Приложение XVI Серия деревянных панно (Ясень)





Приложение XVII Этапы выполнения работы



Грунтовка изделия



Полировка изделия



Обозначение границ для покрытия золотом



Покрытие рамы золотым акрилом



Покрытие рамы золотым акрилом