



А. С. ХВОРОСТОВ

ДРЕВЕСНЫЕ УЗОРЫ



А. С. ХВОРОСТОВ

ДРЕВЕСНЫЕ УЗОРЫ

Хворостов А. С.

X-32 **Древесные узоры.** М., «Сов. Россия», 1976.
176 с. с илл. в тексте и на вкл.

Искусство деревянной мозаики, при кажущейся простоте, сложно в художественном и техническом отношении. Чтобы знать, как выбирать мотив для изображения, переводить рисунок на кальку, подбирать волокна, необходимо овладеть секретами технологии этого увлекательного искусства. О них и расскажет автор. В книге будет также освещена история деревянной мозаики в России.

X $\frac{80200-055}{M-105(03)76} - 46-76$

74

©Издательство «Советская Россия», 1976 г.



ВВЕДЕНИЕ

Лес спокон веку был верным и надежным союзником человека. Крепко, неразрывно связана с ним наша жизнь. Одни живут рядом с лесом, другие ездят в лес специально, выбирая свободные часы, третьи посвящают ему свою жизнь, профессию. Уже одно звучание этого короткого слова вызывает ощущение бодрости, силы и свежести. Лес укрывает и согревает в непогоду, таит в себе прохладу в жаркий безветренный день, доверху наполняет корзины грибами и ягодами. Вряд ли найдутся люди, равнодушные к этому зеленому волшебнику.

К лесу люди относятся как к родному, близкому существу: расщепленная снарядом береза вызывала у бойцов такую же боль и ненависть к врагу, как вид раненой девушки, сестры, невесты. В отношении к лесу, к деревьям воплощается любовь человека к своей Родине. Недаром столько взволнованных и вдохновенных строф сложено о березовых рощах и могучих дубравах, плакучих ивах и стройных тополях.

Лес — это не только пейзажи, тенистые укрытия, прозрачные светлые березовые перелески. Общение с лесом дает и нечто большее. Внимательным, вдумчивым дарит он плоды своего творчества, которое необычайно многогранно.

Материал, вырастающий в стволе дерева, издавна привлекал к себе внимание дотошных мастеров.

Красота природного рисунка и цвета различных пород привела к рождению многих видов декоративно-прикладного искусства. Об одном из них — деревянной мозаике — будет рассказано в этой книге.

Деревянная мозаика всегда была одним из популярных видов декоративно-прикладного искусства у художников-любителей.

Именно в мозаике дерево предстает во всей своей художественной и воспитательной силе. Мозаика — искусство редкое по эстетическому воздействию. Общение с древесными породами, имеющими сложные благород-

ные оттенки, помогает вырабатывать культуру видения, содействует формированию эстетических взглядов, способствует духовному обогащению человека.

Сейчас, когда размах художественного творчества различных слоев населения нашей страны достиг необычайных размеров, когда у большинства советских людей появилось два выходных дня, занятия этим видом искусства помогут заполнить свободное время интересным, содержательным трудом. Процесс подбора древесных пластинок в единое декоративное целое чрезвычайно увлекателен. Недаром искусству деревянного художественного набора посвящают свой досуг многие любители декоративного творчества. В результате все чаще в фойе кинотеатров, клубов, домов и дворцов культуры, витринах магазинов стали экспонироваться выставки мозаичных наборов самодеятельных художников. В этих работах ощущается любовь авторов к редкому искусству, стремление с помощью природных узоров создать интересные, запоминающиеся работы. Такие выставки способствуют проникновению искусства деревянной мозаики в широкие слои населения.

Набирать из дерева мозаичные изображения можно самостоятельно в домашних условиях или в кружках, студиях, творческих группах при ЖЭКах, домах и дворцах культуры.

Декоративные возможности дерева позволяют создавать мозаики широкого диапазона, от небольших камерных сувениров до монументальных панно. Но для того чтобы создать самобытные мозаичные произведения, необходимо проникнуться пониманием загадок древесных узоров.

В данной книге подобраны материалы, которые могут оказать практическую помощь тем, кто хочет посвятить свое свободное время общению с неповторимой красотой дерева и в работе над мозаичными панно стать соавторами самого великого художника — Природы.



СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО

КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ЗАРУБЕЖНОЙ МОЗАИКИ

Искусство деревянной мозаики берет свое начало от древней инкрустации — украшения деревянных предметов врезками из инородных материалов: слоновой кости, металлов, смальты и др. Искусство инкрустации было развито во многих странах Древнего мира. Наиболее старые находки изделий с инкрустацией относятся к 3400—2980 гг. до н. э. Это детали ларца черного дерева с врезками узоров из слоновой кости, обнаруженные в гробнице фараона Хемаки в Саккаре.

Переход от инкрустации к деревянной мозаике произошел не сразу. Долгое время среди вставок из слоновой кости, драгоценных металлов и других материалов деревянные вклейки были лишь вспомогательным украшением. Таковы, например, находки из гробницы египетского фараона Тутанхамона (рис. 1). Они инкрустированы корой деревьев, кожей, золотой фольгой, радужными крыльями жуков, слоновой костью и лишь изредка древесными вставками из кедра и черного дерева. Однако породы жаркого пояса, имеющие яркие, сочные расцветки, со временем все больше притягивали к себе внимание мастеров, очарованных неисчерпаемым богатством древесной палитры. Все свободнее и смелее они вводят цветные породы в украшаемый предмет. Постепенно деревянные вставки без инородных материалов заняли место основного декора в изделии. Так из инкрустации выкристаллизовалось искусство интарсии — украшение деревянных предметов врезками других пород.

Долгое время под врезные элементы отводилась лишь небольшая площадь украшаемой поверхности. Поэтому к древесине самого изделия предъявлялись высокие эстетические требования: она должна была хорошо полироваться и иметь красивый интенсивный цвет. Такими породами в Древнем Египте были: черное дерево, кедр, кипарис, самшит, можжевельник, меру, шешед; в Древней Греции: маслина, кедр, черное дерево, кипарис, железное дерево, тис; в Древнем Риме — атласский кипарис,



Рис. 1. Ларец с инкрустацией из слоновой кости. Фрагмент. Гробница фараона Тутанхамона.

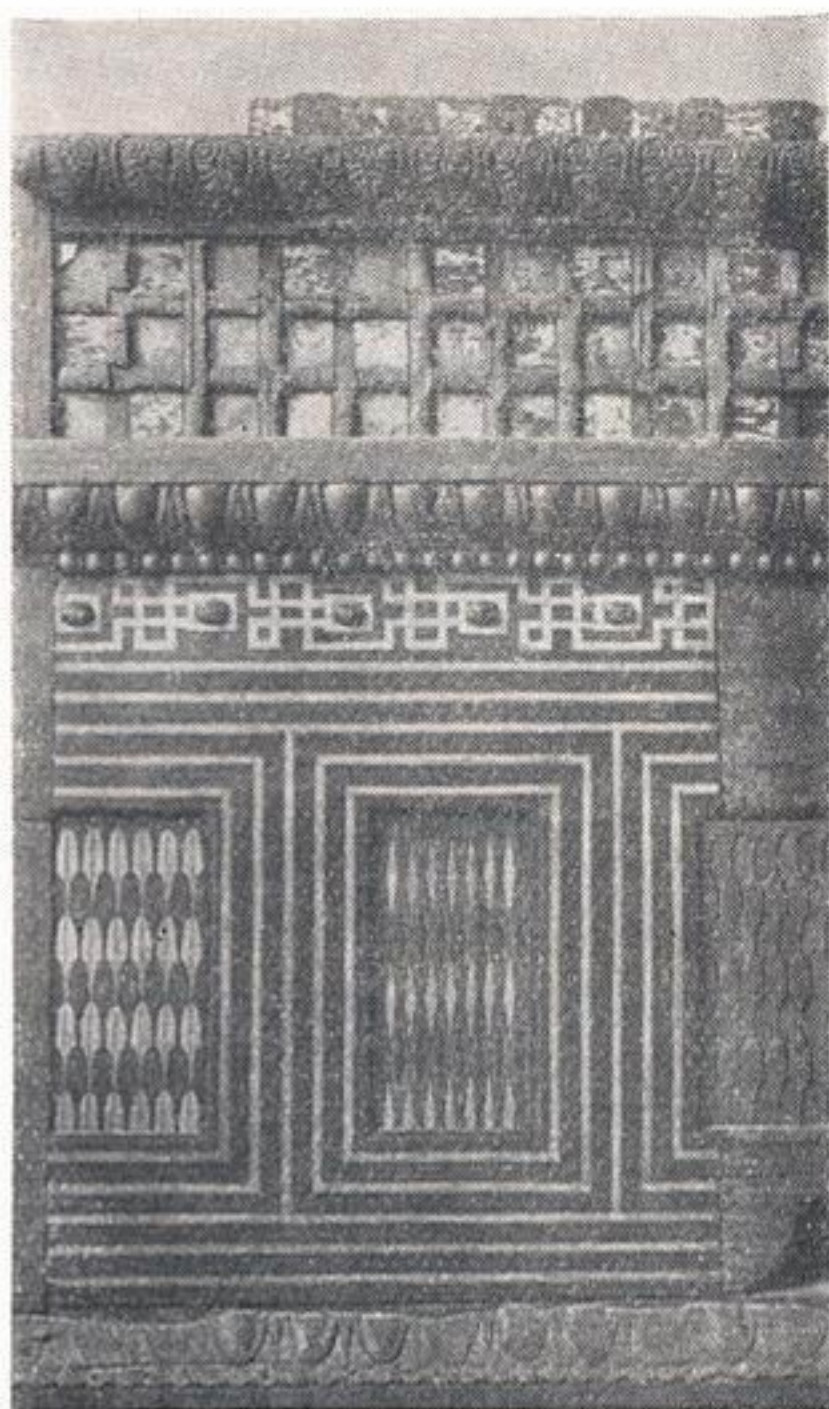


Рис. 2. Греческий саркофаг из Змеинного кургана.

клен, тис, можжевельник, дуб, черное дерево, самшит и ряд других. Наиболее ценным считалось черное эбеновое дерево.

Мрачное величие черного дерева рождало легенды. Одну из них приводит в своей книге древнегреческий ученый Павсаний, будто «...черное дерево не имеет листьев, не приносит никакого плода, что над землей под лучами солнца оно совершенно незаметно, но что под землей у него огромные корни, что эфиопы их выкапывают и что у них есть люди, которые умеют отыскивать черное дерево»¹.

Искусство инкрустации и интарсии в древние времена было, видимо, широко распространенным. Так, на одной из фресок гробницы фараона Рехмира в Древнем Египте изображены четыре мастера, украшающие большой ларец фигурками бога Озириса; легендарный поэт Древней Греции Гомер в поэме «Одиссея» описывает инкрустированное золотом и слоновой костью ложе из маслины, а эпиграммы древнеримского поэта

¹ Павсаний. Описание Эллады, т. II. М.—Л., «Искусство», 1938—1940, стр. 105.

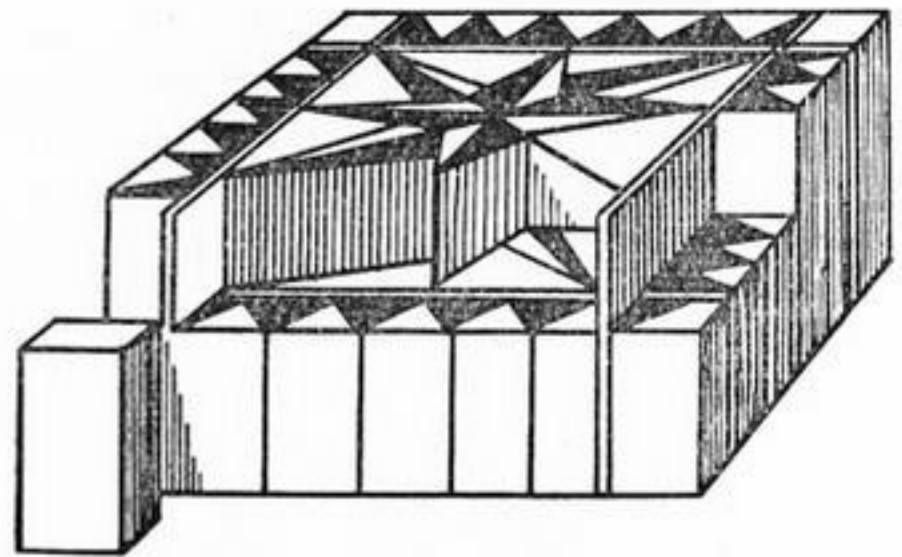
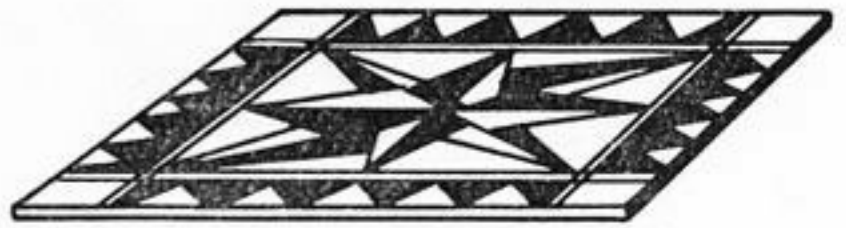


Рис. 3. Рисунок-схема чертозианской мозаики.

Марциала говорят о породах, из которых изготовляли художественные изделия. Однако время почти не сохранило материальных доказательств диапазона этого искусства, корни которого уходят в глубокую древность (рис. 2).

В средние века существовала интересная разновидность интарсии — чертозианская мозаика (от названия итальянского монастыря «Чертоза Павийская», где расцвело это искусство).

Чертозианская мозаика покрывала предметы сплошным, очень мелким и очень нарядным геометрическим узором. Изготавливали эти наборы путем склеивания нескольких длинных тонких брусков разного сечения и цвета. Склеивали так, чтобы в торце бруска образовывался геометрический узор (рис. 3). Затем этот брусок распиливали поперек на тонкие пластинки, которыми обклеивали украшаемые плоскости. Рядом с деревом в чертозианской мозаике иногда присутствуют перламутр и слоновая кость. В Эрмитаже находится несколько предметов с чертозианской мозаикой. Большинство из них венецианского происхождения.

Периодом расцвета искусства деревянной мозаики в Европе принято считать эпоху Возрождения. В XV веке наибольших успехов в искусстве интарсии достигли флорентинские мозаичисты. Известно, что в январе 1478 года во Флоренции работали 84 мастерские по производству изделий с интарсией. Инструменты мозаичистов эпохи Ренессанса можно увидеть на интарсии — автопортрете итальянского мастера Антонио Барилли. Он изобразил себя работающим над набором: в руках нож с длинной изогнутой ручкой, которая при вырезании упиралась в плечо (рис. 4). Это позволяло усилить нажим на кончик резца. Автопортрет Антонио Барилли находится в одном из музеев Вены и привезен туда из Сиены. Интарсия



Рис. 4. Автопортрет Антонио Барилли (1453 г.).

относится к 1453 году и является единственной в своем жанре в искусстве деревянной мозаики.

Несовершенство применяемых инструментов и связанное с этим невысокое качество подгонки деталей друг к другу неожиданно придавало интарсии особую выразительность. Вокруг вставок получалось темное обрамление благодаря заполнению просвета между элементами мозаики клеевой мастикой, замешанной на саже. Чтобы технически оправдать такой прием, обрамление маскировали гравировкой, а в образовавшиеся штрихи втирали ту же мастику. Этим достигалось изобразительное единство мозаики.

Гравировка деревянных вставок известна еще со времени Древнего Египта. Однако наиболее широкое применение она нашла в период расцвета интарсии в XV—XVI веках.

В эпоху Ренессанса существенно пополнился ассортимент пород, используемых в мозаике. В наборах наряду с общепризнанными породами отчетливо просматриваются грецкий орех, ясень, каштан, дуб, клен, яблоня, груша. Инородные материалы (слоновая кость, металлы, перламутр) в интарсиях этого периода почти не встречаются.



Рис. 5. Набор на спинке хорального кресла. Церковь Санта-Мария Новелла во Флоренции.

От раннего Возрождения сохранилось много прекрасных итальянских интарсий, главным образом украшающих предметы церковного обихода, например в церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции (рис. 5). Интарсией украшали также двери, шкафы, церковную утварь. В тот период в интарсии господствовали растительные мотивы в виде орнаментальных гирлянд из листьев с вплетенными в них масками или фигурами людей. Темный фон был из мореного дуба или грецкого ореха, а листья выполнялись из молодой груши, клена или платана. Позднее — в эпоху Высокого Возрождения — появляются изображения городских площадей, улиц, дворцов, выполненных с изрядной фантазией, большей частью с учетом перспективы и ракурсов (рис. 6). Мозаики на хоральных креслах церквей в Парме и Болонье представляют собой лучшие произведения этого рода.

К концу XV — началу XVI века тематика мозаичных наборов значительно расширяется. Получают распространение натюрмортные мотивы с книгами, чашами, кубками, музыкальными инструментами, вазами для цветов и т. п., а также гротескно переданные дикие звери, домашние животные, маски; даже изображаются историко-религиозные и бытовые сцены. К созданию сложных композиционных рисунков привлекаются известные живописцы, среди которых называют Боттичелли и Джорджоне. Разрабатывая специальные эскизы для мозаики и учитывая при этом сложность техники выполнения и особенности изобразительного языка, выдающиеся живописцы способствовали рождению в конечном счете подлинно художественных произведений, вышедших из-под рук мозаичистов.

Из итальянских мастеров интарсии XV—XVI веков выделялся Фра Джовано да Верона (1456—1525). В интарсии он достигал необыкновенной живописности, искусно используя травленую древесину. Таковы наборы на хоральных креслах в церкви Св. Марии в Вероне. Из других крупных итальянских мозаичистов история сохранила имена Даниэля и Христофора из Падуи, называемых там «мастерами интарсии». Менее талантливые мастера, продолжавшие применять в наборах травленую древесину, свели искусство интарсии к подражанию живописи. Это послужило поводом к снижению интереса к наборным работам в Италии, падению их художественной ценности.

В начале XVI века интарсия вышла за пределы Италии в страны центральной Европы — прежде всего в Германию, Голландию, Францию.

Во второй половине XVI века произошли события, ознаменовавшие новый шаг в истории развития деревянной мозаики: создание в г. Аугсбурге столяром Георгом Реннером приспособления для получения тонких древесных фанерок и изобретение лобзика с пилками. Эти технические усовершенствования значительно облегчали процесс выполнения мозаичных наборов и привлекали к работе новых талантливых мастеров.

В XVI веке в Германии было модно оформлять интерьеры общественных зданий деревянными панно с резьбой и мозаикой. В качестве примера можно назвать панно из военной палаты Люберской ратуши. Они созданы в 1598—1599 годах старшиной цеха мастером Эверсом с помощниками. Подобные наборы имеются также в Кёльнской ратуше. Их автором счи-



Рис. 6. Мозаичные наборы на хоральных креслах.

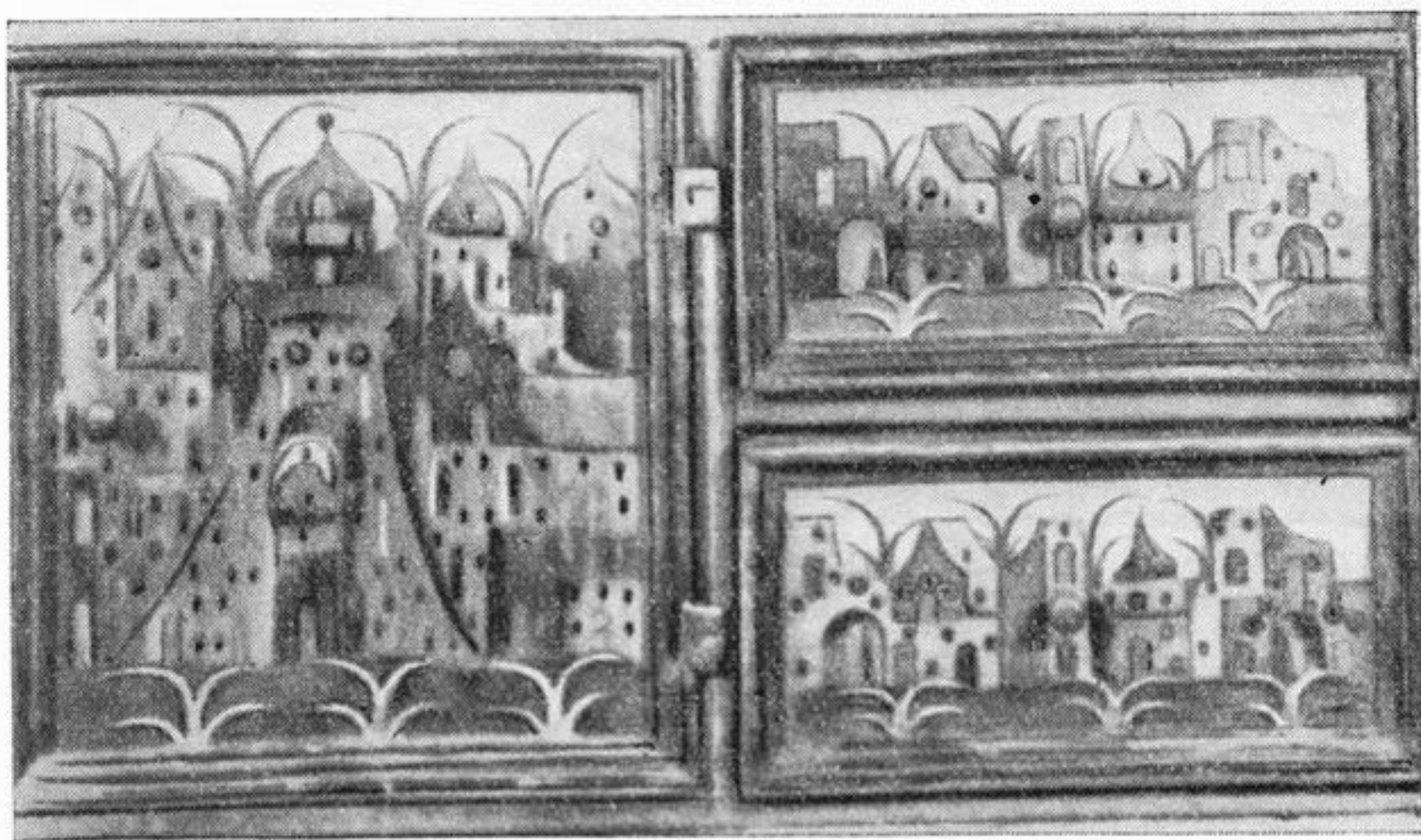


Рис. 7. Интарсия с городскими мотивами. Деталь кабинета.

тают М. Рейдта. Среди других немецких мозаичистов выделяются Ханс Зебальд, Петер Флетнер и Лоренц Штерн.

Для немецких мастеров мозаики весьма характерным было применение поджига фанеры для иллюзорной передачи объемной формы. Обжигали в горячем песке или паяльной лампой. Опускали также в расплавленный свинец, чем достигалось полное потемнение древесины.

Следуя примеру итальянских мастеров, вводивших в интарсию мотивы городских пейзажей, да еще в перспективном сокращении, немецкие мозаичисты пытались набирать подобные композиции. Хотя в отдельных случаях встречается иное, плоскостно-декоративное решение архитектурных мотивов (рис. 7).

В Германии искусство интарсии было настолько популярно, что в 1596 году мастер Иоганн Буссенмахер издал альбом мозаичных образцов, а в 1666 году вышла в свет еще одна книга (автор Ротгер Каземанн).

Искусство интарсии проникло в Португалию, Данию, Голландию, Англию, Австрию, Францию и другие европейские страны.

Высокого расцвета достигло искусство деревянной мозаики в Голландии и Франции. Интарсия в Голландии зародилась под влиянием Северной Германии. Своеобразие голландских наборов определил в дальнейшем новый экзотический материал, привозимый из африканских колоний. Лучшие работы голландских мастеров оказали определенное влияние на французскую интарсию. В частности, под влиянием голландских мастеров развился и сформировался талант выдающегося мастера художественного набора Андре Шарля Буля. Голландцы переносили во Францию изображе-

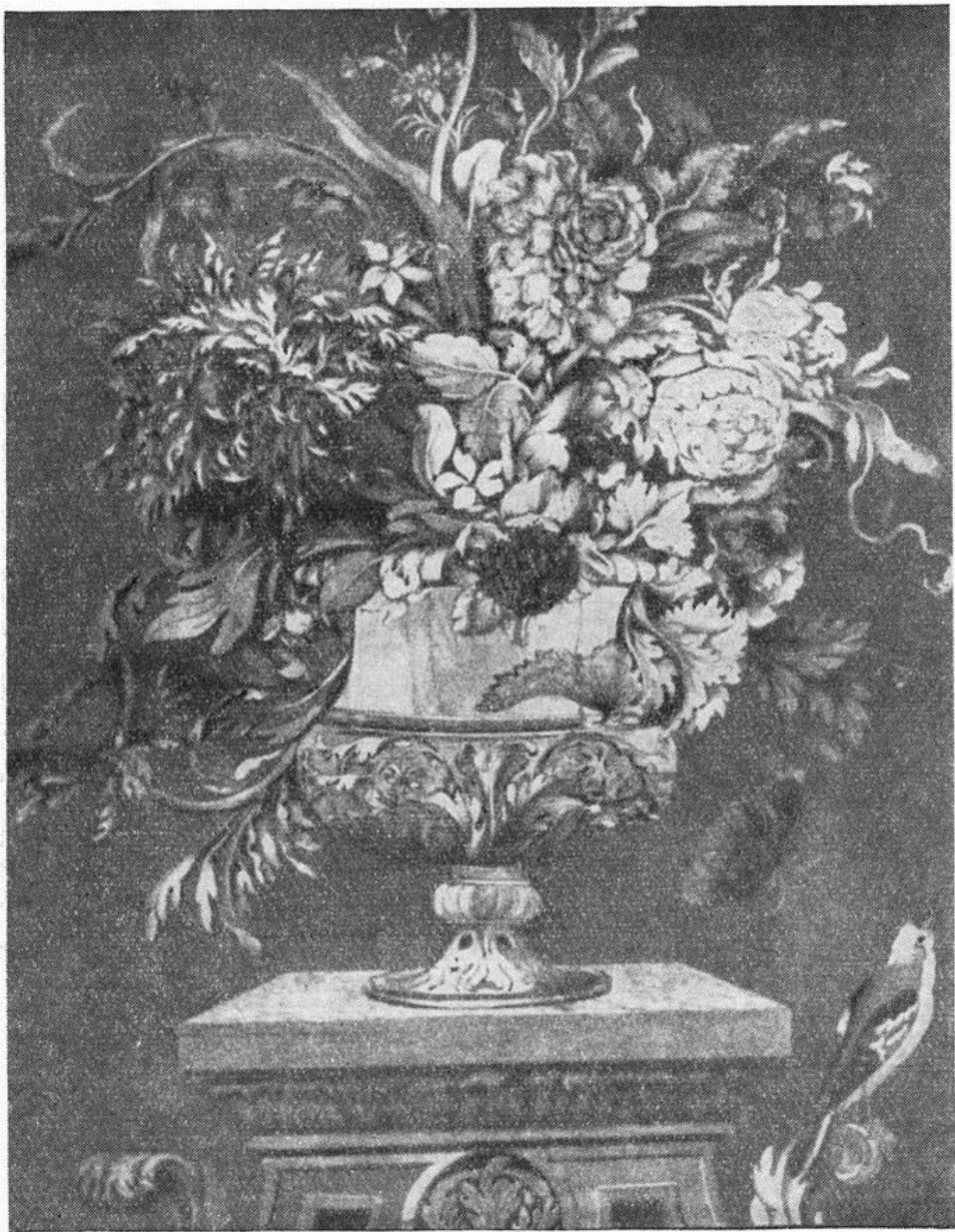


Рис. 8. Дверца шкафа для медалей. Деталь. Ранний набор А. Ш. Буля. Гос. Эрмитаж.

ния цветов с бабочками, птицами, букеты и вазы с цветами, выполняемые с использованием подкрашенной древесины.

Выдающееся значение в истории деревянной мозаики имела деятельность королевских мебельщиков Франции. В середине XVII века во Франции была разработана новая технология деревянной мозаики, обозначившая коренной перелом в этом виде искусства и получившая название «маркетри».

В отличие от инкрустации и интарсии в новой технике не делается углублений под каждый элемент. Мозаикой покрывается сплошь вся украшаемая плоскость путем обклеивания набором с точно пригнанными тонкими пластинками разноцветных пород дерева. О прогрессивности новой технологии, ее больших декоративных возможностях говорит хотя бы то, что на протяжении более чем трех веков она сохраняет жизнеспособность и остается основным способом создания мозаичных наборов в наши дни.

Первым воспользовался техникой маркетри французский мастер Жан Массе из Блуа (1602—1672). Применяя для вырезания деталей мозаики лобзик, мастер добивался необычайной виртуозности исполнительских операций.

Особым изяществом отличались наборы французского мебельщика Андре Шарля Буля (1642—1732). В его ранних работах, исполненных из многоцветья древесных пород по своим эскизам, встречаются роскошные вазы с цветами и бабочками (рис. 8). Наборы выполнены с исключительным мастерством. Возможности новой техники оказались настолько широки, что Буль начал создавать мозаичные покрытия сочетанием золоченой бронзы, меди, латуни, цинка, свинца, олова, серебра с темными пластинками черепахового панциря. Чтобы усилить выразительность набора, Буль делал под полупрозрачными черепаховыми пластинками красный фон, а металлические элементы часто украшал тончайшей гравировкой. Мебель, производимая Булем или под его руководством, была столь роскошна, что приобретение ее было событием даже для царского двора.

Наборами в стиле «Буль» стали украшать не только мебель. В Эрмитаже, например, в этой технике исполнены двери зала Леонардо да Винчи (рис. 9).

К 1720 году относится применение в уникальной мебели и деревянной мозаике красного дерева. Красное дерево попало в Европу с острова Ямайка в качестве балласта на одном из английских кораблей Вест-Индской компании. Эти тяжелые, никому не известные стволы в умелых руках мастера Волластона превратились в прекрасную кабинетную мебель. С этого времени начинается триумфальное шествие красного дерева по странам мира. Красное дерево вначале привозили с острова Ямайка, затем из Кубы, Гондураса, Бразилии и других стран Латинской Америки.

Наряду с красным деревом в искусство мозаики во Франции вошли породы амарант, розовое и фиалковое дерево, которые в маркетри ввел известный французский мастер, современник Буля — Шарль Крессан (1685—1768).

Таким образом, деревянные наборы во Франции создавались из самых

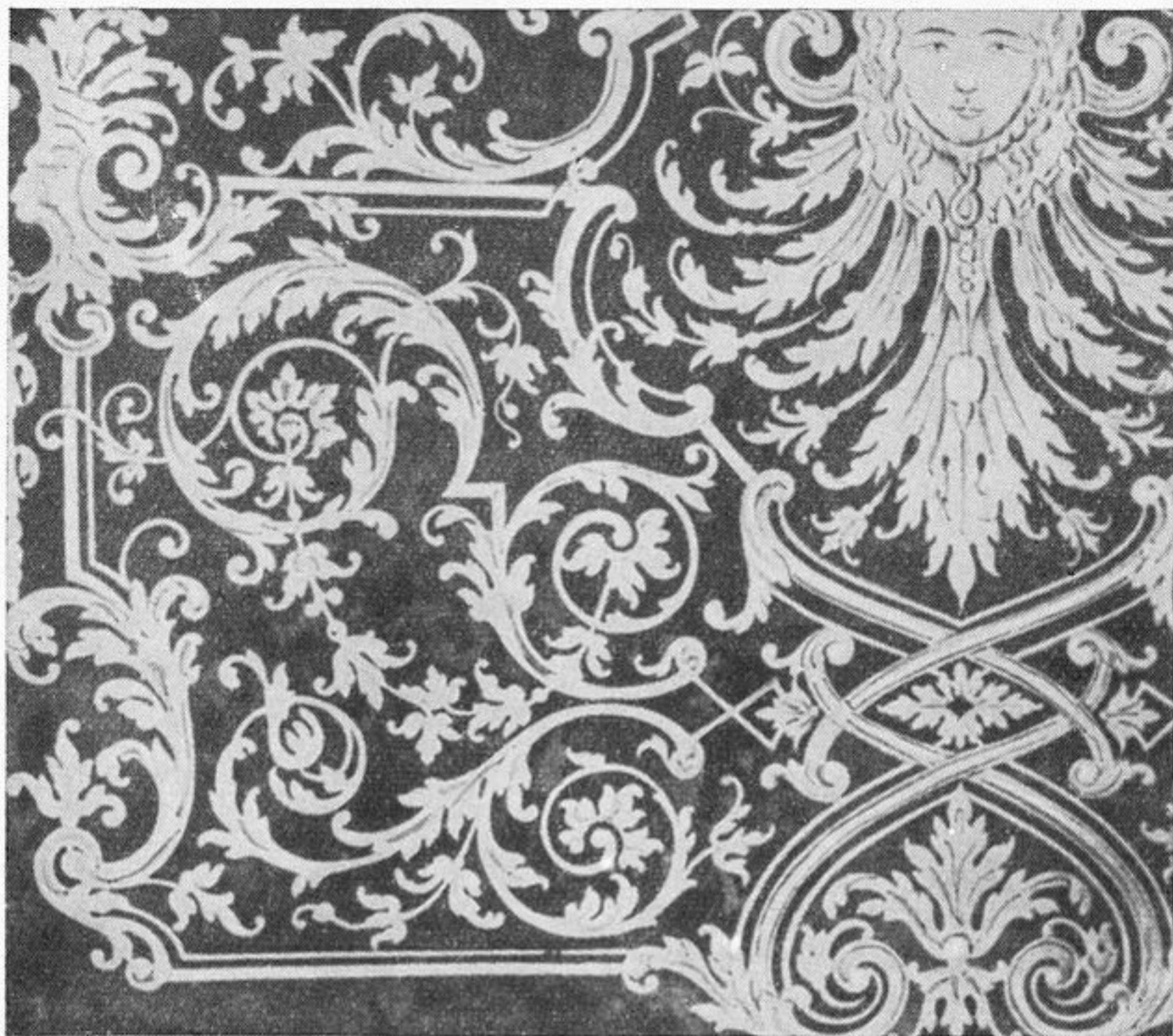


Рис. 9. Фрагмент дверей зала Леонардо да Винчи. Гос. Эрмитаж.

дорогих заморских пород: красного, розового и фиалкового дерева, амаранта, палисандра, пальмы, лимонного дерева и т. д. Из европейских пород встречаются яблоня, груша, клен, орех, акация, бук, липа, самшит, корень вяза — всего около ста древесных пород. Это позволяло мозаичистам добиваться богатейших колористических эффектов.

Сменялись стили мебели, сменялись изобразительные жанры, но искусство деревянного набора продолжало жить, развиваться, радовать глаз зрителей.

Маркетри отдают дарование выдающиеся мастера своего времени: Жан-Франсуа Эбен (1720—1763), Жан-Анри Ризенер (1725—1806) и Давид Рентген (1743—1807). Мебель с их наборами сохранилась во многих музеях Европы.

Жан-Франсуа Эбен был учеником Буля и перенял у него виртуозную технику исполнения деревянной мозаики, художественный вкус и стрем-

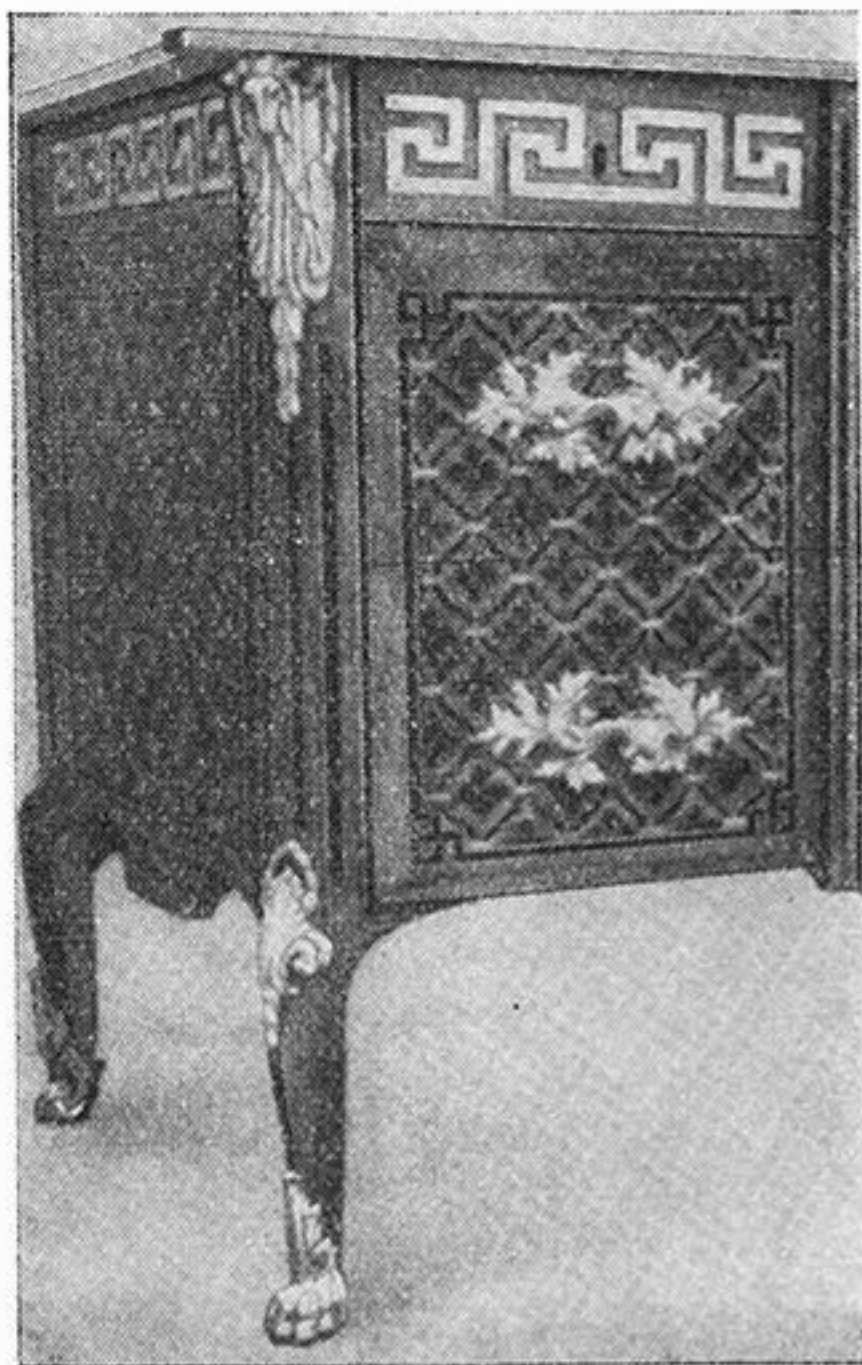


Рис. 10. Интарсия на комодe. Работа Ж.-А. Ризенера.

Рис. 11. Деталь набора на бюро работы Д. Рентгена. Гос. Эрмитаж.

ление к непрерывным поискам в области декоративно-прикладного искусства.

Мебель Жана-Анри Ризенера покрыта мозаичными наборами с пейзажами, букетами цветов, аллегорическими изображениями, орнаментами сетчатого типа (рис. 10). Ризенер питал особое расположение к светлым породам красного дерева с золотистым отливом, привозившимся из Сан-Доминго и с Антильских островов.

Давид Рентген работал в Нейвиде на Рейне. Его мозаичный набор отличался безукоризненной техникой. Рисунки под маркетри делал ему художник Януариус Цикк (1732—1797). Вначале это были наборы с завитками, букетами цветов, птицами, бабочками, музыкальными инструментами, затем появились китайские сюжеты (рис. 11).

Увлечение китайскими мотивами объяснялось расширением торговых связей с Востоком, привозом в Европу невиданных ранее образцов декоративно-прикладного искусства Китая.

Д. Рентген выполнял не только наборы, украшавшие мебель, но и декоративные настенные панно. Так, в Вене, в Австрийском музее художественных ремесел хранятся его панно (высота 360, ширина 376 см), выполненные в соавторстве с Михаилом Руме. Это многофигурные компо-



Рис. 12. Шкаф с интарсией по рисункам проф. Хиллербранда.



Рис. 13. Интарсия с птицами и орехами. ГДР.

зиции на исторические сюжеты. По художественной выразительности они спорят с живописными полотнами.

Во второй половине XVIII века новая техника маркетри, взятая на вооружение многими мастерами деревянной мозаики, получила научное обоснование в статье М. Люкота «Маркетри», включенной в Энциклопедический словарь наук, искусств и ремесел, изданный в 1765 году при участии и под наблюдением французского философа-просветителя Д. Дидро.

В XIX веке в искусстве деревянного набора наблюдается некоторый спад, так как в стиле мебели наметился переход от мозаичного декора к использованию полированных плоскостей с естественным рисунком волокон. Однако отдельные мозаичные работы в технике маркетри, создаваемые в конце XIX — начале XX века во Франции, Англии, Германии, по художественной ценности не уступали наборам периода расцвета мозаики. Можно назвать наборы на дверцах шкафа, выполненные в Германии в 1908 году по рисункам профессора Хиллербранда (рис. 12).

В настоящее время большая работа по возрождению искусства деревянной мозаики проводится в Германской Демократической Республике. Мастера изучают художественное наследие, которое подсказывает методы использования в мебели интарсии, маркетри и других видов декора. Мас-

тера ГДР делают попытки совершенствовать технику подбора деталей мозаики. На деревообрабатывающих предприятиях ГДР функционируют электролобзиковые рамочные установки промышленного типа для выпиливания мозаичных вставок сразу из двух десятков фанерок. Характерный для немецких мастеров прошлого способ поджига фанеры получил дальнейшее развитие. В настоящее время созданы электроустановки для нагревания песка до необходимой температуры. Тонирование в горячем песке светлых пластинок дерева позволяет немецким мозаичистам, опираясь на лучшие традиции, создавать мозаичные работы высокого эстетического уровня (рис. 13). В Германской Демократической Республике издано несколько книг по искусству деревянной мозаики. Две из них (GERT KOSSATZ. DIE KUNST DER INTARSIA. DRESDEN, 1954, FRIEDRICH KRAUSS. INTARSIEN. LEIPZIG, 1958) хорошо известны любителям этого искусства в нашей стране.

ИСКУССТВО ДЕРЕВЯННОЙ МОЗАИКИ В РОССИИ

До середины XVII века художественный набор из дерева не был характерен для России. Русским мастерам были более близки различные виды объемной резьбы: скобчатая, плоско-рельефная, трехгранно-выемчатая, контурная, скульптурная, ажурно-прорезной узор. В них мастера достигли необычайно высокого совершенства, создавая подлинные шедевры декоративно-прикладного искусства.

Первые предметы с деревянным мозаичным узором отечественного производства относятся ко второй половине XVII века. Поводом для их зарождения послужило появление в России мебели из стран Западной Европы, где в это время широко применялась в виде украшения деревянная мозаика. Чаще всего в этот период в Россию попадала немецкая и польская мебель. С французскими образцами Россия познакомилась впервые в 1688 году, когда русский посол в Париже получил лично в подарок и для передачи царю французские гобелены и мебель.

Еще не зная секретов технологии изготовления мозаичных наборов, русские мастера сразу откликнулись на их появление, начав на ощупь, догадками осваивать новый для них вид художественных работ. Появились отдельные образцы русской мебели со вставками из дерева, а также раковин, цветного стекла и осколков зеркал, передающих несложные геометрические узоры. Столы украшались также темными тягами из мореного дуба в форме квадратов и прямоугольников, выполненных на боковых сторонах и на царге. Иногда на крышке стола появлялся простейший орнамент «в елку», выложенный черным дубом.

Деревянные мозаичные вставки, относящиеся к этому периоду, имеются также на стенках клиросов в Иверском Валдайском Святозерском монастыре, построенном в 60-х годах XVII века. Однако трудно сказать, кто выполнял эти работы: русские или иностранные мастера, так как в то время только что отстроенный монастырь патриарх Никон пригласил иноземцев, которые наряду с местными резчиками принимали активное участие в убранстве внутренних помещений.

Все же в XVII веке предметы с деревянными мозаичными наборами были очень малочисленны и имели случайный, разрозненный характер.

Разновидностью набора из дерева, которая также начала широко использоваться в России, является штучный художественный паркет. Русские умельцы достигли в этом высокого мастерства.

В XVI—XVII веках полы набирались из простейших дубовых клепок, единственным приемом украшения которых было изменение направления волокон в каждом соседнем куске. Это был так называемый набор «в елочку» или «в дубовый кирпич». Примерами могут служить паркетные полы храма Василия Блаженного или Донского монастыря в Москве.

В XVII веке Россия еще не сказала своего слова в истории развития искусства деревянной мозаики. Наступил XVIII век — век великих преобразований в России.

* * *

Декоративно-прикладное искусство XVIII века в России представляет собой значительное явление в русской и мировой художественной культуре. Явление это сложное и многогранное, ибо в нем скрестились и тесно переплелись жизнеспособные традиции собственно русского народного, преимущественно крестьянского искусства и те навыки европейского декоративно-прикладного искусства, которые принесли с собой приглашенные в Россию немецкие, французские, итальянские и другие мастера. Этот богатый творческий опыт мировой культуры сыграл большую роль в приобщении к нему русских художников; в то же время лучшие традиции древнерусского художественного ремесла привлекли к себе внимание наиболее чутких и отзывчивых зарубежных художников, оказали на них заметное влияние. Этот своеобразный синтез искусств и определил характер русской культуры Петровской эпохи и последовавших за ней десятилетий.

Вся художественная жизнь первой половины XVIII века была пронизана пафосом строительства новой России. Архитектура была ведущим и определяющим фактором формирования стиля эпохи. На нее равнялись живопись, скульптура, декоративное искусство.

Огромные масштабы строительных и отделочных работ, новые вкусовые и эстетические критерии требовали появления новых профессий, мастеров новых специальностей. В отделке интерьеров петербургских дворцов и павильонов в этот период широко использовались декоративная роспись и станковая архитектурная живопись, лепнина и скульптура, резьба по дереву. Интенсивное развитие искусства деревянной мозаики в России отмечается в начале XVIII века и находится в тесной связи с заботами Петра I о строительстве и украшении дворцовых комплексов Петербурга. Укрепление и развитие торговых и дипломатических отношений петровской России с другими европейскими государствами способствовали проникновению в Россию предметов быта, украшенных деревянной мозаикой. Известно, что при посещении Парижа Петр I приглашал в Россию мастеров, чтобы устроить производство мебели по французским образцам

и рисункам у себя. В это время пользовались огромной популярностью изделия королевского мебельщика Андре Шарля Буля. Однако особое предпочтение из западных стран Петр I отдавал Англии и Голландии, обладавшим в те времена первоклассным торговым и военным флотом. Это обстоятельство склоняло симпатии Петра в их пользу. Привозимая в Россию голландская мебель первой четверти XVIII века покрывалась наборным деревом из палисандра, амаранта, черного и розового дерева. Петр I, видимо, придавал этому обстоятельству немалое значение. Архивные документы указывают на то, что он понимал и ценил красоту естественного рисунка древесины. Сохранился, например, документ от 13 ноября 1722 года, который гласит: «...Его императорское величество указал в Питергофе в маленьком доме, который делается у малых прудовъ, убрать одну палату чинаровым деревом». Сейчас очень трудно судить, какой уровень искусство художественного деревянного набора имело в первой половине XVIII века, так как от этого времени сохранились лишь отдельные и притом случайные вещи. Ясно одно — начало XVIII века было временем появления и становления в России одного из интереснейших видов декоративно-прикладного искусства — деревянной мозаики. Мозаика использовалась как в украшении мебели, так и в изготовлении богатых художественных паркетов в залах вновь отстроенных дворцов. Для выполнения этой сложной и тонкой работы требовались квалифицированные специалисты, и в 1711 году Петр I переводит в Петербург из Москвы группу мастеров, работавших в Оружейной палате. Кроме того, на Охте, в петербургском рабочем предместье, талантливые столяры изготавливали замечательную мебель и паркет.

До сих пор известно мало имен русских мастеров, занимавшихся в тот период деревянным художественным набором. Архивные документы хранят отдельные сведения об отечественных столярах, однако в них нет указаний, кто и какими видами работ конкретно занимался. Словами «столяр» и «плотник» в первой половине XVIII века называли всех, кто имел дело с обработкой древесины. Это обстоятельство создает значительные трудности в поисках имен русских умельцев, впервые освоивших искусство деревянной мозаики. Тем не менее изучение архивных материалов все же позволило несколько приподнять завесу веков и назвать некоторые имена русских мозаичистов.

В эпоху Петра I приглашение на работу в Россию иностранных специалистов было обычным явлением, хотя имело характер временной вынужденной меры. Желая иметь свои, отечественные кадры, Петр I и созданная им Канцелярия от строений¹ обязывали каждого иностранного специалиста брать в обучение несколько молодых русских мастеров. Наиболее способных молодых мастеров Петр I отправлял на несколько лет обучаться различным ремеслам за границу. При этом искусством деревянной мозаики мастера овладевали главным образом в Голландии и Англии.

¹ Канцелярия от строений направляла строительные работы в Петербурге и следила за подготовкой мастеров различных специальностей, связанных со строительством и убранством зданий.

Деревянный художественный набор органически входил в так называемое «кабинетное дело», т. е. создание роскошной дворцовой мебели (кабинетов, бюро, шкафов).

В Голландии, например, находился в те времена специальный агент от России по фамилии Фандербург. Он встречал вновь приезжавших мастеров, заботился об их жилье и питании, находил им учителей и сообщал Петру I об успехах или промахах своих подопечных. Например, в 1723 году Фандербург сообщал Петру I, что прилежен и старателен в учении помещик Романовского уезда, Михайло Нерыцкой, который был отправлен в Голландию обучаться кабинетного дела мастерству в 1716 году.

Вместе с М. Нерыцким в Голландии изучали секреты кабинета о дела Яков Аксентьев, вернувшийся в Россию 31 июля 1724 года на корабле «Нептун», и Иван Патин.

Интересны характеристики, которые давал этим двум мастерам их опекун Фандербург. Вот что он писал о Якове Аксентьеве: «Столяр... весьма умный человекъ, знаетъ свое дело изрядно, однако повсядневно его къ работе принуждать не можно». А вот слова, относящиеся к Ивану Патину: «...столяр Иван Патинъ делаетъ тожъ чисто и работаетъ здесь у лучшихъ мастеров, и въ ихъ рукоделье различить не можно, кто кого въ деле искуснее». О жизни и работе Ивана Патина больше ничего не известно. Что касается М. Нерыцкого и Я. Аксентьева, то есть еще некоторые документы. Так, например, известно, что М. Нерыцкой учился за границей около 8 лет, вернулся в Россию в 1724 году, искусство свое показал Петру I, который остался доволен им. А Яков Аксентьев привез из-за границы ореховый шкаф собственной работы, который после одобрения Петром I был оставлен в доме царя. Я. Аксентьев вместе с М. Нерыцким потребовали в том же 1724 году для работы дубовых досок, а месяц спустя красного, черного и пальмового дерева, а также сандалу.

Однако владелец нескольких деревень, помещик М. Нерыцкой не задержался в мастерских: в январе 1725 года он вернулся к себе в имение и ушел в обычную помещичью жизнь.

Что касается Я. Аксентьева, то до 1727 года он находился в Петербурге, а затем был отправлен в Москву, где ему указывалось на необходимость взять учеников, обучать их своему искусству «...чтобъ сии мастерства въ Москве были распространены и умножены».

Русские мастера обучались кабинетному делу и в Англии. Известно, например, что весной 1723 года вернулись оттуда мастера Борис Баранов и Федор Мартынов.

Приезжавших из-за границы мастеров при жизни Петра I встречали радушно. По указу царя их размещали в своеобразном «общежитии» — бывшем доме казенного царевича Алексея. Их обеспечивали средствами к существованию, материалами, инструментами для работы. Однако через несколько лет после смерти Петра I наступил тяжелый период царствования Анны Иоановны и ее фаворита-временщика Бирона. Засилие иностранцев, в первую очередь немцев, во всех узловых отраслях жизни Российского государства пагубно сказалось на росте национальных художественных кадров. Возвратившиеся из-за границы после обучения различным ремес-

лам русские мастеровые первое время работали при Канцелярии от строений, а затем, как свидетельствуют документы, они были «... в разных годах уволены в дома свои...» и заменены иностранцами, проводившими политику, которая наносила ущерб художественным традициям русской национальной культуры.

Мрачная эпоха бироновщины затормозила, но не прервала поступательное развитие русской художественной культуры, мощный толчок которому дала эпоха петровских реформ. Новый подъем общественного самосознания во всех областях искусства наступает в середине XVIII века. В передовых кругах укрепляется чувство национальной гордости, растет интерес к отечественным традициям. Летом 1741 года последовал целый ряд указов сената, в которых содержались требования разыскивать русских мастеровых людей, обучавшихся за границей в петровское время различным ремеслам. «Правительствующий Сенатъ,— говорится в одном из них,— показалъ оныхъ мастеровъ определить казеннымъ работамъ каждого по ихъ искусству и для обучения такихъ художествъ, в которыхъ они сами искусны придать имъ потребное число учениковъ». Некоторые из этих указов имеют непосредственное отношение к работе уже упоминавшегося кабинетного дела мастера Федора Мартынова.

Именно эти указы и ответы на них мастера Ф. Мартынова позволили сделать вывод о том, что кабинетного дела мастера работали с деревянной мозаикой, украшая ею мебель, а также о том, что обучавшийся этому искусству в Англии Ф. Мартынов был одним из крупнейших мастеров деревянной мозаики первой половины XVIII века, периода, на который приходится время становления этого искусства в России. Вот некоторые сведения из этих документов. 5 июня 1741 года из Правительствующего сената в Канцелярию от строений был направлен указ, в котором требовалось создать необходимые условия для работы мастеру Ф. Мартынову. В начале он упоминается только как «кабинетного дела мастер», но в дальнейшем дается более широкое освещение его работ, причем впервые столярное мастерство в казенном документе называется искусством. Документ гласит, что начальнику над всеми петербургскими плотниками и столярами Дмитрию Максимову «... велено кабинетного дела мастеру Федору Мартынову... дать дело по его искусству и к тому потребные материалы...». При описании материалов становится ясно, что Ф. Мартынов занимался украшением мебели деревянным художественным набором, для чего требовалось ему большое количество разнообразных пород деревьев: «Будетъ же что потребно заморскихъ материаловъ, а оныхъ здесь несыщется то делать напервъ лучше изыскавъ удобные к уборамъ деревья ис такихъ какие в России лать можно и к тому употреблять...» Для более удобной работы Мартынову велено было отвести «место в мастерской столярной... А ежели Ему Мартынову надобно будетъ особливое место, для клажи работы Его инструментовъ и нужныхъ материаловъ то дать ему вблизи той мастерской особливое место». Этим не ограничиваются льготные условия, предоставленные мастеру: «...а ежели по согласию с ним Мартыновымъ за удобность рассудитца что в той же столярной мастерской надобно будетъ отгородить особливое ему место отделя одно окно или два для работы

и для хранения инструментовъ и материаловъ то такую отгородку ему зделать же з дверми и замкомъ немедленно, токмо какъ возможно». Относительно материалов, необходимых ему в работе, также была проявлена исключительная забота: «...какие Ему Мартынову к делу кабинетовъ потребны будутъ инструменты и материалы оные Ему отпустить из магазиновъ отъ капитана князя Чегодаева, ... а чего в наличности в магазинахъ нетъ Ему Мартынову представлять канцелярии от строений немедленно...».

Из дальнейших строк видно, что Ф. Мартынов мог выполнить работу «...самымъ искуснымъ мастерством...», и ему поручалось, чтобы... «немедленно зделать одинъ кабинетъ такимъ пристойнством, чтобъ Ему быть в каморе где имеется присудствие канцелярии от строений для положения писемъ с пристойными тремя ящиками...».

Возможно, что под «пристойными ящиками» имелось в виду украшение их передней стенки мозаикой из цветовой древесины. Во второй половине XVIII века это стало неременным условием при изготовлении кабинетов и бюро для дворцовых покоев и присутственных мест.

Насколько было ценно искусство Ф. Мартынова, можно судить еще и по тому, что трижды в этом документе указывается на необходимость дать ему учеников «надлежащее число» и «...оных учениковъ обучать дабы художество Ево ...на которое немалая сумма издержана бездействия не осталось».

Копия этого указа была направлена 26 июня 1741 года капитану князю Никите Чегодаеву, ведавшему казенными магазинами Канцелярии от строений. В копии, кроме уже известных нам сведений, указывалось на необходимость допустить Ф. Мартынова «...какъ в Санктъ питербургские такъ и в питергофские магазины... чтобъ онъ в тех магазинахъ осмотрел ореховые и протчие деревья к тому употреблению... и буде есть то оные Ему Мартынову отпускать...».

Спустя несколько месяцев, в ноябре 1741 года, последовал еще один указ из Канцелярии от строений «капитану князь Никите Чегодаеву», где еще большая забота проявлена о Федоре Мартынове. Так, на подсобные работы ему выделяют «пильщиков». «Також к делу кабинетовъ что касатца будетъ: до замошного, резного, токарного, слесарного и медного литейного дела мастеров, оное велеть мастерам... исправлять немедленно...». Мало того, есть и еще интересные строчки: «...а инструменты железные и деревянные ежели в наличности нетъ велеть зделать вышеписанным же мастерам, что до кого касатца будетъ... А по прошествии каждой недели у него Мартынова те инструменты вамъ осматривать все ли в целости будутъ находитца...».

К этому указу приложен реестр материалов и инструментов, необходимых мастеру для работы. Подписал реестр сам Федор Мартынов.

Среди материалов значится древесина дуба, сосны, липы, клена, грецкого ореха. В реестре названы также те инструменты, которые использовались мастерами при убранстве мебели деревянным мозаичным набором.

В процессе выполнения набора на верстак клали серое сукно (Ф. Мартынов заказал для этой цели пятнадцать аршин).

Элементы мозаики укрепляли на поверхности украшаемого предмета с помощью рыбного клея и горячих железных утюгов¹. Рыбный клей считался наиболее надежным в подобного рода работах. Варили этот клей в медных котлах, которые вкладывали в чугунные котлы, чем создавалась необходимая паровая баня.

Шлифовали поверхность готовых мозаичных наборов сначала терпугами, т. е. напильниками, затем шершавой рыбьей кожей, а более тонкую отделку выполняли с помощью хвоща. Отшлифованные поверхности покрывали слоем расплавленного воска. В отдельных случаях в качестве кроющего материала применялся растворенный янтарь. Кроме названных материалов и инструментов, значились всякого рода вспомогательные вещи: щетинные кисти для клея, щетки для натирания воска, пилы, шурупы, оселок, точило. Указывалось также на необходимость изготовить «...желесковъ разных рукъ и разных манеровъ три дюжины», т. е. специальных приспособлений, видимо, для вырубания из древесных пластинок элементов мозаики.

Судя по заботам и тем условиям, которые Мартынову предоставлялись, он был крупным мастером наборного дерева середины XVIII века, а искусство его ценили очень высоко.

Мы остановились столь подробно на этих указах и на деятельности Федора Мартынова, чтобы стало ясно, почему искусство деревянной мозаики, ранее совершенно неизвестное русским мастерам, всего за несколько десятков лет превратилось в один из ведущих видов декора парадной мебели, производимой в России. Видимо, немалая заслуга в этом Ф. Мартынова и других «кабинетного дела мастеров». К сожалению, время не сохранило их собственных произведений.

Как видно из документов, работа мастеров кабинетного дела требовала разнообразных по цвету древесных пород. Их стали искать по всей России.

По всей вероятности, были посланы указы в южные губернии на поиск цветных деревьев. Из некоторых мест стали поступать образцы. Так, в 1744 году губернатор Астрахани Татищев прислал в Петербург на пробу несколько пород деревьев ...«а именно: азата, шамшита, карагача, кизила, чинару, и карабину всего семь штукъ...» В Канцелярию от строений из этих семи пород было передано четыре: «азат, карагач, кизил, карабин», для того чтобы отпилить «...от каждого дерева по малой штуке на пробу и на какое употребление оные деревья будут годны... для того чтобы такая деревья возможно было впредь отоле достать». Было велено пробные куски «в мастерской столярной распилить в досочки для виду колера ихъ и крепости». После обследования мастера Канцелярии от строений сделали вывод, что порода, названная кизилом, на самом деле является пальмой и может применяться в токарном деле, а три остальных породы... «на кабинеты годны» и их можно употребить также и для изготовления штучных полов. Причем, по заключению мастеров, породу под названием «карабинъ» можно применять «вместо ореху, а азата вместо клену». На

¹ Этот прием и сейчас широко используется в практике мозаичистов.

основании этого заключения из Петербурга был послан указ астраханской губернской канцелярии «...вышеписанных деревъ палмы азата карабина и карагачъ на дело в Санктъ Питербурхе и в Питергофе в дома ея императорского величества ко украшению оныхъ штучныхъ половъ и на прочие столярные токарные работы... в Астрахани в тамошних местах, где оно находитца заготовя каждых званий по двести пудъ прислать в Санктъ Питербурхъ какъ способнее».

Об остальных 3 из 7 присланных пород ничего не известно, так как их не могли найти и отправить на пробу.

Рассмотренные документы относятся к началу 40-х годов XVIII века, а к 70—80-м годам в России уже появилось значительное число мебели с художественными наборами русской работы, выполненными мастерами с большим искусством.

* * *

С началом строительства грандиозных дворцов и усадеб Петербурга и его пригородов вводится как элемент декора интерьера рисунок паркета. Он полностью соответствует архитектурным членениям помещений. Набор «в елочку» существовал до середины XVIII века. Затем его начал вытеснять художественный паркет из различных пород дерева, выполненный по более сложному рисунку способом интарсии или маркетри.

Русские столяры были большими специалистами по укладке паркета.

В первой половине XVIII века паркетные работы выполнялись в основном по рисункам архитектора В. Растрелли и имели четкий геометрический характер.

Техника набора состояла в том, что узор, выложенный из различных пород древесины толщиной от 0,5 до 1,5 см, наклеивался на щит из сосновых досок и в таком виде укреплялся на полу. Для соединения деталей набора применялся рыбий клей, который являлся основным благодаря исключительно хорошим качествам.

Щитовой художественный паркет к середине XVIII века также претерпевает значительные изменения. Он становится более богатым по цвету и рисунку (рис. 14).

Архитектор В. Неелов, развивая начинание В. Растрелли в области штучного паркета, помимо геометрических узоров широко использует растительные мотивы, которые становятся характерными для этого периода. Обогащение рисунка паркетных наборов требовало несравненно большего количества самых разнообразных пород дерева, например, для художественных наборов, создаваемых в Царском Селе, использованы как «заморская», так и отечественная древесина: дуб, груша, карагач, кизил, чинара, азат, самшит, ясень, орех, бук. Кроме перечисленного, в Царском Селе для паркетов применяли: граб, вяз, клен, яблоню, ольху, березу и мореный дуб.

В середине XVIII века в Царском Селе настилали паркетные мастера из Охты: Гаврила Рыжий, Григорий Курицын, Михаил Сухой. Несколько

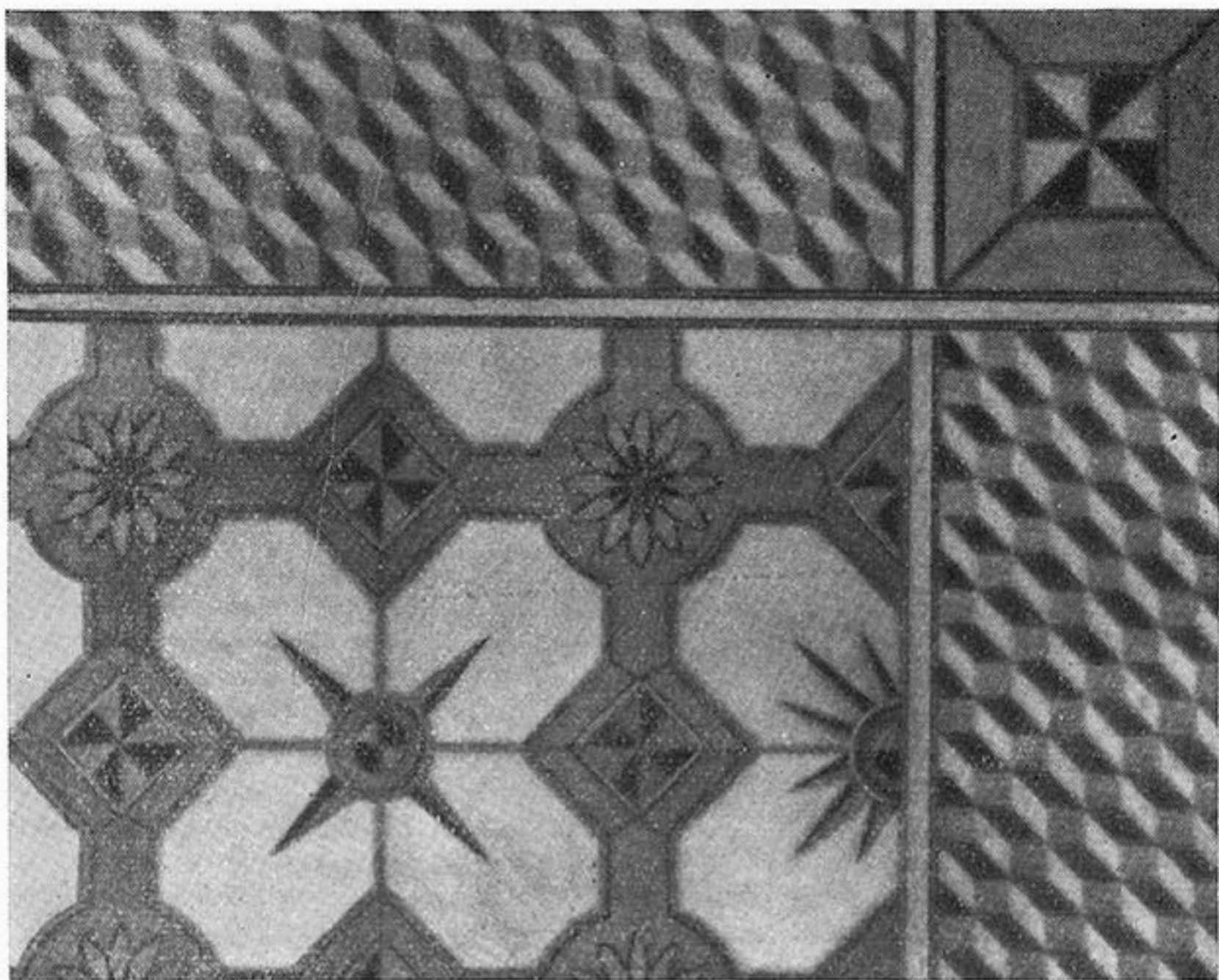


Рис. 14. Паркет одного из залов Екатерининского дворца.

позже над укладкой паркетов в Царском Селе трудились мастера Родион Яковлев, Алексей Панов, Терентий Шурыгин, Филипп Волков. Руководил укладкой Михаил Сухой. Паркеты Эрмитажа набирались также охтинскими мастерами.

Русские паркетчики тонко чувствовали и широко использовали свойство древесины менять цвет в зависимости от направления падающего света, обогащая тем самым ее декоративные возможности. Они создавали «мерцающие» паркетные полы, в которых широко использовали эту особенность материала.

* * *

В середине XVIII века наметились существенные изменения в характере мебельного производства и, соответственно этому, в художественном наборе из дерева, который уже прочно вошел в арсенал средств декоративного оформления предметов быта. Господствующее положение в этот период занял стиль рококо с капризно изогнутыми линиями



Рис. 15. Комод розового дерева. Стиль рококо.

и выгнутыми завитками. В этот период мебель Англии и Голландии постепенно отходит на второй план, уступая место предметам французской работы. Изменяются и основные породы деревьев, применявшиеся в производстве. Если во времена Петра I без дуба почти не обходились, теперь главное место начинает занимать «заморское» красное дерево, впервые появившееся в Европе в 1720 году. Новый стиль, новая мода вызвали к жизни новые формы мебели. Большое распространение получают роскошные комоды на гнутых ножках с сильно выпуклым корпусом, который целиком покрывается наборным деревом в виде шашечного узора (рис. 15). Комоды изготовлялись чаще всего из розового дерева в сочетании с бронзовыми украшениями.

Стиль рококо с его извилистыми, текучими очертаниями привел к тому, что простейшие геометрические орнаменты времен Петра I значительно усложнились. В наборе появляются растительные мотивы, которые в дальнейшем сменяются еще более сложными. С этого момента начинается второй этап в развитии русского художественного набора, когда трудности освоения технических приемов остались позади и началось свободное творчество мастеров.

Наивысшего расцвета деревянный художественный набор в России

достиг в 60—90-х годах XVIII в. От этого времени осталось наибольшее количество предметов с высококачественными наборами. К этому периоду относится появление в России более тонкой пиленой фанеры, что значительно упростило технику создания наборов и продвинуло искусство мозаики далеко вперед. Техника интарсии целиком отходит на второй план, уступая место наборам, выполненным в технике маркетри. В наборах рядом с цветным деревом встречается в это время слоновая и даже северная моржовая кость.

С 60-х годов XVIII века намечается постепенный переход от бурных форм рококо к строгости стиля классицизма со спокойными, ясными очертаниями и гармоничными пропорциями. В этот переходный период мастера все больше склоняются к созданию мебели с прямолинейными, ясными формами, несмотря на то что перейти полностью к ним еще не могут. Характерным предметом, относящимся к этому времени, является бюро-цилиндр из Царскосельского дворца. Верх выполнен в стиле классицизма, а изогнутые ножки остались от прежнего стиля.

Это бюро особенно интересно тем, что оно украшено хорошими мозаичными наборами. На средней части показан вид Кремля. С одной боковой стороны изображен Эрмитаж в Царском Селе, а с другой — Охотничий дом. Бока, ножки и фризы богато отделаны деревянной мозаикой из цветных пород. Это первое из известных изделий, имеющее пейзажные наборы отечественного изготовления. Их автором является крепостной мастер Никифор Васильев графа П. Б. Шереметева. Это бюро было создано в 60—70-х годах XVIII века. Центральный мотив, передающий панораму Кремля, представляет собой очень сложный набор с массой мелких деталей, выполнение которых требовало кропотливого, упорного труда мастера.

Появление в 60-х годах XVIII века русских наборных работ говорит о том, что искусство, которым владел Федор Мартынов и его товарищи, стало приживаться среди талантливых крепостных мастеров. Придворные вельможи, имея массу крепостных крестьян в разных концах страны и желая быть владельцами собственных мастеров, посылали их в центральные города обучаться различным ремеслам, в том числе и техническим приемам выполнения мозаики из древесных пород.

Так искусство деревянного набора проникло во многие губернии России.

Имели свои мебельные мастерские вельможи Куракины, Голицыны, Глебовы-Стрешневы. В них изготавливалась мебель, фанерованная ценными породами дерева. Например, в усадьбе Покровское-Стрешнево под Москвой в мастерских среди прочих материалов было пальмовое, черпое, розовое, зеленого оливкового цвета дерево. Наиболее значительной в это время считалась мастерская Шереметевых, где работал один из крупнейших русских специалистов в области деревянного художественного набора второй половины XVIII века Никифор Васильев.

К 80-м годам XVIII века относится лучшее из дошедших до нас произведений Никифора Васильева — мозаичная композиция, набранная на прямоугольной двухметровой крышке стола для нот (рис. 16). Как

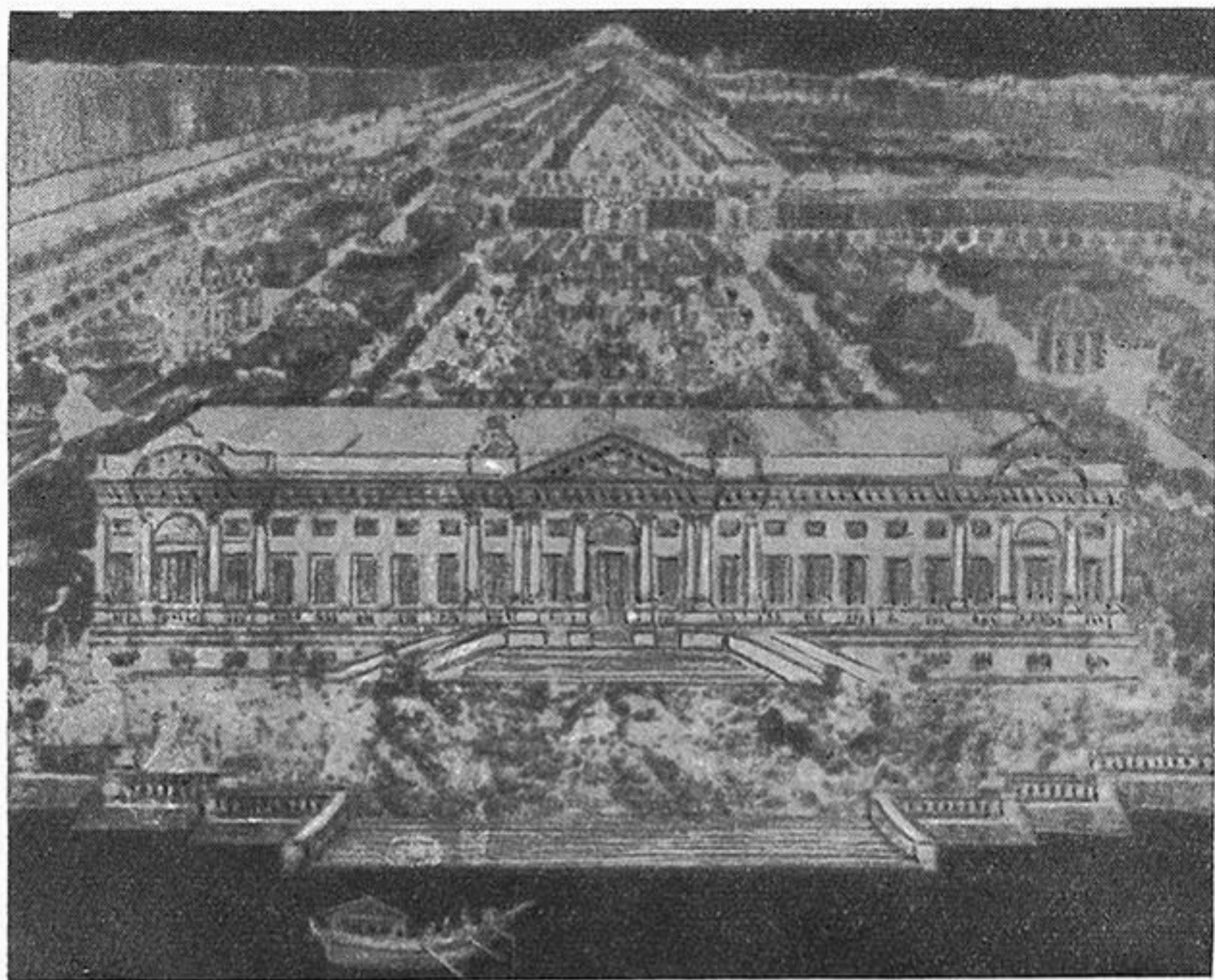


Рис. 16. Набор на крышке стола для нот. Центральная часть. Кусково.

гласит текст под наборным изображением на столе, мастер изобразил «Генеральный Проспект подмосковного Его Сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева села Кускова большова пруда, на полдень лицом представленного». Этот набор значительно более зрелый, по сравнению с царскосельским. Изображение выполнено с большим уважением к художественным свойствам древесины. Фанера березового капа хорошо передает фактуру мощной площади перед главным зданием усадьбы на переднем плане. Эта же порода с более мелким древесным узором имитирует посыпанные песком дорожки парка. Водная гладь озера передана древесиной явора, искрящиеся сердцевинные лучи в текстуре которой имитируют блики на воде. В оконных драпировках использован палисандр, имеющий ярко выраженный полосатый рисунок волокон. Несколько нарушает цельность набора древесина, травленная в ярко-зеленый цвет: она вырывает из тепло-золотистого колорита искусственные куски. Вставками из травленого материала мастер передал лесной массив и отдельно стоящие деревья. Наиболее мелкие детали архитектурных соору-

жений, складки одежды людей, сидящих в карете, орнаментация лодки, плывущей по пруду, переданы с помощью гравировки.

Набор имеет собственноручную подпись автора. В правом углу мелким мозаичным шрифтом выведено: «Наклеивал Никифор Васильев»¹. Это одно из очень немногих изделий, дошедших до наших дней с именем создателя.

Эта работа Н. Васильева, прошедшая через два века, претерпела серьезные повреждения и в недавнем времени казалась навсегда утерянной для зрителей. Восстановил этот стол, дав ему вторую жизнь, потомственный мастер-краснодеревщик из Москвы Николай Михайлович Лебедев.

Ко второй половине XVIII века относится творческая деятельность еще одного известного мастера русского художественного набора, работы которого удивительно сходны по технике исполнения с мозаичными изображениями Никифора Васильева. Речь идет о Матвее Яковлевиче Веретенникове, крепостном графа А. В. Салтыкова. Сохранились два предмета, подписанные именем мастера. Это небольшие парные столики с прямоугольными крышками, которые сплошь покрыты мозаичными наборами из цветного дерева. Для украшения царги каждого из столиков взяты пейзажные мотивы, выполненные техникой выжигания в сочетании с растительными узорами, набранными из цветных древесных пород. Оба предмета имеют подпись автора «Матвей Яковлевич Веретенников». Крышка каждого стола несет на себе основную массу наборных элементов (рис. 17). Вся ее плоскость разделена поперек на три части. В середине центральной части на одном из столов изображен «Вид великолепной базилики, построенной императором Юстинианом в Константинополе», на другом — «Колоннада в саду великого султана». Оба мотива сходны по тематике. На них показана великолепная городская архитектура, а на ее фоне мелкие фигурки людей. Складки одежды, черты лица жителей города, детали архитектуры (капители колонн, орнаментация фонтанов и декоративных ваз) гравированы аналогично работам Никифора Васильева. Также применена травленая древесина зеленого цвета. Удивительно сходно расчленение кроны деревьев на условные фигурные группы листьев. Вся остальная плоскость крышек обоих столов, а также царги и ножки покрыты тончайшим растительным узором. Это — одна из отличительных черт творчества М. Веретенникова в сравнении с Н. Васильевым, который все внимание сосредоточивает на центральном изображении, избегая орнаментальных.

Различие в работах мастеров заключается также в том, что М. Веретенников использует в своих наборах мотивы, заимствованные, видимо, из гравюр западных художников (что было характерно для второй половины XVIII века). В то время как объектом изображений Н. Васильева являются русские пейзажи, в одном случае виды Царского Села и Московский Кремль, в другом — усадьба в селе Кусково.

¹ Во второй половине XVIII века деревянная мозаика называлась «наклейная работа». Поэтому в надписи мастер применил слово «наклеивал».

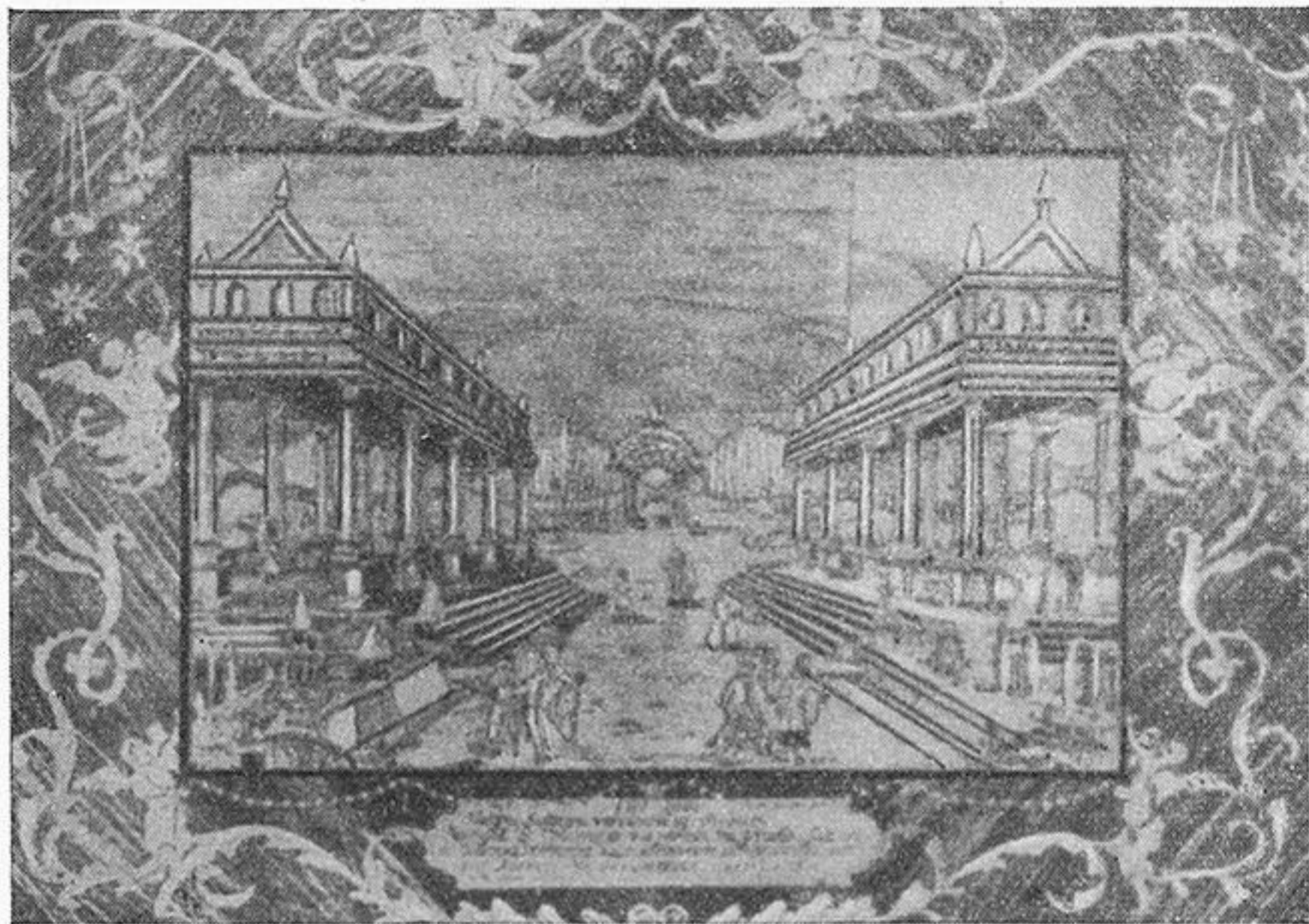


Рис. 17. Набор М. Я. Веретенникова на крышке столика. Центральная часть. Гос. Исторический музей.

Авторству М. Веретенникова некоторые искусствоведы приписывают также небольшой «столик-бобик», находящийся в Павловском дворце, который датируется концом XVIII века. На его крышке и боковых сторонах представлены виды Павловска и Гатчины, выполненные с акварелей С. Щедрина.

Достигнуть столь высокого мастерства в редком искусстве деревянной мозаики М. Веретенников и Н. Васильев могли, видимо, благодаря обучению у кого-то из кабинетного дела мастеров в Москве или Петербурге, где проводили большую часть жизни их господа. В творческом почерке обоих мастеров ощущается принципиально новый подход к дереву, применяемому в наборах, сравнительно с западноевропейскими мастерами: в работах Н. Васильева и М. Веретенникова видно стремление полнее использовать уникальные рисунки волокон древесины, тогда как западные мастера за множеством мелких ювелирных деталей нередко теряли чувство материала.

Вторая половина XVIII века стала временем появления в русской мебели цилиндрических бюро, которые имели откидывающуюся полукруглую крышку. Замечательные образцы этого вида мебели сохранились в Екатерининском и Павловском дворцах. На цилиндрической крышке и боковых сторонах павловского бюро изображены сцены из

жизни Александра Македонского (рис. 18). Более мелкие наборы, рассыпанные по всем плоскостям, передают виды Павловска и различных русских городов, заполнены затейливой растительной орнаментацией.

Бюро из Екатерининского дворца, парное павловскому, имеет наборные композиции, центральной фигурой которых выступает Екатерина II. На тех участках, где в павловском бюро виды городов, здесь выполнены очень богатые растительные узоры. Техника набора исключительно высока.

В обоих бюро художественные приемы и техника исполнения совершенно аналогичны. Не вызывает сомнения тот факт, что они вышли из одной мастерской. К сожалению, авторы этих работ пока неизвестны.

Расцвету мозаичного искусства в России во второй половине XVIII века, видимо, способствовал немалый интерес, который проявляли к изделиям с наборами из цветного дерева вельможи императорского двора. По свидетельству современников, даже у Екатерины II в Эрмитаже, в собрании редкостей, среди различных раковин, кораллов, всякого рода мрамора и яшмы находилась небольшая коллекция прекрасных пород деревьев.

Свидетельством ценности наборных работ во второй половине XVIII века служит и такой факт: за помощь, оказанную в восстановлении города после сильного пожара, тверское дворянство преподнесло в дар Екатерине II не что-нибудь, а именно предметы, украшенные мозаикой из дерева, — бюро с плоской откидной крышкой и небольшой ночной столик. Бюро в настоящее время хранится в фондах Государственного Русского музея в Ленинграде, а столик — в Калининском областном краеведческом музее. На крышках обоих предметов один и тот же мотив — вид города Твери, на фоне которого крупным планом изображена женщина, стоящая в полный рост. В руке она держит свиток с текстом: «От города Твери Екатерине Великой, 1779 год». Мотивом для этих наборов послужила гравюра Н. Я. Саблина: это было характерно для мозаичных работ второй половины XVIII века. На боковых сторонах бюро и выдвижных ящиках набраны изображения уездных городов Тверской губернии, названия которых начертаны на извивающейся ленте центрального мотива. Ночной столик имеет подобные же наборы. Несмотря на то, что они не столь грандиозны как на екатерининском или павловском бюро и даже более скромные, чем работы Васильева или Веретенникова, можно с уверенностью сказать, что выполняли их искусные мастера, отлично понимающие художественные свойства материала и использовавшие их в полную силу. Так, задний план некоторых пейзажей набран целыми крупными кусками грецкого ореха, текстура которого передает холмы, покрытые лесом. Это является подлинной заслугой мастеров и указывает на несомненно русскую манеру исполнения. Однако в тверских наборах ощущается некоторая сухость изображения, более всего заметная в центральном мотиве. Очевидно, это вызвано скованностью, которую естественно ощущал мастер при переводе тончайшего гравированного оригинала в значительно более свободную технику деревянного набора. Мастер даже ввел в качестве дополнения гравированные штрихи



Рис. 18. Набор на бюро в музее-усадьбе Павловске. Фрагмент.

при передаче воды. Он гравировал также снасти и мелкие детали кораблей.

Следует отметить, что столь богатыми наборами украшалось сравнительно небольшое количество предметов. Основная же масса мебели во дворцах и усадьбах, хотя и была более скромной, но тоже имела мозаичные наборы самого различного вида. Плоскости предметов заполнялись простыми узорами «в елочку», «в шашку», «сеточкой», «ромбиками», «полосками» из темной и светлой древесины разных пород. На таком фоне часто помещали изображения цветов, ваз, эмблем искусств и наук, пейзажи и т. п. Из числа наиболее удачных работ такого типа, относящихся к концу XVIII века, следует отметить бюро Н. М. Карамзина, находящееся в экспозиции Государственного Исторического музея в Москве. Бюро имеет цилиндрическую откидную крышку с набором в технике маркетри, состоящим из полос темного ореха и травленной в зеленый цвет древесины клена. В центре крышки — натюрморт из канцелярских принадлежностей, которые сверху обвиты пышной гирляндой цветов; широко применены гравировка и обжиг для передачи объема цветочных лепестков (рис. 19).

Техника обжига применялась в русском наборе так же широко, как и гравировка, но ведущие мастера деревянной мозаики ее не применяли, используя богатство текстуры и цвета древесины.

Во второй половине XVIII века своей отличной работой славились охтинские мастера.

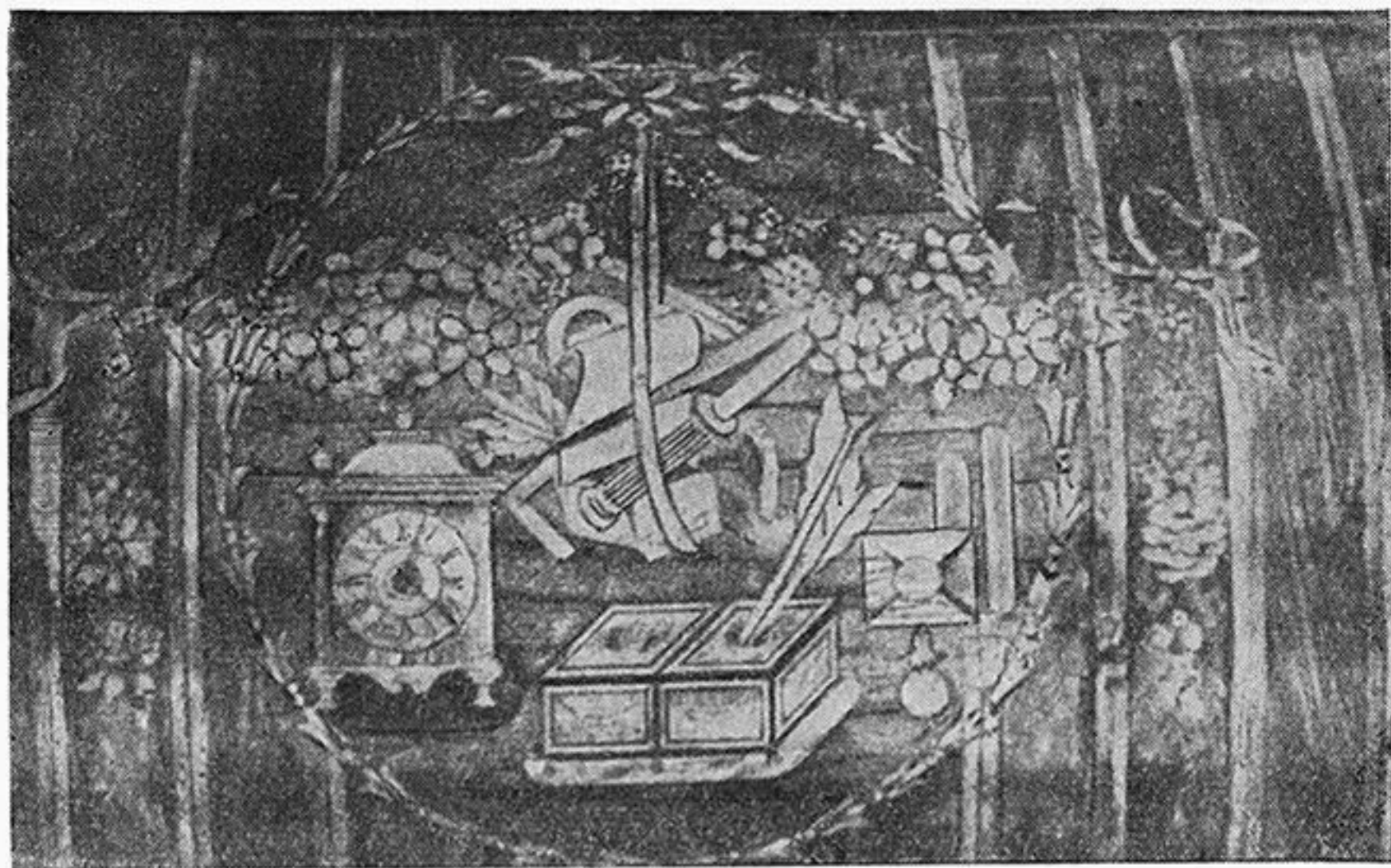


Рис. 19. Бюро Карамзина. Фрагмент мозаичного набора. Гос. Исторический музей, г. Москва.

Немало наборов на мебели в этот период вышло из-под рук русских мастеров, работавших у иностранцев Гамбса, Тура, Мейера, Споля и др.

Результатом того, что русские мастера необычайно чутко относились к природным рисункам самой древесины, явилось открытие карельской березы с необычайно богатой текстурой. Ее начали использовать как в художественных наборах, так и в больших облицовочных работах, полностью покрывая ею предмет. Новый материал обладал исключительно высокими декоративными свойствами. Один и тот же предмет, выполненный из карельской березы, выглядит мягким, камерным, уютным, из красного дерева — парадным, торжественным, официальным.

Период второй половины XVIII века ознаменовался еще одним крупным событием, имевшим исключительно важное значение в истории художественного набора в России.

В 60—70-х годах XVIII века в Ораниенбауме¹ при строительстве «Голландского домика» (названного в XIX веке Китайским дворцом) в Большом Китайском кабинете по проекту архитектора А. Ринальди и итальянского живописца и декоратора Серафино Бароцци русскими крепостными резчиками было выполнено двенадцать деревянных настенных панно, набранных в технике маркетри. Их общая площадь составляет 48,7 квадратного метра. Наборы передают бытовые сцены из китай-

¹ Ныне г. Ломоносов под Ленинградом.



Рис. 20. Архангельское бюро. Фрагмент с мозаичным медальоном. Гос. Эрмитаж.



Рис. 21. Архангельское бюро. Фрагмент с мозаичным медальоном. Гос. Эрмитаж.

ской жизни. В них широко использована текстура наплывов ореха, древесины клена, чинары, имеются отдельные вставки из карельской березы. Все это подобрано с учетом наибольшей выразительности древесных слоев. Лица и обнаженные части тела выполнены из пластинок светлой, гладкой слоновой кости, что вызывает еще более сильное звучание затейливого рисунка древесных волокон. В наборы введена также крашеная в зеленый цвет слоновая кость. Панно из Китайского дворца открыли новую область применения наборного дерева в России.

Что касается мебели со вставками из моржовой кости, то здесь следует назвать два интересных бюро красного дерева, хранящихся в Государственном Эрмитаже в Ленинграде. Время их создания относится к концу XVIII века. Их авторами были архангельские мастера. Бюро интересны тем, что на цилиндрических откидных крышках набраны в технике маркетри медальоны с фигурами сидящего мужчины. В одном бюро фигура помещена на пригорке, в другом — в рабочем кабинете. Как предполагают искусствоведы, это может быть изображением конкретного исторического лица — М. В. Ломоносова, уроженца Архангельской губернии (рис. 20, 21). Медальоны набраны из черного, красного и розового дерева, а также самшита и моржовой кости.

Несмотря на определенные недостатки в рисунке, эти композиции ценны тем, что резчики Севера творчески соединили народные традиции в обработке кости с новыми для них европейскими приемами.

Во второй половине XVIII века в художественном паркете также произошли значительные изменения. Спокойный геометрический паркет Растрелли претерпел серьезную эволюцию. Вначале, как указывалось, архитектор В. Неелов ввел первые растительные элементы, а затем паркет стал выразителем наиболее типичных черт барокко — сложнейших переплетений гирлянд цветов, линий, ветвей деревьев, изображением стилизованных музыкальных инструментов и ваз. В этом отношении характерными являются паркеты А. Ринальди, в особенности в Китайском дворце в Ораниенбауме (рис. 22). Они органично сочетаются с лепным декором и росписью всего помещения. Необычайно разнообразно количество примененных пород древесины, среди которых имеются: клен, береза, бук, граб, самшит, лиственница, дуб, яблоня, груша, амрант, персидский орех, палисандр, черное эбеновое дерево и ряд других.

Для обогащения цветовой гаммы паркетов Ринальди, кроме того, употреблял искусственно подкрашенную древесину, а также обжиг и гравировку. Не довольствуясь этим, он широко использовал эффект игры волокон древесины при естественном освещении и при свечах.

Паркетные работы во дворце выполняли столяры Г. Зиновьев, Г. Коновалов, Я. Крашениников, И. Кузьмин. В подборе узоров они сочетали технику интарсии и маркетри, причем основное место отводили последней. Общая площадь паркетных полов составляет 722 квадратных метра.

Несмотря на то что Китайский дворец строился по проекту итальянского архитектора с участием иностранных живописцев и декораторов, весь он «...от фундамента и до конька крыши — произведение русских

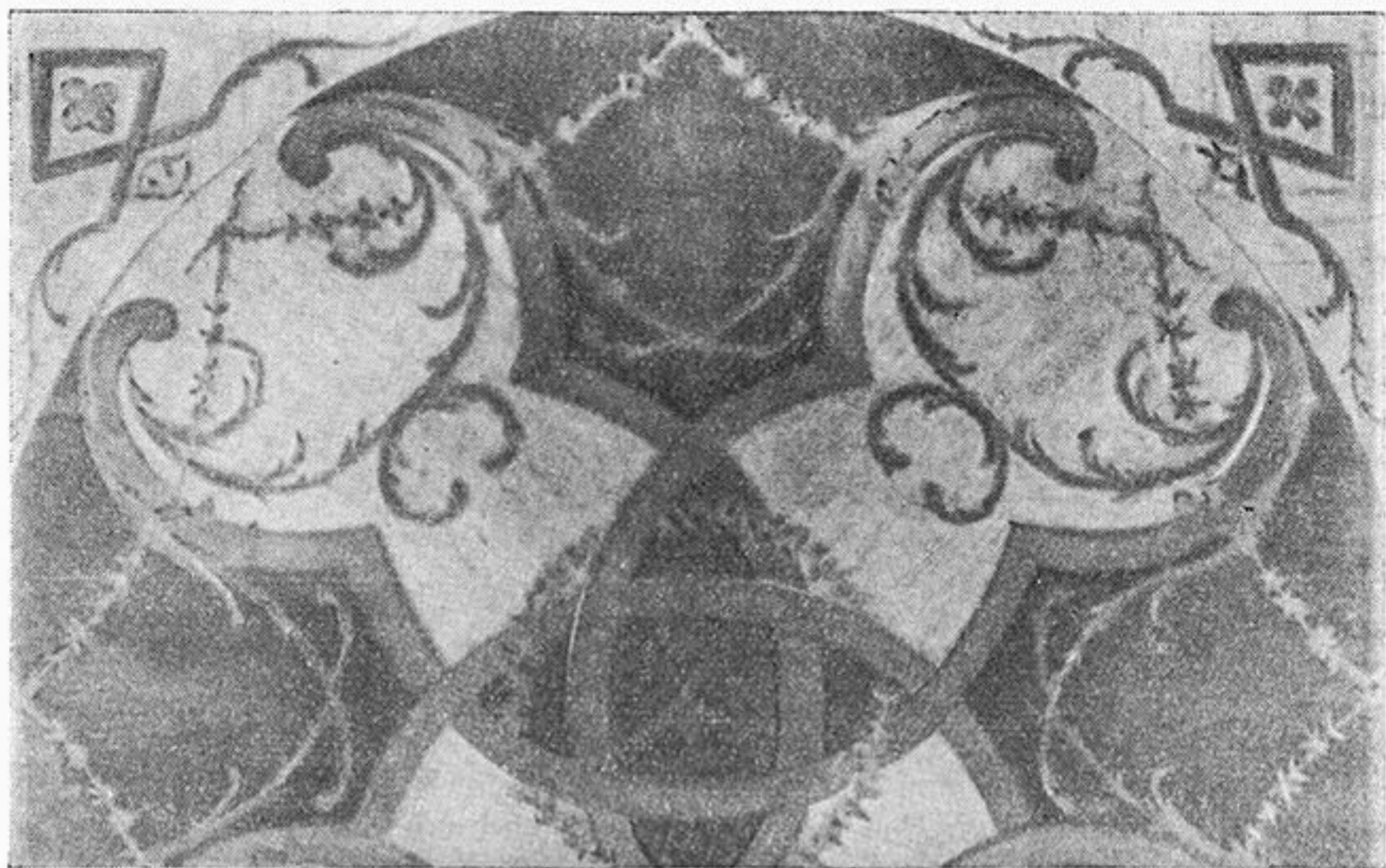


Рис. 22. Паркеты Китайского дворца в Ораниенбауме.

рук, ибо архитектор Ринальди, живописцы братья Бароцци, Торелли, мозаичный мастер Мартини имели творческих исполнителей своих замыслов — русских художников, великих знатоков художественного ремесла, людей, несомненно привнесших в выполняемую ими работу древние традиции своих профессий»¹.

К концу XVIII века в паркете наметился переход от стиля барокко к классицизму. Над рисунками к паркетам этого периода работали выдающиеся архитекторы: А. Воронихин, Дж. Кваренги, П. Аргунов. Композиции паркетов отличаются спокойствием, ясностью членений, симметричностью.

Характерными примерами наборов в новом стиле могут служить паркет Останкинского дворца, постройка которого была осуществлена в 90-е годы XVIII века (рис. 23). Паркеты набирались по рисункам архитектора П. И. Аргунова крепостными русскими столярами. В Итальянском павильоне работал мастер Федор Предченко; в картинной галерее, наугольных комнатах и в верхнем зале наборами паркета руководил Ф. И. Пряхин. Рисунок останкинских паркетов представляет в основном повторяющиеся геометрические фигуры. Для оживления использованы растительные узоры. Количество древесных пород по сравнению с преж-

¹ С. Земцов. Ораниенбаум. М., Изд-во Акад. архитектуры СССР, 1946, стр. 36—37.



Рис. 23. Центральная часть паркета картинной галереи в Останкинском дворце.

ним периодом значительно сократилось. Весь набор стал иметь спокойный, уравновешенный характер.

* * *

К началу XIX века в искусстве русского художественного набора произошел значительный перелом. Несмотря на то что еще продолжали появляться отдельные предметы с интересными мозаичными композициями из цветных пород дерева — это были последние всплески замечательного искусства, которое в дальнейшем почти перестало встречаться.

Весьма удачной работой, относящейся к этому периоду, является маленький туалетный столик, сплошь покрытый легким шашечным орнаментом из розового дерева. По середине боковых сторон проходит изящная ленточка с растительным узором. Тончайшей наборной работы вензель великой княгини Марии Федоровны, жены Павла I, украшает верхнюю откидную крышку столика и косвенно указывает на период создания произведения (рис. 24). Выполнен он охтинскими плотниками Насковыми, оставившими на нем свою подпись.

Значительные изменения претерпевает и русский художественный паркет, выполняемый в стиле классицизма по рисункам ведущих архитекторов.

Характерными наборами стали строго симметричные геометрические узоры с небольшим количеством применяемых пород дерева. В составлении рисунков паркета этого периода принимали участие Ч. Камерон, Дж. Кваренги, В. Бренна.

Период конца XVIII — начала XIX века в русском декоративно-прикладном искусстве явился переходным от стиля классицизма к стилю ампир. Мебель стала носителем различного рода громоздких, причудливых украшений, которые заставили забыть утонченность наборных работ.

Деревянную мозаику из цветных пород нередко стали заменять простой наклейкой на предмет раскрашенных картинок, а затем покрывать политугой или лаком. В 1799 году вышло даже своеобразное руководство, рассказывающее во всех деталях о процессе производства таких «наборов». Это была книга Панкратия Сумарокова «Современный лакировщик или полное и подробное руководство к составлению и употреблению всякого рода лаков...». В Государственном Историческом музее в Москве есть гарнитур гостиной мебели из усадьбы Покровское-Стрешнево, где спинки стульев и диванов декорированы наклеенными картинками.

Единственный настоящий мозаичный элемент в декоре мебели этого периода состоял из узких полосок черного дерева, которые шли по периметру основных плоскостей и по ножкам предмета. Все большее значение приобретает природный рисунок древесины, выявляемый в больших фанерованных плоскостях. Это относится к красному дереву и в основном к карельской березе, которая начинает вытеснять из мебельного



Рис. 24. Столик плотников Насковых в Большом Царскосельском дворце.

производства общепризнанную европейскую древесину. В конце XVIII века ее применяют лишь как фон, на котором еще дают небольшие наборы (примером может служить футляр от часов из собрания Государственного Исторического музея в Москве, датированный 1794 годом), а с начала XIX века фанера карельской березы используется самостоятельно (рис. 25). В роли единственного декоративного элемента деревянных плоскостей мебели выступает кружевной рисунок на золотисто-медовом фоне. К этому же времени получает признание изумительная красота рисунка древесины березового наплыва (капа и корешка), выявляемого под прозрачной отделкой. Однако капо-корешок применялся значительно реже, так как представляет собой довольно редкое природное явление. Уникальным предметом, фанерованным наплывом березы, является большой овальный стол «Гедирон», принадлежавший И. С. Тургеневу и стоящий в его усадьбе, в комнате «Казино». Наплыв был таких размеров, что на всю плоскость стола ушло всего четыре куска, соединенных взаимно перпендикулярными центральными швами. Сходство текстуры карельской березы с обыкновенным наплывом было таково, что современники нередко ошибались. Так друг семьи Тургеневых великий русский актер М. А. Щепкин в своем описании «Село Спасское-Лутовиново усадьба И. С. Тургенева» упоминает «Гедирон» как стол карельской березы.

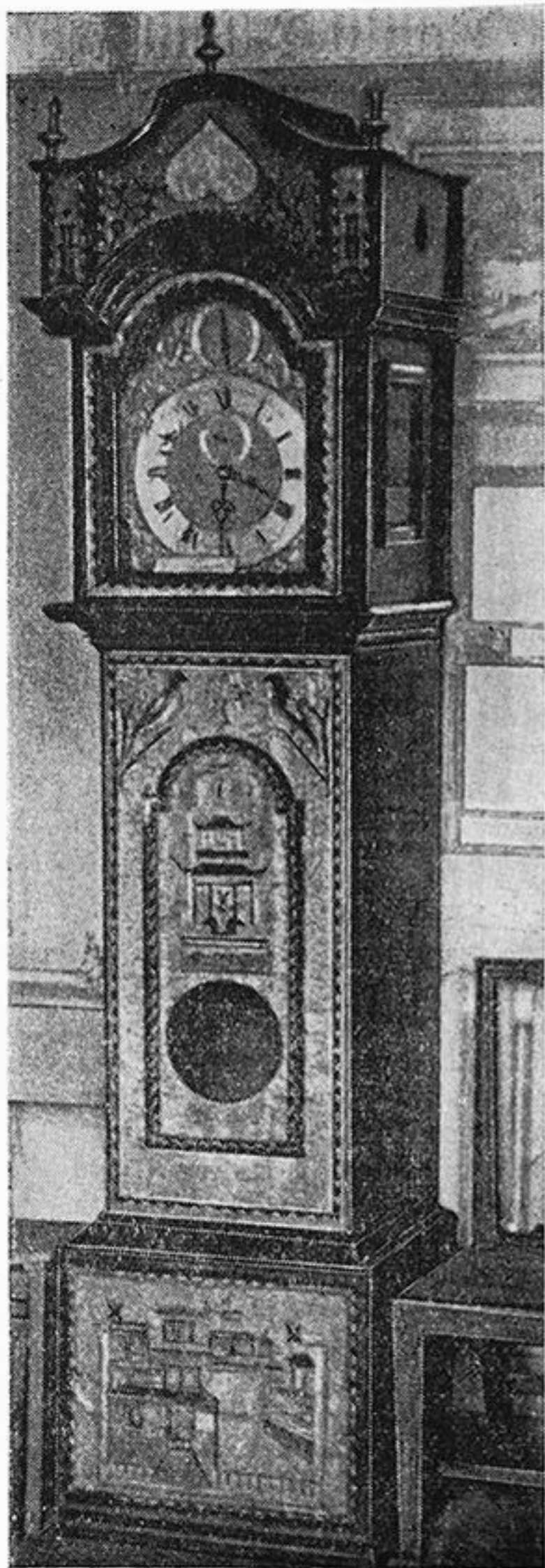


Рис. 25. Футляр от часов из карельской березы. Гос. Исторический музей.

Мебель красного дерева в отличие от образцов середины XVIII века изготавливается также лишь с незначительными наборными элементами — тончайшими жилками из светлого клена, проходящими по краю полированных плоскостей предмета, подчеркивая стройность ножек мебели.

Эпоха Александровского ампира, наступившая с начала XIX века, стала временем окончательного исчезновения наборных работ. Строжайшая архитекtonика в построении мебели, применение изысканных по своему природному рисунку материалов красного дерева и карельской березы сами по себе играли роль декора.

Что касается рисунков паркета, то в них преобладали геометрические формы: квадратов, восьмигранников, кругов. Растительные элементы встречаются весьма редко. Плоскостные членения паркета находятся в соответствии с декором потолка. В составлении рисунков к паркетным наборам времен ампира принимали большое участие архитекторы А. Воронихин, В. Стасов, К. Росси, А. Брюллов. Основными мастерами паркета этого периода были охтинские столяры Тарасовы (отец и сыновья), а также Дмитрий Никитин, Иван Изотов и Сафрон Тимофеев.

* * *

Дальнейшая судьба деревянного художественного набора в России была очень печальна. Русская мебель XIX — начала XX века имеет лишь отдельные разрозненные предметы с мозаичными композициями. За этот огромный промежуток времени можно назвать всего несколько предметов с наборами из цветного дерева. Например, две столешницы,

сделанные в 1839 году крепостным мастером П. Т. Олимпиевым из Медынского уезда Калужской губернии. Они были украшены набором в технике маркетри. Однако, несмотря на то что деревянная мозаика вышла из моды и очень редко появлялась на полированных плоскостях мебели, интерес к цветному дереву не погас. Большие фанерованные плоскости требовали пород, исключительных по красоте древесного рисунка и цвета. Отбор шел очень тщательно. Порой выбраковывались многие редкие «заморские» породы.

В этом отношении вызывает интерес история с бразильскими деревьями, длившаяся на протяжении 33 лет, с 1826 по 1859 год. Вот кратко эта история. В 1826 году российский консул в Бразилии Г. Кильхен закупил там 298 пудов цветных пород экзотических деревьев. Это было сделано по повелению, отданному еще при жизни императора Александра I. Деревья, отправленные из Бразилии через Гамбург и Любек, прибыли в Петербург в конце ноября 1826 года. Из этой древесины предназначалось «...сделать внутреннее убранство в Царскосельском парке в Готическом Павильоне, называемом Монбизжу...». Прибывшие деревья сложили для хранения «...в особом сухом магазине» и берегли со всем тщанием. Распоряжаться этими запасами мог только министр императорского двора. 16 лет деревья никому не выдавали для работы. Лишь в 1842 году при строительстве «павильона на острове большого озера в Петергофе», когда нужно было изыскивать древесину для изготовления мебели, решили испробовать бразильские породы. Их осмотрел архитектор Штакеншнейдер и сделал заключение, что хранящиеся породы «...для употребления на мебель, по постройке павильона на острове в Петергофе, весьма годны, на какую же именно мебель оные могут быть употреблены, я теперь назначить не могу, а... покорнейше прошу доставить мне от оных дерев маленьких кусочки отполированными, дабы я мог сообразно оных сделать и назначение».

7 июля 1842 года «семь пробных кусков от бразильских дерев отполированных посредством казенных столяров» были направлены архитектору Штакеншнейдеру. Архитектор ответил... через два с половиной года, 23 марта 1845 года, что ранее эти породы ему не понадобились, но теперь он строит в Петергофе еще один павильон «...у шлюзов Самсониевского канала» и эти деревья могут потребоваться. Но и здесь бразильские деревья не пошли. О причине этого Штакеншнейдер писал: «...в оных образцах розового дерева не имелось, которое бы я мог употребить на дело», а 13 июня 1847 года вообще предлагает их «...выгоднее продать с публичного торгу, ибо оные от долговременного лежания могут испортиться и даже может червь проточить».

Это предложение архитектора не было принято, решено было бразильские деревья употребить не на мебель, а «для возобновления...старых цветных дверей Мраморного дворца, пришедших от давнего времени в сырости в совершенное повреждение...». Работа с дверями Мраморного дворца проходила под руководством архитектора А. Брюллова. Он потребовал для этих целей много различных древесных пород:

«Кедроваго или красного
кипариса...
ореховаго...
розоваго...
королевскаго лучшаго...
королевскаго простаго
захардановаго...
пальмоваго...
сандальнаго...
лимоннаго...
краснаго простаго»...

Вместо этого списка ему предложили осмотреть бразильские деревья и выбрать из них что возможно. А. Брюллов дал заключение, что эти деревья могут быть употреблены «...для распилки оных в фанеры... для дверей».

В середине XIX века уже были такие распиловочные машины, на базе водяных мельниц, которые позволяли из доски толщиной 20 мм получать до 25 фанерок¹.

Работы по восстановлению фанерованных дверей Мраморного дворца проходили до осени 1847 года, и на это дело было использовано 149 пудов, 23 фунта бразильских деревьев.

И сейчас восстановленные Брюлловым двери Мраморного дворца (ныне музея В. И. Ленина в Ленинграде) радуют взор посетителей умелым подбором цветных пород. Каждое из полотен дверей представляет собой декоративный подбор различных по цвету пород в своеобразных сочетаниях. Несмотря на обилие дверей во дворце, рисунок декоративного подбора фанеры нигде не повторяется.

В середине XIX века произошло кратковременное возвращение к цветным породам деревьев, которыми в сочетании со слоновой костью, перламутром, черепахой украшали поверхности предметов. Но этот период не сказал ничего нового в искусстве деревянной мозаики в России.

В начале XX века вновь вспыхнула мода на старинную мебель с художественной деревянной мозаикой. Ее стали срочно выискивать, перекупать. Однако незначительное число подлинных предметов, оставшихся от прежних времен, не могло удовлетворить всех желающих. Спрос был слишком велик. Начались массовые подделки под старый стиль. К этому обратились архитекторы, художники, столяры. Но ими руководило не искреннее стремление возродить забытое искусство, главной была коммерческая сторона дела. Особенно славились наборными подделками мастера Вологды.

Применялись самые разнообразные приемы и способы создания работ под старину. «Иногда старый остов покрывался новым набором, на который наводился лак, специально изготовленный «под старину»².

¹ Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. Энциклопедический словарь. СПб., 1894, статья: «Мебельное производство».

² Т. М. Соколова. Очерки по истории художественной мебели XV—XVIII веков. Л., «Советский художник», 1967, стр. 5—6.

В отдельных случаях, чтобы придать вновь созданным изделиям старый вид с червоточинами, в него выстреливали из охотничьего ружья зарядом мелкой дроби. Беда была в том, что эти лихорадочные темпы и несоблюдение технологических режимов при создании наборов приводили к кратковременному существованию вещей. Через несколько лет фанеровка вспухала, детали наборов крошились, предмет погибал. Интерес к старине погас с появлением огромного количества подобных «произведений». Мастера также прекратили их изготовление. Однако данный период показал, что это искусство скрытно жило в народе.

Быстрое наступление венской гнутой мебели заставило забыть о художественном наборе в декоре предмета, а стиль модерн окончательно вытеснил его.

Русский наборный паркет со второй половины XIX века стал все больше заменяться стандартным фабричным, который к началу XX века занял ведущее положение. Состоял он из простейшего набора обыкновенных дубовых клепок.

Таким образом, искусство русского художественного набора из дерева к концу XIX — началу XX века почти полностью исчезло из декоративного оформления городской мебели и интерьера. Наступали новые стили, новые вкусы, увеличилось массовое фабричное производство мебели, которое оттеснило штучный художественный набор.

ДЕРЕВЯННАЯ МОЗАИКА В РУССКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛАХ

Искусство украшения бытовых предметов вставками цветного дерева существовало не только в крупных городах России; дошло оно и до умельцев русской деревни. Вначале занимались этим лишь отдельные мастера, затем их круг разросся, производство таких предметов расширилось.

Это искусство набора внесло ценный вклад в историю русской деревянной мозаики и по праву является ее составной частью.

Дерево всегда было для русского крестьянина излюбленным материалом для строительства и художественного ремесла. Прочная, легко обрабатываемая несложными инструментами, обладающая хорошими природными качествами, принимающая любую форму и окраску, древесина наиболее часто, в сравнении с другими материалами, применялась в изготовлении различного рода художественных изделий русской деревни.

Как правило, декоративность крестьянского изделия органически сливалась с практическим назначением предмета, не лишая его при этом реальной бытовой ценности. Среди предметов, украшавшихся в народных промыслах вставками цветного дерева, следует назвать в первую очередь городецкие прялки, затем нижегородские и симбирские столики с наборными крышками, а также изделия из капо-корешка, распространенные в Вятской губернии.

Прялка в народном быту занимала одно из важнейших мест. Она являлась неременной принадлежностью каждой крестьянской семьи. Около нее женщины проводили долгие часы за работой; с ней нередко

ходили в гости. Повешенная на стену, прялка дополняла декоративное убранство избы. Народные умельцы украшали ее с особой тщательностью и любовью. Каждая область, каждый район России имел свои определенные формы прялок и приемы их оформления. Деревни и села России как бы соревновались друг с другом в выборе формы и убранстве прялок. И все же при сравнении в них просматривается общее стремление создать сказочно нарядный гребень.

Среди всей массы роскошных русских прялок совершенно особое место занимают изделия умельцев Нижегородской губернии, созданные в конце XVIII — первой половине XIX века. В этих прялках все наоборот. Все узоры располагаются на донце и головке, а гребень оставался совершенно гладким. Необычным был и способ украшения. В светлую, несколько желтоватую древесину осины врезались кусочки темного синевато-серого мореного дуба.

Такого не делали нигде в России.

Об этих подлинных шедеврах крестьянского прикладного искусства нужно рассказать более подробно.

В деревне Косково Городецкого уезда Нижегородской губернии в долине реки Узол рыбаки часто рвали сети о корни и ветви давно затонувших дубов.

Коряги выволакивали на берег. Черные корявые стволы привлекали внимание дотошных резчиков по дереву. Очищенные от ила и распиленные, подводные дубы поражали крестьян своим цветом. Древесина, веками пролежавшая в воде, приобрела серо-синий, почти черный цвет. Новому материалу быстро нашли применение. Из тонких распиленных пластинок стали готовить фигурки животных и птиц и врезать их в крышки столов, в детские салазки, лубки саней. Попытались украшать ими прялки. Однако тяжеловесный мореный дуб не вязался с изящным кружевным гребнем. Поэтому мастера решили изменить традиционную форму прялки. Гребень оставили без узоров, а донце превратили в широкую массивную доску. С одной стороны ее закруглили и здесь укрепили массивную головку.

На гладко выстроганное осиновое донце мастер наносил рисунок. По форме крупных элементов узора долотом выдалбливались углубления. В них очень плотно врезали темные пластинки мореного дуба.

Следуя древней русской традиции, крестьянские резчики не пользовались клеем. Чтобы скрепить донце с темной вставкой, в них просверливались отверстия, в которые загоняли темные дубовые клепки. Такой способ крепления вставок с основой не встречается нигде за рубежом. Это чисто русский национальный прием. Он заставляет сомневаться в утверждениях, будто такой вид украшения прялок мастера Узольской долины позаимствовали у голландцев, мебель которых в небольшом количестве была ввезена в Россию при жизни Петра I.

Применение клепок давало большой простор фантазии крестьянским резчикам. Они широко использовали их в качестве дополнительного украшения прялок. Клепки не маскировали. Наоборот, оставляли несколько выступающими над поверхностью донца. Их помещали на месте глаз

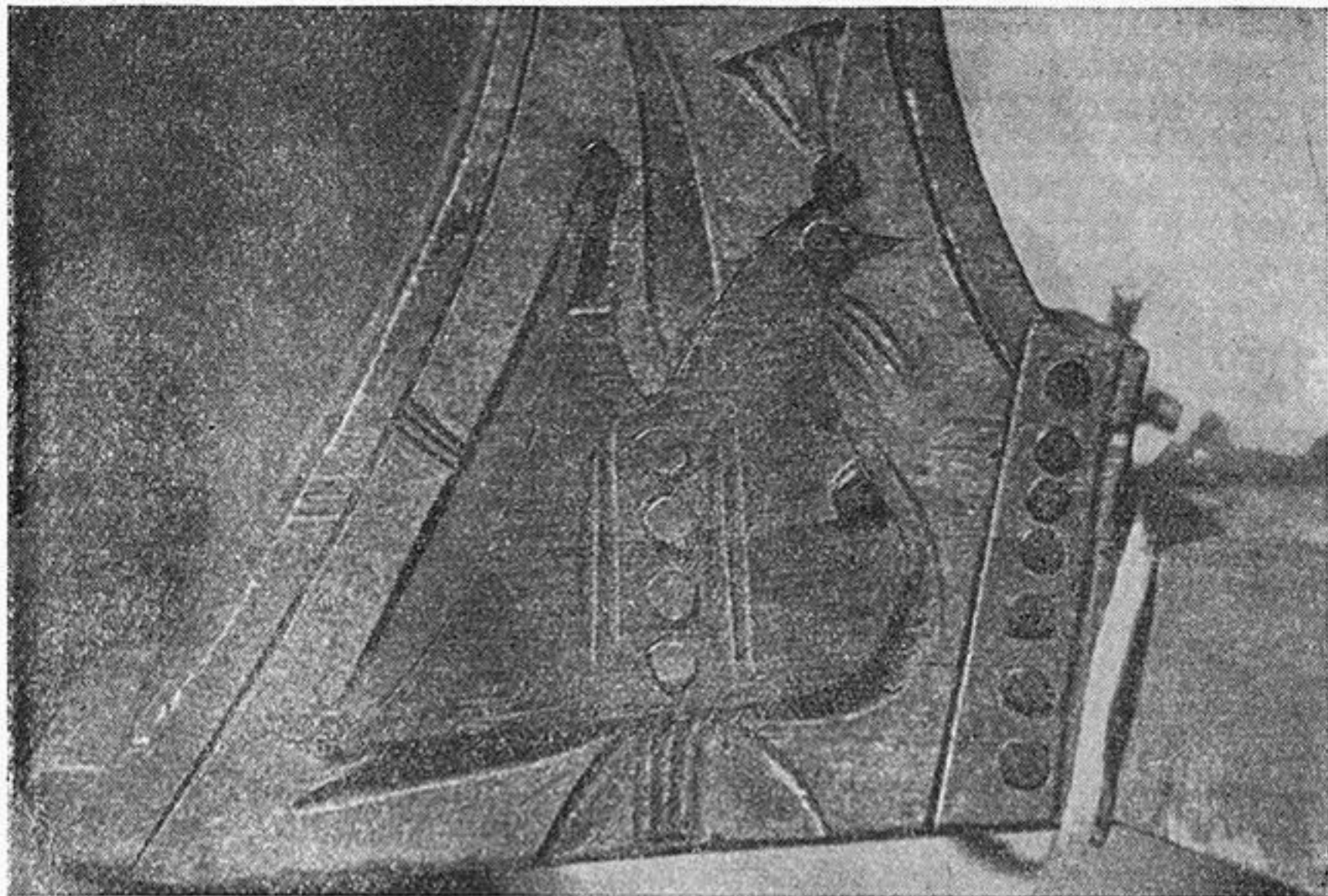


Рис. 26. Головка городецкой прялки.

птиц и животных, на месте пуговиц и галунов в одежде людей. Часто ими украшали сбрую лошадей и детали нарядных карет.

Чтобы объединить весь узор и придать ему законченность, по краям донца пускали ленточный орнамент из чередования множества дубовых клепок.

Чаще всего городецкие резчики изображали на прялках в сказочно упрощенной форме сцены из жизни русского дворянства. Здесь и торжественные выезды роскошных карет с бойкими лошадьми и бравым кучером, и генерал на вздыбленном коне в сопровождении собаки, и вереница нарядных воинов с обнаженными саблями.

Городецкие народные мастера удивительно чувствовали и понимали изобразительные свойства древесины. Они не вырезали из тяжеловесного мореного дуба мелкие детали (лапы и гребешки у птиц, ноги у собак и лошадей и т. п.). Из твердого, массивного дуба вырубался лишь основной силуэт изображения (рис. 26). Все мелкие детали выполнялись углубленной погтевидно-выемчатой резьбой. Упругие, напряженные прорезы прекрасно дополняли и оживляли застылые, несколько грубоватые вставки черного дуба. Надавив сока лесных ягод, мастера слегка подкрашивали завитки резьбы. Все вместе сплеталось в нарядный праздничный узор.

Головка прялки дополняла украшение донца. Наиболее часто здесь встречаются изображения конька-горбунка и жар-птицы. По краям головки шел ленточный орнамент из выступающих над поверхностью клепок.

Над созданием донца трудились многие мастера. Им помогали все члены семьи, даже дети. Время сохранило имена наиболее талантливых творцов уникальных городецких прялок. Это Лазарь Мельников и Антон Николаев, расцвет творчества которых относится к 50—60-м годам XIX века.

Художественный промысел в Узольской долине просуществовал более ста лет, а затем произошел постепенный переход к более легкой, но значительно менее интересной в творческом отношении технике живописной росписи.

Давно ушли в прошлое домотканые холстины. Прялка ушла из быта русской деревни. Однако изделия городецких мастеров и сейчас радуют глаз. Они обогатили коллекции многих краеведческих и центральных музеев страны.

* * *

В Нижегородской губернии существовал еще один кустарный промысел, возникший во второй половине XIX века и связанный с художественным деревянным набором: украшение мозаикой различной са- модельной мебели.

Этот промысел родился в 1884 году в селе Русское Маклаково Мичинской волости Васильсурского уезда Нижегородской губернии. В организации его немалую роль сыграл талантливый умелец по фамилии Федоров. В скором времени промысел стал известен далеко за пределами родного села. Занимались здесь в основном созданием мозаичных наборных крышек столов самой различной формы, наборов на шкатулках, на столиках для чая.

Несмотря на то что изделия имели различное назначение, наборы на них отличались некоторым единообразием. Как правило, они представляли собой сложные геометрические орнаменты, с массой переплетений, выполненных необыкновенно точно из огромного числа разноцветных деталей (рис. 27). Материалом для набора служила приобретаемая в Нижнем Новгороде древесина кипариса, красного дерева, амаранта, туевого дерева, палисандра, клена, груши, тополя, пальмы, сливы, ореха и др. Это была в основном древесина от ящиков из-под сигар, красок и прочих товаров, привозимых из-за границы. Использовалась и травленая древесина — серые чинара и клен, черная груша.

Техника изготовления была связана с применением лобзика.

Первые предметы с «маклаковскими» наборами имели большой успех в Нижнем Новгороде. Мебель имела красочный, нарядный вид, несмотря на единообразие рисунков.

На кустарных выставках в 1896 году в Нижнем Новгороде и в 1913 году в Петербурге изделия мастеров Русского Маклакова были отмечены наградами.

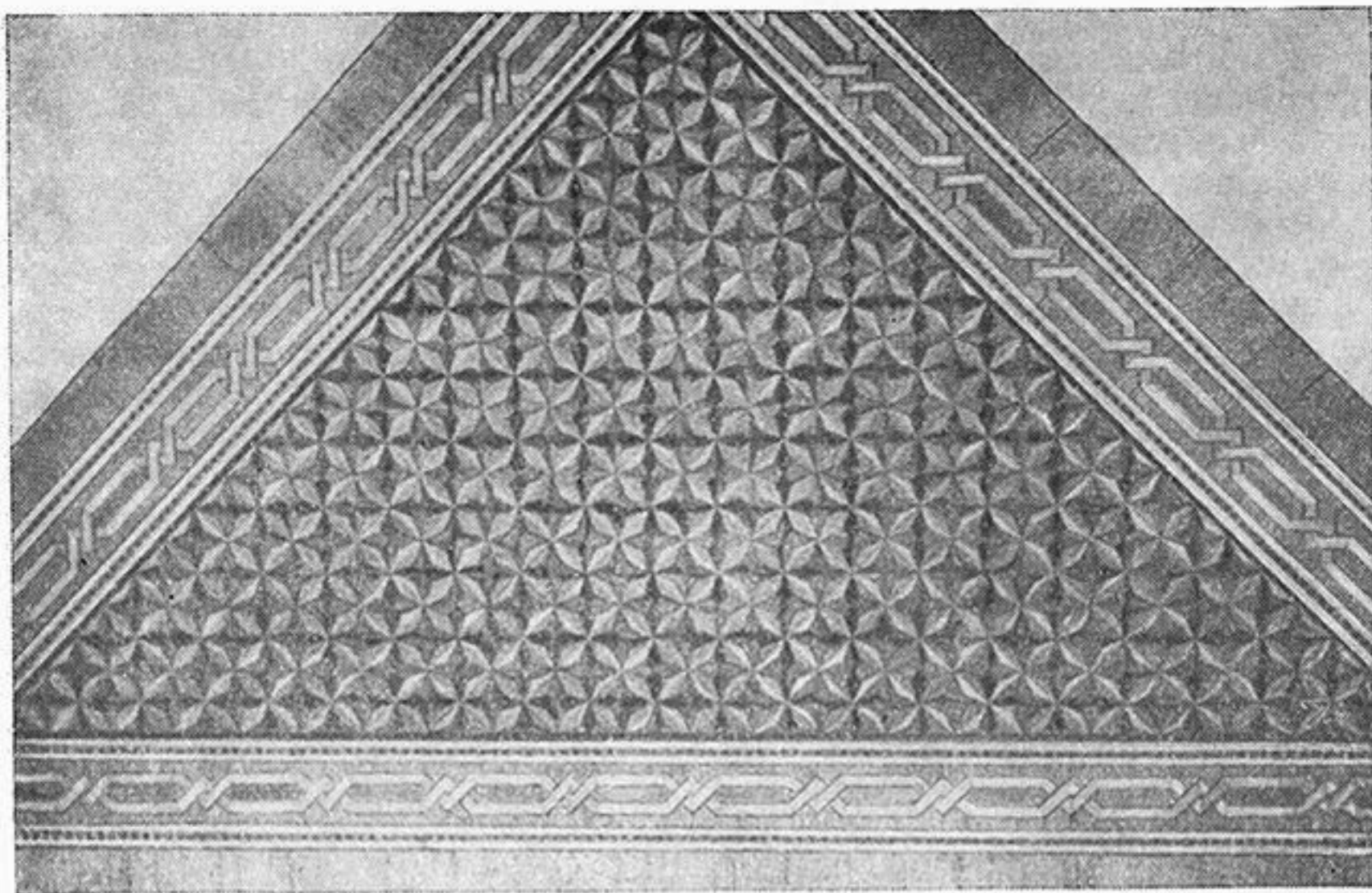


Рис. 27. Наборная крышка столика для чая. Работа мастеров села Русское Маклаково.

По численности мастеров промысел был невелик. К 1913 году им занимались всего восемь человек: Михаил Ляхманов с сыном, Иван Ляхманов с двумя сыновьями, Гаврил Майоров с сыном, Михаил Степанович Майоров. Известны имена некоторых мастеров, работавших в более ранние годы. Это И. М. Костров, Жаров, Юрин. Наиболее талантливым был Иван Ляхманов, изделия которого экспонировались на русских и зарубежных выставках и имели там большой успех.

Первая мировая война положила конец угасающему промыслу села Русское Маклаково.

Подобный художественный промысел существовал во второй половине XIX века и в Симбирской губернии, в г. Алатыре. Здесь также изготавливали столы с крышками, имеющими геометрический набор. Однако наряду с общими чертами были существенные различия. Нижегородские наборы имели уникальный, штучный характер, в то время как производство симбирских изделий было рассчитано на их широкое, массовое изготовление.

Узоры на этих предметах имели все характерные особенности чертозианской мозаики. Набор заключался в том, что мастера склеивали длинные тонкие бруски различного профиля с таким расчетом, чтобы в результате получился общий брус квадратного сечения. Затем его распиливали поперек на тонкие пластинки, которые имели уже весьма

сложный рисунок. Этими квадратами обклеивали поверхность предмета, комбинируя их самым различным образом. Длинные многоцветные жилки, отделяющие центральную часть набора от обрамляющего стол по краю фриза, изготавливали таким же способом. Симбирцы пользовались как природным цветом древесины, так и травлеными породами.

Промысел был немногочисленным. Основных мастеров, занимающихся этим делом, было четверо: Аникин, Ерошкин, Журавлев и Суров. У Аникина имелось небольшое кустарное предприятие, на котором работало около пятнадцати человек. (Столик работы мастерской Аникина имеется в фондах отдела народного искусства Государственного Русского музея в Ленинграде.)

Перед первой мировой войной угас и этот промысел.

Это был последний очаг мозаичного искусства дореволюционной России.

Заслуживают внимания мастера Вятской губернии, занимавшиеся изделиями из капо-корешка. И хотя их работа непосредственно не связана с мозаичными наборами, все же об этом промысле стоит сказать несколько слов, так как украшением вятских произведений служит природный рисунок березовых наплывов.

Промысел возник в г. Слободском Вятской губернии еще в первой половине XIX века.

Первые изделия из капа вышли из мастерской Григория Макарова, искусного и предприимчивого столяра. Его работы — свидетельство необыкновенной чуткости русских народных мастеров к изобразительным возможностям материала: используя рисунок переплетающихся волокон древесины березового капа, Макаров начал изготавливать простейшей формы шкатулки, папиросницы, табакерки.

Первая Российская мануфактурная выставка в Петербурге в 1829 году отметила работу Макарова золотой медалью и денежной премией. Григорий Макаров с сыном Василием, сохраняя в строгой тайне секреты своего производства, работали до конца 50-х годов XIX века. После их смерти производство подобных изделий прекратилось.

Промысел вновь возродился в д. Першины Троицкой волости Вятской губернии благодаря энергии Луки Леонтьевича Пересторонина, обучившего нескольких крестьян секретам капо-корешкового производства. К сожалению, первая мировая война приостановила развитие и этого вида декоративно-прикладного искусства.

Народный промысел ожил вновь уже при Советской власти.

ДЕРЕВЯННАЯ МОЗАИКА В СТРАНЕ СОВЕТОВ

К началу Великой Октябрьской социалистической революции изделия с художественными наборами из дерева в России практически не изготавливались.

Через полтора года после свержения Временного правительства и установления Советской власти, 25 апреля 1919 года в период тяже-

лейших боев гражданской войны, когда белогвардейские войска под командованием адмирала Колчака вели активное наступление в Сибири и на Урале, когда по призыву В. И. Ленина проводилась мобилизация всех сил молодой Советской республики в связи с положением на Восточном фронте, был издан декрет ВЦИК и СНК о мерах содействия кустарной промышленности, где предусматривалась охрана очагов народного искусства и помощь в их возрождении и развитии. С этого времени началась в нашей стране работа по возрождению народных промыслов и потерявшей свое былое очарование деревянной мозаики, которая могла оказать большое влияние на эстетическое воспитание человека нового социалистического общества.

Первая и наиболее существенная попытка была сделана школой художественной обработки дерева, открывшейся в первые годы Советской власти в городе Семенове Нижегородской области, под руководством Григория Петровича Матвеева. Семеновцы пытались ввести в мебельное производство Советской России мозаичные вставки из цветного дерева. В 1925 году художником-инструктором А. Д. Дудкиным были разработаны эскизы шкафов с использованием характерных вставок городецких прялок. Однако скорая смерть автора оборвала интересное начинание.

Кроме традиций городецкой мозаики, мастера г. Семенова начали изучать и применять искусство села Русское Маклаково. В 1929 году возглавил это направление М. И. Ляхманов, сын известного в свое время мастера Ивана Ляхманова. Его ученики составили мозаичный цех артели «Экспорт», организованный в 1936 году в г. Семенове. Здесь стала изготавливаться мебель по особым заказам с мозаичными деревянными вставками. Также создавались более мелкие вещи с наборами: шахматные столики, различные шкатулки, стулья, детские мебельные гарнитуры, чернильные приборы и другие вещи.

Семеновские мастера много экспериментировали с целью обогатить деревянный художественный набор. Они использовали травленую древесину, слоновую кость, перламутр, цветные камни. Однако отсутствие сведений по технике исполнения подобных наборов не дали положительных результатов. Большой заслугой семеновцев являются первые попытки оторвать деревянный набор от поверхности мебели. Они начали набирать из цветных пород портреты вождей и писателей, а также декоративные панно на темы Великого Октября и сказок А. С. Пушкина.

Освоить небольшие мозаичные наборы пытались мастера по производству капо-корешковых изделий, стараясь еще больше обогатить выпускаемые изделия. Особенно выделялись ювелирные инкрустации по корешку мастера А. В. Васнецова, работы которого были представлены на первой краевой выставке культтоваров, состоявшейся в Кирове в 1936 году. Стремились ввести мозаичные вставки в крышки капо-корешковых изделий и хотьковские мастера, применив для этой цели вначале древесину самшита, а позднее мамонтовую кость.

Наиболее мощным толчком к развитию мозаики из дерева в 30-х годах нашего века могло послужить грандиозное строительство Дворца Советов в Москве. Для подготовки мастеров по украшению внутренних



Рис. 28. Портрет узбечки. Деревянная мозаика Н. М. Абрамова.

помещений дворца художественными наборами из дерева при Ленинградском инженерно-строительном институте был организован специальный отдел. Однако с началом второй мировой войны и прекращением строительства дворца отдел был ликвидирован.

В послевоенные годы многие народные промыслы выпускали продукцию с деревянными мозаичными наборами. Среди них следует назвать фабрику художественной резьбы по кости имени М. В. Ломоносова Архангельской области, фабрику резных художественных изделий в г. Хотьково Московской области, фабрику художественных изделий «Идеал» (г. Киров), фабрику бытового обслуживания в г. Малый Ярославец и ряд других.

Немалое значение для развития художественного набора из цветного дерева имело творчество отдельных советских мастеров мозаики, в первую очередь Николая Матвеевича Абрамова (рис. 28). Он много сделал для утверждения художественного мозаичного набора из дерева как самостоятельного произведения, не зависящего от форм мебели. Н. М. Абрамов расширил возможности применения древесины. Он создал своеобразное станковое мозаичное искусство, в которое входили различные жанры, в том числе портрет, пейзаж и даже сюжетно-тематические композиции.

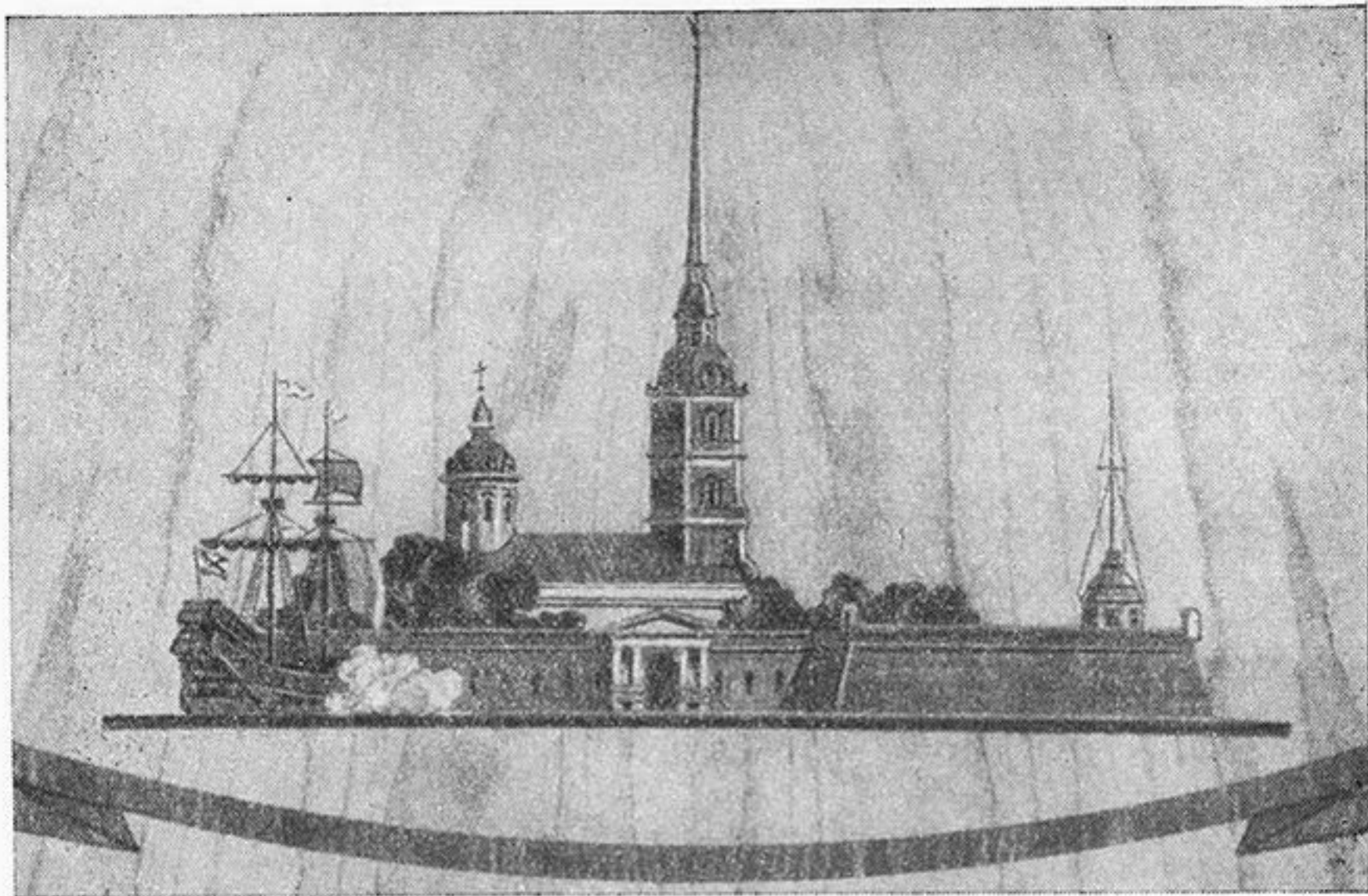


Рис. 29. Фрагмент мозаичной столешницы «250 лет г. Ленинграду».

О том, как зрители воспринимали мозаичные картины Н. М. Абрамова, можно прочесть в повести Анатолия Жукова «Александр Трофимов». Один из персонажей повести — старый казак — партизан Пахомов рассказывает собравшимся товарищам на привале в лесу:

«— Я до войны был на сельскохозяйственной выставке в Москве и там видел в одном из павильонов картину «Киров на охоте». Ну так вот, картина как картина, нарисована здорово, но когда я подошел поближе, так, видишь ли, прямо ахнул. Из чего, ты думаешь, она была?.. А? — спросил Пахомов.

— Из стекла?

— Нет. Из дерева... Потом мы были в Музее Ленина. Там такая же картина. Нет, картина другая, но выполнена так же. Мы поинтересовались, кто художник? Сказали — Николай Абрамов. Ну, нас народу с колхоза было несколько человек. Узнали его адрес и гуртом к нему на квартиру. Жил он на площади Пушкина. Принял он нас хорошо. Рассказывал и показывал. Долго мы у него просидели. Дядя такой, как тебе сказать... На вид суровый, но простой. Душа человек! Вот когда мы в тыл к немцам уходили, наш полк в Москву прибыл. Заходил я к Николаю Матвеевичу, признал он меня сразу... Замечательный человек!»

Однако, наряду с положительным, рациональным зерном, в работах



Рис. 30. Панно для танкера «Будапешт».

Н. М. Абрамова необходимо отметить и тот факт, что мастер работал, подражая живописным полотнам. Тем не менее заслуги Н. М. Абрамова перед деревянной мозаикой велики. Совмещая творческую деятельность с преподаванием в профессионально-техническом училище, Н. М. Абрамов вел активную пропаганду искусства художественного набора.

В настоящее время во многих профессионально-технических училищах различных городов нашей страны обучаются искусству мозаики молодые мастера-краснодеревцы. И лучшие работы демонстрируются ежегодно в павильоне профтехобразования на ВДНХ в Москве.

В 1973 году удостоились чести показать свое искусство народу учащиеся профтехучилищ: № 32 Свердловской области, № 15 г. Бобруйска, № 17 г. Риги, № 11 г. Ленинграда. Широка география распространения художественного набора в нашей стране, различны сферы его применения.

Искусство деревянной мозаики входит составной частью в программу подготовки учителей изобразительного искусства, черчения и труда, которых выпускают художественно-графические факультеты педагогических институтов. Окончив институт, молодые специалисты включаются в единую систему воспитательной работы подрастающего поколения,

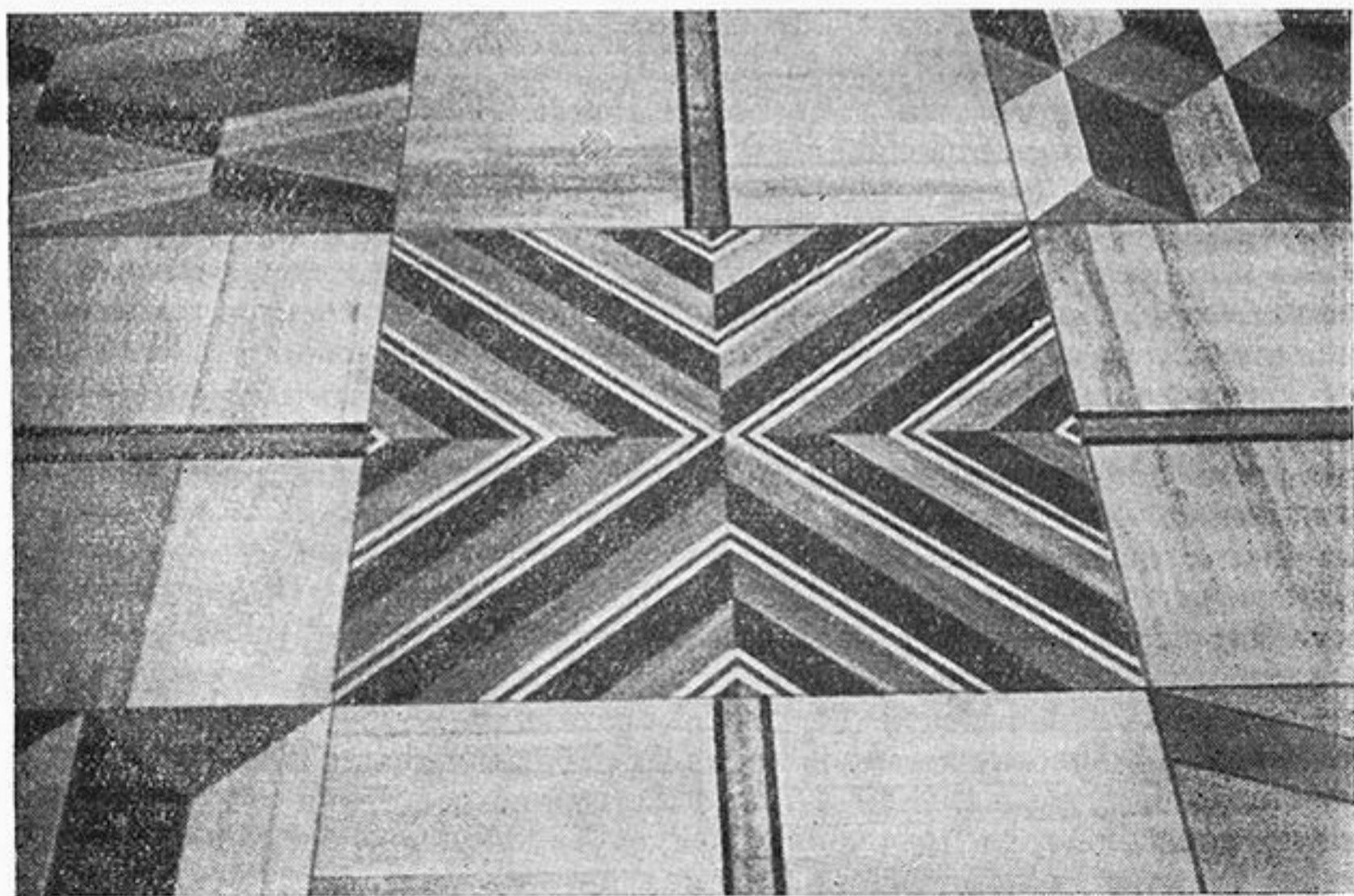
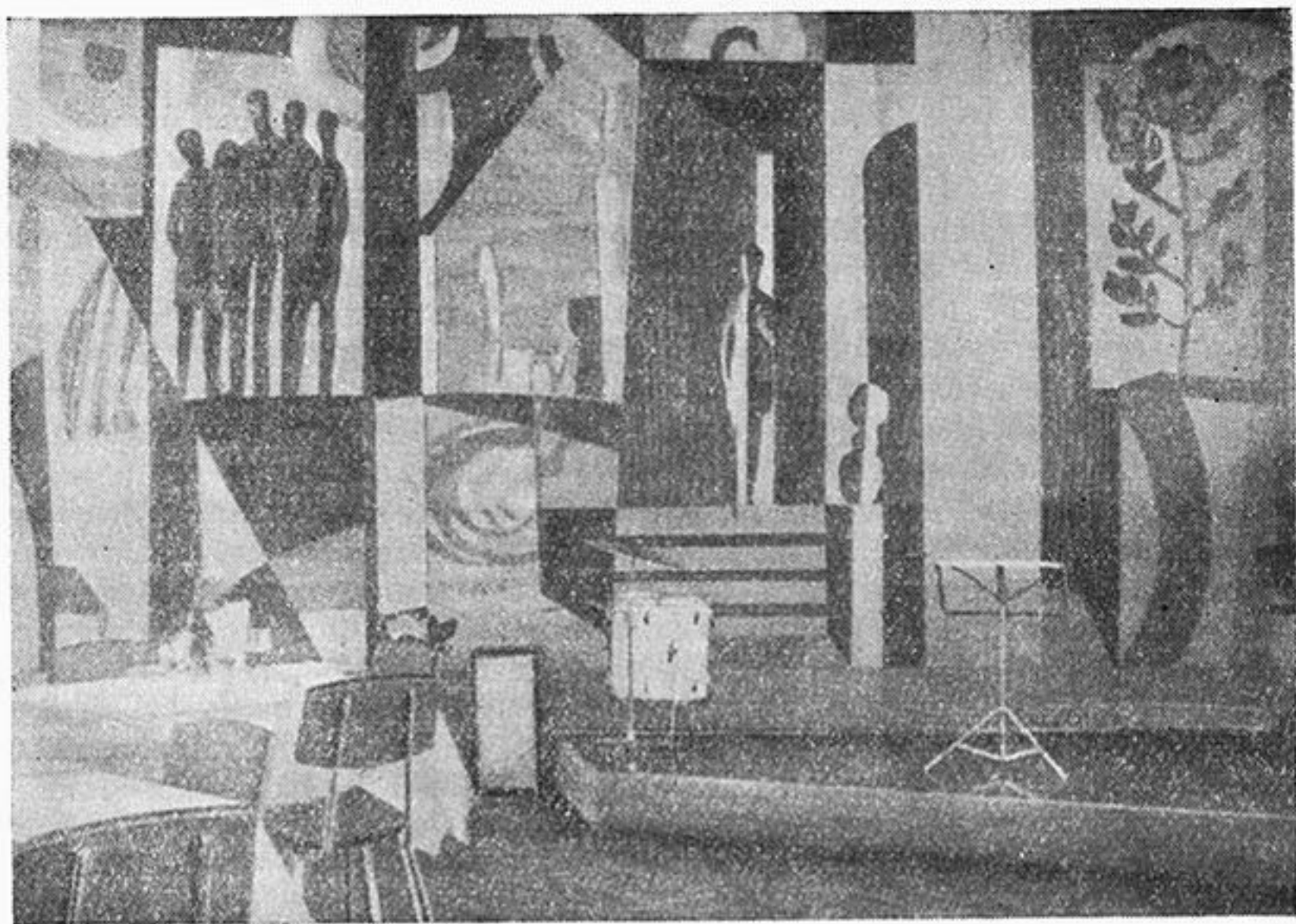


Рис. 31. Мозаичное панно для ресторана при гостинице «Мещерские зори» в Гусь-Хрустальном.

Рис. 32. Паркет Дворца съездов.

используя с этой целью средства искусства деревянной мозаики.

Большой вклад в дело развития художественного набора из дерева внес коллектив Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной, воссозданного в 1945 году. В стенах училища было создано большое количество произведений мозаичного искусства из дерева, авторами которых были выпускники кафедры художественной обработки дерева и художники научно-исследовательских экспериментальных мастерских. Особый интерес представляют большого размера круглые столы для заседаний. Композиции для наборов на их крышках выполнялись под руководством доцента кафедры Николая Фомича Борушко и старшего преподавателя кафедры Федора Андреевича Дмитриева. Наборы были в виде гирлянд растительного характера, небольших натюрмортов и городских пейзажей. Наиболее крупным произведением мухинцев можно считать столешницу, изображение на которой посвящено 250-летию основания города Ленинграда. Работа была закончена к июню 1957 года. Ее выполняли Н. А. Малиюков, А. Я. Лебедь, В. Б. Гамылин, Е. В. Зайцев, П. Г. Кипарисов, В. М. Кузнецов, Ю. В. Бахмут, Ю. И. Иванковский, О. М. Власов, В. А. Петров. Композиция наборной части стола представляет собой в центре план Ленинграда, а по фризу — наиболее значительные памятные места города. Работа выполнена в технике маркетри (рис. 29).

Большой интерес представляют деревянные наборные панно, созданные художниками Научно-исследовательских экспериментальных мастерских Ленинградского Высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухиной В. Б. Ключевым и А. В. Солдаковым с 1959 по 1961 год для танкеров «Прага», «Будапешт», «Бухарест» (рис. 30). Панно устанавливались в кают-компания танкеров с торцевых сторон. На одной стороне помещался вид города Ленинграда, а на противоположной — вид города, название которого носит танкер. Здесь применен новый плоскостной декоративно-стилизированный подход к передаче изображения, который оправдал себя. Панно дополняется гравировкой с заполнением пастой: на темных участках набора — светлой, а на светлых — темной.

Из последних работ советских мастеров следует назвать декоративное мозаичное панно для ресторана Курского вокзала в Москве. Панно выполнено в технике маркетри (площадью 47 кв. м), представляет собой композицию мотивов старой и новой Москвы. Авторы панно — художники комбината декоративно-оформительских работ Московского отделения художественного фонда РСФСР Г. Н. Тебляшкин и И. С. Влащик. Г. Н. Тебляшкин вместе с мастером деревянной мозаики В. Заводсковым создали еще целый ряд композиций декоративного характера. Так, в 1970 году в заводской столовой предприятия Дезхимооборудования (г. Пенза) появилось настенное панно их работы, набранное из бука, дуба, ореха, красного дерева. С 1972 года посетителей ресторана при гостинице «Мещерские зори», расположенной в Гусь-Хрустальном, встречает декоративная мозаичная композиция этих же авторов (рис. 31). В настоящее время они готовят мозаичное панно для актового зала Московского института теплоэнергии имени Ф. Э. Дзержинского.

Деревянными мозаичными композициями оформлены профтехучилище № 27 г. Подольска, Ишимский завод автоприцепов, столовая завода в г. Кузнецке. Готовится мозаичное панно для жесткого занавеса в зале заседаний Мемориального комплекса в Ульяновске. В разное время посвящали свои композиции искусству деревянной мозаики художники комбината декоративно-оформительских работ Московского отделения художественного фонда РСФСР: Б. П. Милюков, Т. Д. Анисимова, Т. Д. Овручская, Н. В. Ильин, Е. Е. Рейхцаум, В. С. Андрианов, возрождая былую славу наборного дерева.

Применяется мозаика и для художественных паркетов. Так, в гостинице «Москва» по рисункам архитектора А. В. Щусева были выполнены в полном смысле слова художественные паркетные. Великолепны уникальные паркетные Дворца съездов в Кремле, имеющие четкий геометрический орнамент (рис. 32).

Искусство штучного паркета освоили мастера Киверцовского деревообрабатывающего комбината в Волынской области. Лаконичный узор киверцовского паркета украшает залы Дворца культуры «Украина» в Киеве, интерьеры зданий Звездного городка под Москвой, залы Дворца науки и культуры в Варшаве. В паркетах киверцовских столяров сочетается темная древесина мореного дуба, золотистость сосны, белые плашки клена, насыщенность красного дерева.

Таков краткий обзор истории одного из интереснейших видов декоративно-прикладного искусства.

Нет сомнения в том, что богатство природного рисунка и цвета древесины и впредь будет покорять сердца людей, доставляя им большое эстетическое наслаждение.



КЛАДОВЫЕ КРАСОТЫ

ПРИРОДНЫЕ УЗОРЫ

Искусство деревянной мозаики родилось и расцвело благодаря неисчерпаемому богатству природного рисунка и цвета, которые скапливаются в деревьях — этих своеобразных кладовых красоты.

Срубленные деревья не прекращают своей жизни. Многие из них попадают на деревообрабатывающие предприятия, где расщепленные на тонкие пластинки предстают перед людьми во всем своем великолепии. Одни древесные породы прорезаны тонкими параллельными линиями. Такова, например, лиственница. Поверхность срезов других древесных пород, например карельской березы, может быть «разрисована» перламутрово-красочными узорами. Встречаются породы, древесные рисунки которых напоминают то причудливо изгибающиеся кривые линии топографических горизонталей, то мозаичное сочетание белых пятен и темных штрихов, создающее картину песчаной пустыни, то вовсе что-нибудь фантастическое...

Древесные узоры бывают настолько выразительными, что отдельные породы оцениваются наравне с серебром или даже золотом. Прежде всего это можно сказать о древесине туевого дерева, произрастающего в Северной Африке. Его роскошные узоры приводили в трепет еще древних римлян. Этому дереву с волнисто-тигровым рисунком древнеримский поэт Марциал посвятил даже одну из своих эпиграмм:

Дивного древа прими
Атлантский этот подарок,
Золотом кто подарит,
Дар все же меньший подаст.

О других ценных породах можно найти строки в известных литературных произведениях. И.-В. Гёте в своем прославленном произведении «Рейнеке — лис» упоминает раму для зеркала, которая сделана из дерева

редкой породы: «Жуки не точат его, и оно ценится дороже золота».

О красоте и ценности отдельных пород, которые ставятся в один ряд с драгоценными камнями, жемчугом, золотом и слоновой костью, рассказывается во многих восточных сказках старинной книги «Тысяча и одна ночь». Это прежде всего относится к черному дереву, а также камарийскому алоэ и сандалу.

Многие, казалось бы, рядовые породы имеют такие участки древесины, что невозможно оторвать глаз от волшебных узоров лесного кружева. Таков, например, березовый наплыв — кап, древесные рисунки которого занимают достойное место среди редчайших пород.

Откуда же в дереве такое изобилие графических и цветовых линий, штрихов, пятен, полос? Как возникают эти бесценные кладовые красоты. Попробуем в этом разобраться.

Известно, что ствол, корни и ветви растущих деревьев имеют под корой тончайший слой живой ткани — камбий. Клетки камбия способны к делению, и они, как правило, в течение одного года откладывают внутрь ствола узкое или широкое кольцо из клеток древесины. Отсюда и название — годичные кольца или годичные слои.

Наверное, каждому приходилось видеть на пнях спиленных деревьев концентрические круги, по которым можно определить возраст дерева.

Однако в жизни деревьев бывают настолько голодные, засушливые годы, что камбию не из чего выткать годичное кольцо. Происходит трагический пропуск в летописи жизни дерева. Но случается и наоборот — в год, обильный дождями и солнечным теплом, камбий вырастивает два широких кольца за одно лето. Таким образом, древесные кольца являются идеальными летописцами климата, непосредственными свидетелями погоды тысячелетней давности.

Мало того, годичные кольца могут рассказать и о космической обстановке прошлого, так как в них в разные годы скапливается различное количество радиоуглерода, зависящее от многих космических явлений: взрывов сверхновых звезд, цикличности солнечной активности и др. И все это при подборе мозаики переходит в декоративную композицию. Не потому ли так мало равнодушных к этому виду искусства, что выражению замысла художественного произведения служат прошедшие столетия и тысячелетия, зашифрованные в годичных кольцах?

Каждый из годичных слоев состоит из двух частей — полосы ранней древесины, которая вырастает весной и в начале лета, и поздней, возникающей в конце лета и начале осени. Очень часто ранняя древесина бывает много светлее поздней.

Однако не только цветовая насыщенность составных частей годичного кольца влияет на зрительное отделение слоев друг от друга. Часто древесина обеих частей имеет одинаковый цвет, и в то же время кольца хорошо различаются. Это зависит от распределения древесных сосудов по площади годичного слоя. Есть породы, у которых сосуды (поры) расположены в основном по границе слоя. Благодаря этой пористости годичные кольца ясно выражены. Такие породы называются кольцесосудистыми или кольцепоровыми. К ним относятся, например, дуб, ясень, вяз, каштан, бар-

хатное дерево, ильм, карагач. В противоположность им существуют древесные породы, у которых сосуды размещены равномерно по всей площади кольца. Такие породы носят название рассеянососудистых или рассеянопоровых. Среди них можно назвать грушу, грецкий орех, осину, бук, клен, яблоню, чинару, тополь, ольху, березу и др.

Древесные кольца, рожденные камбием в ранние годы, постепенно отступают к центру ствола, а вокруг них ежегодно наматываются все новые и новые слои. Приходит время, когда кольца, оказавшиеся в середине ствола, темнеют и отмирают. Эту отмершую, спелую, наиболее качественную древесину называют сердцевинной, ядром, а более поздние светлые молодые наслоения получили название заболонь.

У одних пород переход от ядра к заболони может быть резким, например у дуба, у других (грецкий орех) мягким, растушеванным, незаметным для глаза. Если сделать продольный разрез таких стволов, все это отчетливо проявится на поверхности срезов и придаст каждой из пород декоративное своеобразие. Годичные кольца играют основную графическую роль в создании древесного рисунка. Однако в каждом стволе есть еще один весьма важный в декоративном отношении анатомический элемент, носящий название «сердцевинные лучи».

Сердцевинные лучи — это своего рода трубки, по которым питательные вещества, поступившие в дерево из почвы, переходят из слоя в слой поперек ствола. На поперечном разрезе лучи предстают в виде светлых или темных линий, устремленных от коры к сердцевине (от чего они и получили свое название).

Есть породы, у которых древесные кольца зрительно почти не различаются. Таковы, например, бук, чинара, явор и ряд других. В этом случае сердцевинные лучи самостоятельно «разрисовывают» срезы фанерок, покрывая их россыпью бликующих штрихов, пятен, полосок. Сердцевинные лучи могут быть и незаметны, но их присутствие ощущается по своеобразному мерцанию поверхностного слоя древесины¹. Таким образом, сердцевинные лучи дополняют своими блестками кладовые красоты, нанося графические штрихи на страницы живой книги леса.

Смешиваясь на поверхности древесных срезов, годичные слои с сердцевинными лучами создают ту неповторимую, причудливую игру волокон, которая для каждой породы, каждого дерева, каждой фанерки своя собственная, отличная даже от соседнего среза.

Сочетание видимых глазом анатомических и графических элементов на строганой поверхности дерева нередко называют текстурой. Этим словом как бы подчеркивается, что на древесине ее волокнами нанесены своеобразные тексты, хранящие в себе тайны жизни дерева. Всю жизнь дерева, все условия, в которых оно росло, можно «прочитать» по оттенку древесины, по расстоянию и форме годичных колец: в какой год оно росло быстрее, в какой медленнее, с какой стороны у него было больше соседей,

¹ Благодаря мерцанию и внутреннему свечению сердцевинных лучей легко отличить натуральную древесину на фанерованной мебели от застылой, мертвой имитирующей бумаги.

когда их вырубili, — все это как строчками записывается годичными слоями. Известный советский ученый и писатель, большой любитель леса М. М. Пришвин писал: «Если бы срезать березку, то по кругам можно было бы сосчитать и сколько лет она росла, и узнать по тем же кругам, в каком году березке жилось хорошо, в каком — плохо, в каком она голодала».

Существенное влияние на характер древесных рисунков оказывает обстановка, в которой живет дерево. В лесной чаще мы увидим стройные, подтянутые деревья. Недаром образное слово С. Есенина назвало такие деревья копьями.

У лесной поляны — в свяслах копны хлеба,
Ели, словно копьа, уперлися в небо.

Деревья тянутся вверх, к солнцу, ведь солнце — это жизнь! Никто не хочет отставать, иначе ждет неизбежная гибель в тени. Даже белоствольная березка теряет в лесу свой привычный вид раскидистой красавицы, и если бы не цвет ствола, ее трудно было бы сразу отличить от соседей — сосен и елей. Деревья, зажатые соседями, вынуждены растить крону только далеко вверху. Стволы почти на всем протяжении не имеют ветвей и сучков, все они лежат на земле, словно поверженные в этой борьбе за солнце. Даже внизу, около земли стволы лишь едва расширяются, сохраняя форму правильного цилиндра. Этому способствуют всевозможные травы, папоротники, кусты и пушистые елочки. Они затевают и согревают «ноги» лесным великанам, что задерживает наслоение лишней древесины в нижней (прикомлевой) части ствола. Лесники бережно разводят и хранят подлесок — это своеобразное лесное одеяло, которое помогает выращивать могучий стройный лес.

Годичные кольца у таких деревьев располагаются по четким концентрическим окружностям. А на продольных срезах рисунок предстанет в виде скучных, однообразных, монотонно повторяющихся параллельных линий.

Если в чаще леса произведут частичную рубку, это обязательно отразится на форме оставшихся деревьев и на их внутреннем строении. Раз деревьям начинает перепадать больше солнечных лучей, они убыстряют рост. Годичные кольца становятся шире, мощнее. Поток света и солнечных лучей оживляет ветви дерева. Они сильнее разрастаются, что приводит к образованию в стволе разного рода сучков. Разрядка леса делает его более уязвимым при нападении ветра. Значит, деревья должны рассчитывать уже не столько на помощь соседей, сколько на свои собственные силы. Поэтому обильными наслоениями начинает укрепляться, расширяться нижняя прикомлевая часть ствола. В то же время в образовавшиеся пустоты на месте срубленных деревьев свободнее проникает холодный воздух и раньше прежнего заставляет засыпать клетки камбия. Значит, количество темной, поздней древесины в стволах оставшихся деревьев заметно сократится.

Таким образом, текстура древесины, естественно, изменяется, обогащается. Живой организм дерева непременно откликнется на изменение

окружающих условий и в своей летописи соответствующим образом запечатлеет это событие.

На опушке картина заметно меняется. Деревья как бы отшатываются от лесной тесноты, всем корпусом устремляясь к открытому пространству. Годичные слои у них уже не будут укладываться по циркульным следам. В части ствола, обращенной к лесу, они еще остаются плотно прижатыми друг к другу, но со свободной, солнечной стороны — сильно расширяются, разреживаются.

Со стороны леса ствол продолжает оставаться почти гладким, а на открытом месте он сверху донизу покрывается ветвями. Это, естественно, отражается и на рисунке древесины. Однообразие вертикальных полос пропадает. Их разрывают волокна, рожденные в ветвях. Все это переплетается в сгустки, узлы, жгуты волокон, текстура древесины значительно усложняется, становится интереснее, намного богаче в декоративном отношении.

Наконец, одиноко растущие деревья тоже имеют свои особенности. Первое, что бросается в глаза, — это обилие ветвей. Солнца и света достаточно в любое время дня и года. Поэтому ствол разбивается на несколько вершин и сильно ветвится.

Дерево на свободе превращается словно в огромный парус. Но таким ему трудно выстоять под напором ветра, и, чтобы не оказаться сломанным или вырванным из земли, дерево заметно изменяет ствол. Он становится низким, приземистым, сильно расширенным книзу. Дерево как бы расставило ноги, вцепившись своими могучими корнями, как огромными щупальцами, в землю. Благодаря такой форме стволов под корой одиноко растущих деревьев создаются богатейшие коллекции древесных кружев, которых в чаще леса едва ли можно отыскать. Годичные кольца у них формируются под влиянием сторон света. На южной, более теплой и солнечной стороне кольца будут шире и количество поздней темной древесины в каждом слое вырастет больше, чем на холодной северной. Годичные кольца обильно намотаны не только в стволе, но и в каждой вершине, каждой ветви дерева. В местах их соприкосновения возникают самые неожиданные переплетения волокон. Особенно активными и красочными сочетаниями отличаются слияния двух или нескольких вершин. Сюда как бы стекается по нескольким рукавам все богатство древесных кладовых. Вот уж где бывает выткана паутина из годичных колец! В разрезе древесины волокна создают бурю, завихряясь капризными локонами. От причудливых изгибов возникают неповторимые кружевные рисунки. Текстура этой древесины обогащается еще обилием сердцевинных лучей, которых на свету вырастает гораздо больше, чем в темных лесных насаждениях.

Но если сравнить по цвету древесину одиноко растущего дерева с образцом той же породы и возраста, выросшим в лесу, окажется, что у первого более светлая и рыхлая древесина. Объясняется это тем, что дереву, не защищенному соседями, тяжело переносить резкие изменения температуры. Раннее весеннее солнце быстрее пробуждает к жизни его камбий, чем у деревьев в лесу, где еще лежат остатки снега и прячется

зимний холод. Поэтому у одиночек светлая древесина в годичных слоях начинает появляться значительно раньше. Осенью, наоборот, резкое наступление холодов заставляет камбий замереть, заснуть уже тогда, когда лесные деревья, согревая друг друга, еще продолжают создавать темную, позднюю древесину. Все это приводит к тому, что процент поздней древесины у одиноко растущих деревьев значительно меньше, чем у собратьев, живущих в темном лесу.

Если взять рядом растущие молодые и старые деревья и сравнить у них древесные кольца, образованные в одни и те же годы, то можно узнать еще одну особенность нарастания материалов лесных кладовых — с наступлением старости даже в самых идеальных условиях камбий сможет образовать лишь очень узкие годичные слои, которые на рисунке древесины выразятся в легких, тонких линиях.

Если же рассматривать текстуру одного и того же дерева (представим себе, что ствол распилили вдоль от корней к вершине), то наиболее красивые сочетания волокон будут в нижней прикомлевой части ствола. Объяснить это можно тем, что чем ближе к корню, тем старше древесина, тем большее количество слоев здесь накопилось. А ведь в каждом годичном кольце есть определенный процент темной поздней древесины. Значит, внизу ствола будет больше темных полосок, чем выше к кроне. То же и с сердцевинными лучами — наибольшее их количество обычно скапливается внизу дерева. Они как бы стекаются сюда со всего ствола серебристыми блестящими потоками. Было замечено также, что в нижней, самой древней или плотной части нередко образуются волнистые скрученности волокон. Все это способствует обогащению текстуры древесины в этой части ствола.

Таким образом, ширина и форма годичных слоев, цвет и толщина полосок ранней и поздней древесины в кольце, пропорции между величиной ядра и заболони, количество и яркость сердцевинных лучей, т. е. все то, что определяет красоту и разнообразие древесных рисунков, зависит от внешних условий, в которых растет дерево. Многолетние наслоения этого своеобразного жизнетворчества скапливаются в таинственных кладовых красоты, откуда люди черпают это лесное богатство.

ПОРОКИ ДРЕВЕСИНЫ

Такое крепкое слово, как «пороки», лесоводы употребляют потому, что всевозможные отклонения от нормального роста и развития ствола приводят в негодность большое количество древесины, идущей на строительные и другие нужды народного хозяйства.

И все же в этом разделе мы не станем по традиции ругать пороки древесины. Наоборот, о некоторых из них даже скажем добрые слова. Ведь целый ряд пороков, калеча стройные стволы, одновременно приводит к обогащению природных рисунков волокон. Такая «порочная» древесина пользуется большим уважением у мастеров мозаики. Среди этих пороков в первую очередь нужно назвать наплывы. Наплыв — это утолщение, нарост на корнях, ветвях или стволах деревьев (рис. 33). В лесу



Рис. 33. Ствол дерева с наплывами.

Рис. 34. Текстура древесных наплывов.

мы часто проходим мимо них, не обращая внимания или даже обронив в их адрес недоброе слово. Право, они не во всем заслуживают такого отношения, ведь в них хранится ценнейший художественный материал. Наплывы по расположению в них волокон делятся на две группы: обыкновенные, рисунок волокон которых напоминает аккуратно расчесанные шелковистые русые волосы (этот наплыв носит название сувель-вал), и капы — наплывы с причудливо закрученными мелкими кружевными узорами (рис. 34, 35). Очень красива древесина капов у грецкого ореха, груши, клена, вишни и особенно березы.

Капы — это своего рода тайники, где скапливаются нераскрывшиеся спящие почки дерева. Каждая из них многократно обернута древесными слоями. Чем больше почек-глазков, тем сложнее и богаче древесный рисунок.

Форма наплывов, их размеры, количество почек — все это находится в прямой зависимости от условий, в которых растет дерево. В глубине леса, например, большинство наплывов равномерно охватывают ствол дерева в виде муфты, а на опушках наплывы односторонние. Наплыв растет

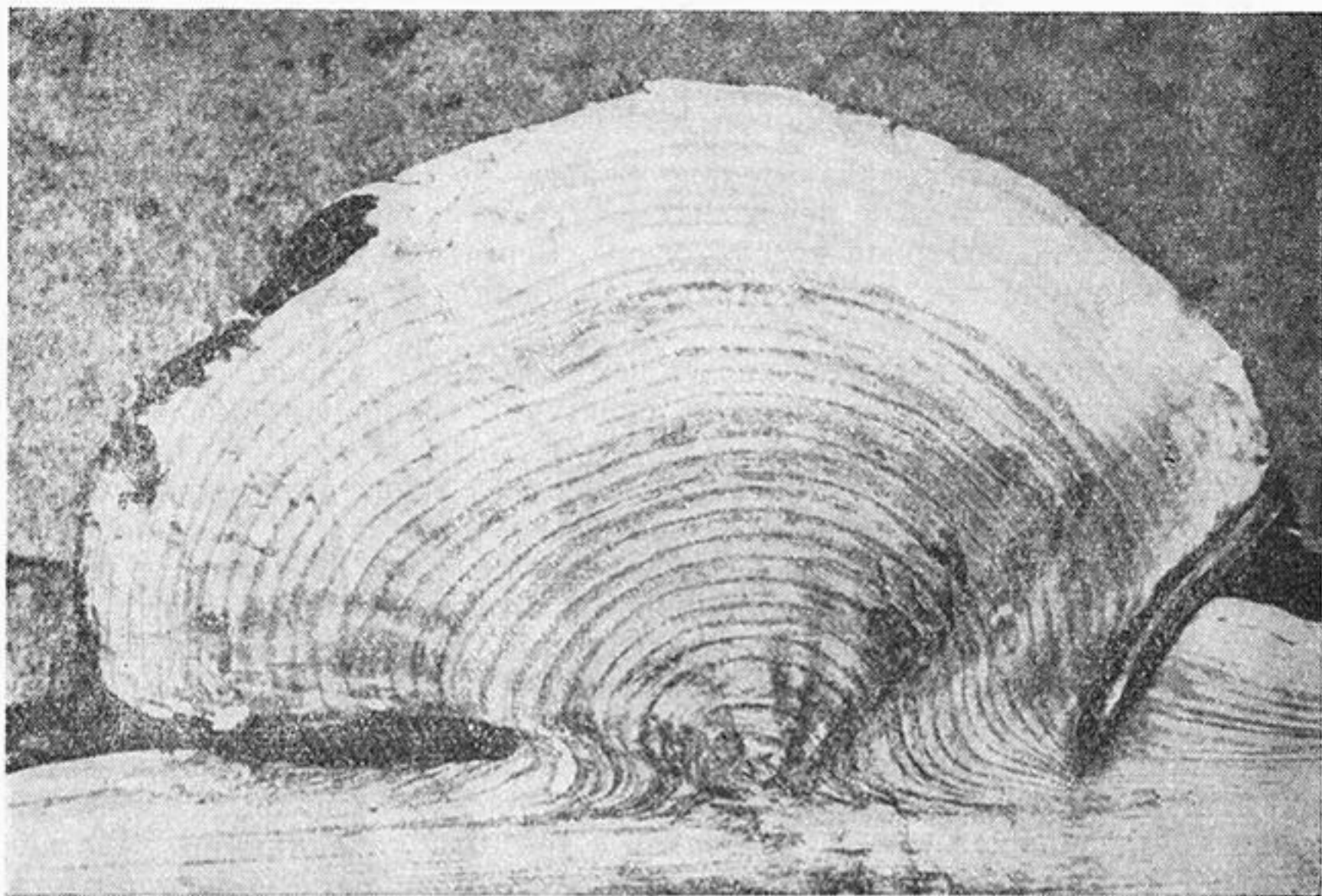


Рис. 35. Текстура древесных наплывов.

значительно быстрее, чем диаметр ствола. Чем в лучшие климатические и почвенные условия попадает дерево с наплывом, тем быстрее увеличивается нарост, наполняясь богатейшим поделочным материалом. Древесина наплывов настолько красива, что является продуктом экспорта. Поэтому их специально выращивают. Чтобы ускорить их рост, в практике лесоводства применяются специальные приемы. Например, для обогащения наплыва питательными веществами за счет верхних участков дерева над ним делают перетяжки или пропилы, которые не пускают вверх почвенные воды с минеральными веществами. С этой же целью иногда уменьшают крону дерева. Питательные вещества на нее расходуются меньше, а поступают в основном к спящим почкам. Обилие подкормки ведет к ускоренному росту самих почек и окружающих их годичных колец.

Обычно наплывы бывают небольших размеров, но искусственным ускорением роста доходят до двух метров в диаметре и весят более тонны. И вся эта масса сплошь состоит из красочных волшебных древесных узоров.

Весьма ценным на международном рынке считается наплыв грецкого ореха. Бывали случаи, когда отдельные наплывы оценивались наравне с серебром.

В Советском Союзе плантацией по выращиванию и сбору наплывов грецкого ореха являются леса южной Киргизии, раскинувшиеся на склонах Ферганского, Чаткальского и Атойнакского хребтов на высоте 1400—2400 метров над уровнем моря.

Березовые наплывы значительно меньше по величине по сравнению с грецким орехом, хотя в некоторых случаях значительно превосходят его по радостной, янтарной красоте узора. Березовые наплывы встречаются во многих областях нашей страны. Особенно их много в Кировской области.

После наплыва наиболее красивым считается порок, называемый «свилеватостью». Это всевозможные сплетения волокон в стволе дерева, отходящие от прямослойного расположения. Волокна как бы свиваются в пучки, жгуты, узлы. При строгании фанеры из такой древесины волокна попадают под нож по-разному — одни режутся вдоль, другие поперек, третьи под каким-нибудь углом. Перемещиваясь на поверхности среза, они создают перламутровое мерцание. Свилеватые участки могут быть у каждого ствола любой породы, но среди них есть такие, у которых свилеватость — обычное состояние древесины. Прежде всего это сахарный клен и карельская береза.

Сахарный клен в обиходе у мастеров мозаики носит название «птичий или павлиний глаз», так как вся его древесина покрыта мелкими сплетениями волокон в виде узелочков с темными серединками, действительно напоминающими птичьи глазки. Эти узелочки несколько похожи на спящие почки наплывов, только не окружены концентрическими волокнами. В зависимости от различных условий жизни дерева и его возраста узелки-глазки рассеяны гуще или реже на одной и той же площади. В Советском Союзе эта порода не распространена, лишь отдельные образцы сахарного клена есть в Никитском ботаническом саду в Крыму, близ Симферополя.

Очень интересный вид свилеватости у древесины карельской березы. Береза, живущая в суровых условиях Кольского полуострова, имеет необычное расположение годичных колец. Они идут не по окружности, а ложатся волнообразными розетками: чем ближе к сердцевине ствола, тем изогнутость лепестков розетки увеличивается. Такую форму годичные кольца приобретают под ударами очень мощных темных сердцевинных лучей, которые, пробивая слои, прогибают их к центру ствола. В свою очередь сердцевинные лучи, испытывая напряжение упругих годичных колец, переламываются пополам и их концы складываются «птичкой» в острый угол. Сочетание изломанных сердцевинных лучей и волнистых годичных колец дает в разрезе красивую крапчатую древесину. Темные штрихи могут полностью покрывать поверхность среза или собираться в отдельные группы, чередуясь с совершенно гладкими перламутровыми полями. В зависимости от условий, в которых растет карельская береза, она может иметь вид нормального дерева со стволом, как у обычной березы, или же принимать форму куста с коротким мощным стволом.

Несколько сходную с карельской березой древесину имеет черный тополь (осокорь), так как на месте отмерших сучков у него вырастают

всевозможные шишки и бугры. На срезе светлая древесина тополя оказывается покрытой большим количеством бурых и светло-коричневых пятен и глазков попеременно со струйчатыми завитками и полосками. Все это сливается в богатый древесный ковер.

Среди других свилеватых пород назовем еще тюльпановое дерево и охарактеризуем его словами К. Паустовского из повести «Колхида»: «Рядом с хурмой... лежали образцы тюльпанового дерева. Вертикальные слои древесины у него были не параллельны друг другу, как у всех нормальных деревьев, а завязаны в замысловатые узлы и узоры».

Одной из разновидностей свилеватости является волнистость древесных волокон. Ее еще называют волнистой свилеватостью. Характер волн может быть самый различный, но наиболее красива древесина, волокна которой струятся широким шелковистым потоком. Такой порок бывает у бука, граба, ясеня, осины, березы. Могут встретиться и другие виды свилеватости, наполняющие материал своеобразным древесным перламутром.

Несколько добрых слов нужно сказать в адрес еще целого ряда пороков древесины, которые в меру своих сил обогащают природные узоры лесных кладовых.

Прежде всего мозаичисты должны низко поклониться всевозможным сучкам, встречающимся в древесине. Насколько мешают они столярам и плотникам, засоряя материал, не позволяя его гладко обработать, настолько оказывают добрую услугу мастерам мозаики. На фанере цвет сучков и рисунок волокон в них резко отличаются от окружающей древесины и часто бывают необычайно выразительны, особенно у крупных экземпляров деревьев. В то же время сучки нарушают строго концентрическое расположение годичных колец, которые вынуждены обтекать препятствие, прижимаясь друг к другу, обходя сучки широкой дугой. Кольца как бы обвиваются вокруг постороннего тела, вставшего на их пути. Такой порок называется завитком. Используя его в деревянной мозаике, можно добиться интересных композиционных решений.

Нельзя обойти стороной порок, который называется «двойное сердце». Он получается в результате разветвления ствола на две вершины. В каждой из вершин образуется по собственному ядру (сердцу), вокруг которых аккуратными окружностями располагаются древесные кольца, создавая пучки упруго перемешанных рисунков волокон.

У отдельных деревьев встречается порок под названием «крень». Эти деревья искривлены в нижней части ствола, так как во время роста им, видимо, что-то мешало. Обходя препятствие, ствол изогнулся, да так и остался на всю жизнь. Если такой ствол распилить внизу, то в плоскости среза получится не окружность, а вытянутый эллипс. Сердцевина ствола будет сильно смещена в сторону горба, а годичные кольца с этой стороны — сильно сжаты, скучены, тогда как с противоположной — далеко отходят друг от друга. На продольных срезах таких стволов рисунок волокон будет далек от равномерной прямолинейности.

Есть еще один порок, поражающий нижнюю часть ствола и обогащающий древесную палитру мозаичистов: около земли ствол бывает

прорезан глубокими продольными впадинами («ройками»), чередующимися с резко выступающими ребрами. На поперечном срезе комель выглядит огромным цветком, так как годовичные слои старательно повторяют все изгибы наружной формы. На строганом шпоне, получаемом от этих участков, оригинальное расположение годовичных колец переходит в волнообразную игру линий.

В процессе долгой жизни на ослабленные деревья нападают различного рода гнили, разрушая и одновременно обогащая материал. Наиболее красивую текстуру в первой стадии поражения, когда физические свойства древесины почти не меняются, дает белая мраморная гниль лиственных пород. Заболевшее дерево оказывается пронизанным тончайшими разноцветными линиями. Чаще всего они бывают ярко-белыми или совершенно черными с легкой красной окантовкой. Линии как будто нарисованы пером тушью или белилами. Изгибаясь, резко меняя направления, нити мраморной гнили обогащают древесную палитру мозаичистов коллекцией тончайших гравированных образцов материала.

Внутри ствола могут быть скрыты самые неожиданные цветовые и графические явления. В начале главы говорилось о том, что более светлые крайние слои древесины называются заболонью. По цвету они нередко отличаются от более темной сердцевины.

Но вот встречаются стволы, у которых среди массива темного ядра вдруг вспыхивает одно или несколько светлых колец, очень сходных с цветом заболони. Этот порок, образовавшийся от загнивания внутренней части ствола, называется двойной заболонью. В первой стадии гнили заболевшие кольца древесины остаются такими же прочными, как и здоровые ткани, лишь окраска их резко меняется. Поэтому мозаичисты никогда не пропускают материал с подобным цветовым подбором.

Таким образом, за внешней непримечательностью наростов, сучков, древесных горбов, гнилей и т. д. оказываются сокрыты многие тайны древесной палитры. Рассмотренные пороки, безусловно, снижая строительные качества леса, попутно наполняют природные кладовые неисчерпаемыми запасами превосходных древесных кружев. Не будь их, мастерам мозаики трудно было бы что-либо создать из равнодушно-полосатой «непорочной» древесины.

СПОСОБЫ ПОЛУЧЕНИЯ МАТЕРИАЛА ДЛЯ МОЗАИКИ

Итак, под корой каждого растущего дерева скапливается богатая кладовая, вплоть до кроны наполненная графическим творчеством природы. Однако красота древесного рисунка во многом зависит и от того, каким способом будет изготовлена фанера. На современных деревообрабатывающих комбинатах однослойную фанеру получают двумя способами: лущением и строганием. При лущении отрезок ствола (его называют чурак) вращается на станке вокруг своей оси, а к нему подводится широкий нож. При этом ствол как бы разматывается по годовичным слоям в длинное тонкое полотно. При лущении рисунок редко получается красивым, так как нож не перерезает годовичные слои, а сматывает их как

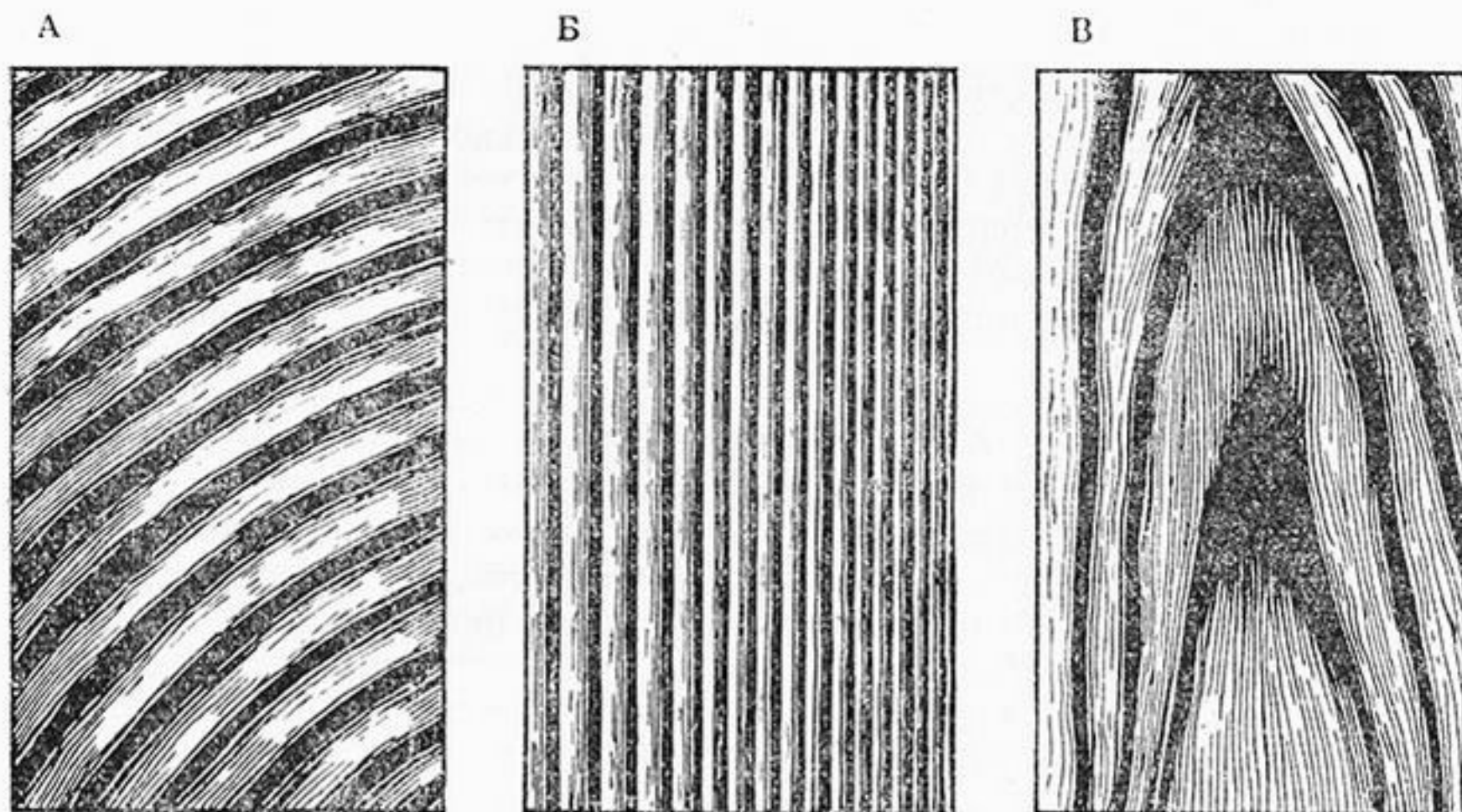


Рис. 36. Текстура трех разрезов ствола:
А — поперечный; В — радиальный; В — тангентальный.

с катушки. Поэтому такой способ получения шпона используется в основном для размотки на тонкое древесное полотно малоценных бестекстурных пород, из которого склеивается многослойная промышленная фанера. Иногда у такой фанеры, идущей на декоративную облицовку, верхний текстурный слой выполняется также способом лущения из древесины с красивым рисунком ясеня, дуба, ильма, кедра, лиственницы.

Однако чаще всего шпон из более ценных древесных пород получают строганием. В этом случае древесина укрепляется неподвижно на горизонтальном столе фанерно-строгального станка, а широкий острый нож слой за слоем постепенно снимает тонкие пластинки. С каждым новым заходом ножа стол с закрепленным на нем отрезком ствола поднимается на высоту, равную толщине состроганной фанерки.

Строганный шпон получают нескольких видов, которые отличаются друг от друга характером рисунка древесных волокон: поперечный, радиальный и тангентальный.

Если плоскость проходит через самую середину ствола, рисунок волокон получается с прямыми или одинаково искривленными линиями, в зависимости от правильности укладки в стволе годичных колец, а сердцевинные лучи (у тех пород, в которых они ярко выражены) пересекают их широкими изогнутыми лентами, мерцающими под действием света. Такой разрез называется радиальным (рис. 36Б).

В радиальном разрезе могут встречаться волокна в виде парабол в сочетании с продольно-параллельными слоями, штрихами, обрывками лент сердцевинных лучей.

Самый красивый рисунок получается, когда плоскость ножа идет касательно к одному из слоев дерева и несколько наискось пересекает остальные. Здесь волокна на срезе вычерчивают всевозможные сочетания извивающихся лент. Сердцевинные лучи заметны слабо и напоминают мелкие штрихи. Такой разрез называется тангентальным (рис. 36В).

Это самые общие типы рисунков, получаемых при лущении и строгании древесины.

За период долгой жизни каждого из деревьев происходит много разных событий. Они как бы отпечатываются в памяти ствола особым расположением годичных колец, сердцевинных лучей и других элементов. Поэтому, при изготовлении фанеры, каждый срез — это совершенно новое, не похожее на другие сочетания древесных волокон, своя особая страница жизни зеленого леса. Количество таких страниц неисчерпаемо.

Чтобы создать наибольшее разнообразие в красоте узоров, наряду с обычным пилением и строганием мастера мозаики изобретали частные способы изменения доступных им древесных рисунков. Постепенно, с течением времени, выработалась целая серия естественных и искусственных приемов получения улучшенной текстуры древесины. К естественным относятся такие приемы, при которых не нарушается природный цвет и строение древесины, но вместе с тем получается материал с более выразительным рисунком волокон. Среди них широко используется отбор участков древесины с аномальным строением, т. е. с теми пороками, о которых мы уже говорили. Это прикомлевые части стволов, места с сучками и наплывами, искривленные стволы, развилки и т. д. При этом выбор способа разреза каждого куса индивидуален. Например, английские мастера в XVIII—XIX веках в поисках получения наиболее красивых древесных рисунков стали срезать тонкие пластинки от ветвей грецкого ореха, чинары и других ценных пород, направляя нож под острым углом к продольной оси ветки. Получались небольшие фанерки с эллипсовидными рисунками, называемые «устричной скорлупой». При строгании наплывов, например, направление среза выбирается перпендикулярно к большому числу скрытых побегов. Тогда на поверхности фанерки разрезанные побеги выходят в виде мелких круглых глазков, а около них слой за слоем укладываются годичные кольца. Такой вид разреза называется тангентально-торцевой. Иногда используется и особый способ лущения, который позволяет получить интересную текстуру даже от малоценных пород. В таких случаях чурак закрепляют с некоторым смещением зажимов от центра ближе к коре. При эксцентрическом закреплении чурака нож произвольно перерезает слои. В результате шпон по красоте получаемых рисунков напоминает строганный материал редких пород дерева. Если же нож при лущении расположить не параллельно оси чурака, а с небольшим наклоном к ней, то будут срезаться красивейшие фанерки с рисунком в виде орнаментальных розеток.

Прогрессивным способом обогащения древесных узоров является выращивание стволов с заранее заданной текстурой. Для того чтобы получить древесину высокого качества, используются достижения селекции и генетики. Советские ученые разработали способ выращивания

ценных деревьев — зеленое черенкование, значительно ускоряющее рост саженцев. Известны и другие методы разведения редких пород. Учитывая свойство деревьев живо откликаться на изменения внешней среды, ученые создают определенные условия, под влиянием которых годичные кольца и сердцевинные лучи укладываются по заранее намеченным рисункам. В частности, в Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени Лесотехнической академии имени С. М. Кирова в течение многих лет ведутся работы по размножению тех частей дерева, которые дают самые красивые сочетания графических линий и живописных пятен на фанере. В том числе изучается возможность семенного разведения карельской березы. Плантации карельской березы наряду с другими породами заложены в Белоруссии и на Украине, в хозяйствах Литвы, Латвии, Ленинградской, Ивановской, Архангельской и других областей РСФСР. Семена берутся от самых красивых экземпляров «родителей».

Искусственные приемы обогащения текстуры древесины связаны с физическим вмешательством в ее строение. Например, со времен Древнего Египта известны способы выращивания деревьев с искусственно изогнутыми стволами, которые шли потом на изготовление дворцовой мебели. Для этого делали прочные металлические шаблоны нужного профиля и к ним притягивали, сильно изгибая, растущие молодые деревца. Так они и продолжали жить, прикованные к своему фигурному костылю. Когда дерево достигало необходимой толщины, его срубали, снимали шаблоны и использовали для новой мебели. Естественно, что таким способом получения капризно изогнутой древесины мастера могли пользоваться лишь в странах, где стили мебели оставались неизменными по раз навсегда утвержденным канонам. Там мастера могли дожидаться многие годы, пока подрастут выгнутые стволы. В других странах это не имело практического смысла, так как мода на выгнутую мебель проходила скорее, чем могло вырасти дерево.

Для искусственного изменения древесного рисунка в настоящее время чаще всего используются различные технические приспособления. Например, успешно прошли испытания ножи с волнистым лезвием. С их помощью из пород со слабым, слепым рисунком способом лущения получают выразительную декоративную древесину. Слегка подкрашенная, она идет на облицовку крупной полированной мебели. Были попытки улучшить древесину путем прессования: выпуклый сосновый брусок закладывали в прямоугольную форму и сжимали его до параллелепипеда. Волокна под большим давлением меняли направление — выгибались, перемещивались, образуя искусственную свилеватость.

Однако мастера деревянной мозаики в своих творческих композициях, как правило, не применяют фанеру с искусственной текстурой, так как в ней нарушается одно из ценнейших изобразительных средств материала — его естественное, природное происхождение. Для художественных мозаичных произведений должна использоваться лишь та древесина, рисунки волокон которой представляют собой «творчество» природы, почерпнутое из ее кладовых. В этом особенность и ценность искусства деревянной мозаики, в этом ее декоративное своеобразие.

ЦВЕТ ДРЕВЕСНЫХ ПОРОД

Казалось бы, какой может быть разговор о богатстве цвета древесины, когда многим известны бревна и доски, из которых строят дома, сараи, городят заборы. Немало людей заготавливают летом дрова, а в долгие холодные зимы подкидывают смолистые поленья в пылающие жаром печки. И впрямь, люди за долгие годы смогли познакомиться с древесиной, так сказать, в лицо. Поэтому представление о ее цвете сложилось довольно определенное: древесина большей частью светлая с несколько желтовато-охристым оттенком. Даже в художественных произведениях о цвете говорится как о пронизанном теплом желтизны. Вот несколько примеров:

...И теперь, когда вот новым светом
И моей коснулась жизнь судьбы,
Все равно остался я поэтом
Золотой бревенчатой избы.

С. Есенин

Свой «золотистый, еще пахнувший свежим деревом дом...» вспоминает Матрена Никитична из романа Б. Полевого «Золото». К. Паустовский в повести «Золотая роза» дает несколько иное, но тоже тепловато-желтое определение цвета дерева: «Но вот на бревенчатые стены ложатся квадраты оранжевого цвета, и бревна загораются, как слоистый янтарь».

В романе В. Н. Иванова «Черные люди» встречаем пол, который «чист и выскоблен, как яичный желток», а дворец в селе Коломенском, описанный в этом же романе, имеет стены «медового цвета». Казалось бы, все ясно — дерево золотистого, янтарного, медового цвета или цвета яичного желтка. Но вот К. Паустовский в повести «Кара-Бугаз» вносит иной цвет древесины: «Около укреплений, густо заросших полынью, нашли мы три тутовых дерева, настолько древних, что сердцевина их походила на старое серебро». Это уже не желтизна, а темная седая серебристость. Значит, дерево может быть и такого цвета? А если вспомнить не раз встречавшиеся на страницах книги названия черного и красного дерева, то становится ясно, что разные породы обладают многоцветием материала. Иначе не было бы искусства деревянной мозаики, которое развилось лишь благодаря красоте и разнообразию природных узоров и цвета материала.

Оттенки дерева настолько богаты, что мозаичные композиции из них можно успешно набирать без какой бы то ни было подкраски. Несмотря на сдержанную и, в общем, несколько приглушенную окраску, древесная палитра природного материала включает многие оттенки от белоснежного английского остролистника до совершенно черного египетского эбенового дерева. Причем все оттенки очень сложны по цветовому составу и обычные названия красок — зеленая, желтая, красная, фиолетовая и т. п. — не подходят для определения цвета поверхности деревянного среза. Есть, например, амарантовое дерево, произрастающее в Южной Америке. Его еще называют фиолетовым. Но если попытаться составить оттенок цвета этой породы, то к спектральному фиолетовому цвету потребуется примешать немало гасящих и облагораживающих оттенков,

чтобы получить что-нибудь похожее. То же относится и к красному, розовому дереву, и к каждой древесной породе. А обилие древесных пород очень велико. Например, в дендротеке (своеобразной библиотеке, где на полках вместо книг стоят образцы дерева) Тимирязевской сельскохозяйственной академии собрано две тысячи образцов со всех концов света. И, как утверждают специалисты академии, здесь представлены еще далеко не все виды деревьев. Поэтому, думается, нет смысла перечислять всевозможные древесные оттенки. Ведь каждое дерево — это скопление материала большого цветового диапазона, а каждая древесная порода может быть и очень светлой и глубоко темной. В следующей главе мы дадим некоторые описания наиболее характерных древесных пород, с которыми может встретиться в своей практике мозаичист, расскажем и о возможных цветовых градациях рассматриваемого материала. Здесь же поговорим о тех условиях, под влиянием которых возникают в стволе дерева различные оттенки.

Цвет древесины, как и рисунок, в известной мере определяется условиями, в которых растет дерево.

В каждой породе большое количество цветовых оттенков, зависящих от географической широты местности. В холодных северных районах древесина одной и той же породы будет светлее, чем в южных. Чем теплее климат, тем насыщеннее, ярче окраска материала.

В пределах одной климатической зоны на цвет древесины оказывает влияние почва. На сухих и бедных землях он светлее, чем на плодородных черноземах. Даже образование ядра происходит на плодородных почвах значительно раньше, следовательно, процент темной спелой древесины у таких экземпляров будет больше, чем у тех, что выросли на солонцах.

Если попасть на участки, где ведутся лесные вырубki, можно заметить, что свежие срезы пней рядом росших деревьев одной и той же породы отличаются по цвету: крупные пни от старых деревьев имеют приглушенный, более темный цвет, чем молодые светлые пеньки. С увеличением возраста постепенно темнеют все древесные породы.

Если рассматривать древесину, полученную от одного и того же ствола, то можно проследить ее постепенное потемнение от вершины к корням. Это объясняется тем, что внизу находится более старая древесина. Там же намотано большее количество годичных слоев, чем в молодых, верхних участках. Ко всему этому, чем ближе к корням, тем шире становится ядро и уже заболонь. Все названные причины приводят к тому, что в прикорневых частях скапливается суровый, темный материал, а наверху он значительно светлее.

Таким образом, цвет здоровых тканей лесных кладовых зависит от географической широты местности, от количества минеральных солей в почве, от возраста дерева. Кроме того, место расположения в стволе, близость к корням или кроне также влияет на расцветку материала.

Особая роль в раскраске пород принадлежит различным паразитическим грибам, находящим приют на деревьях. Они разрушают ткани дерева и в конечном итоге губят свою жертву — дерево сгнивает на корню. Но в первой стадии поражения физические свойства древесины мало

изменяются. Она остается такой же прочной, как и здоровые волокна, к тому же приобретает неожиданные цветовые оттенки. Например, здоровую древесину с голубоватым цветом встретить довольно трудно. Однако грибы синевы заполняют этот пробел и раскрашивают зараженные стволы в серовато-синий или голубой цвета. Поэтому в мозаичных композициях такой материал охотно используется. Из хвойных пород часто синеют ель и сосна, а из лиственных — самшит, береза, осина и бук.

Грибы нападают как на растущее дерево, так и на срубленное. Из живых только болезненные, затененные соседями растения не могут противостоять нападению. Перед здоровыми стволами гриб отступает.

Немалую роль в цветовом богатстве древесины играют сердцевинные лучи. Благодаря их присутствию фанера многих пород приобретает интересное цветовое свойство — своеобразное свечение, внутреннее мерцание древесины. Оно вызывается именно сердцевинными лучами, которые бликуют или становятся темными в зависимости от того, скользит свет по волокнам или направлен перпендикулярно к ним. Древесина, сплошь пронизанная сердцевинными лучами, то светится, то угасает. Особенно сильным перламутровым сиянием отливает под лаковой пленкой береза обыкновенная. Хорошо мерцает древесина осины, тополя, карельской березы и ряда других пород.

Отдельные породы приобретают окончательную окраску лишь после того, как их спилят. Из хвойных пород этим отличается, например, сосна, а из лиственных — черная ольха. После рубки розовое ядро сосны начинает быстро темнеть и в конце концов становится коричневого цвета. То же происходит и с черной ольхой, древесина которой в поваленных стволах приобретает красно-коричневый оттенок. Причина в том, что химические вещества, скапливающиеся в клетках дерева, быстро окисляются на воздухе через торцевые части спиленных стволов, и древесина темнеет. Когда же деревья росли, кислорода для этой цели не хватало.

Особо стоит рассказать о мореном дубе — материале, весьма уважаемом мозаичистами и обладающем наиболее темной окраской из всех пород, произрастающих в нашей стране. Так как мореный дуб приобретает свою окраску в естественных, природных условиях, мы вправе говорить о его цвете применительно к деревянной мозаике.

Вспомним строки К. Паустовского из рассказа «Собрание чудес»:

«На дне лежало несколько темных больших стволов. Они поблескивали слабым и темным огнем, когда до них добиралось солнце.

— Черный дуб, — сказал Лялин, — мореный, вековой. Мы один вытащили, только работать с ним трудно. Пилы ломает. Но уж ежели сделать вещь — скалку или, скажем, коромысло, — то навек! Тяжелое дерево, в воде тонет.

Солнце блестело в темной воде. Под ней лежали древние дубы, будто отлитые из черной стали».

В древесине дуба имеются вещества, которые от соприкосновения с соединениями железа, входящими в состав речной воды, темнеют и придают стволам густой черно-синий цвет, которым славится этот материал.



ЧЕМ И КАК ДЕЛАТЬ МОЗАИКУ

В мозаике изображение создается путем подклеивания друг к другу тонких пластинок древесины. Как мы уже знаем, сейчас мозаичные композиции набираются большей частью в технике маркетри.

Посмотрим теперь, что для этого нужно.

РАБОЧЕЕ МЕСТО И ОБОРУДОВАНИЕ

Деревянной мозаикой можно заниматься везде, где имеются столы или верстаки. Однако для нормальной постоянной работы кружка или студии надо иметь специально подготовленное помещение. Помещение должно быть достаточно светлым. Лучше, если окна будут расположены не с одной, а с двух противоположных или смежных сторон. Тогда при вырезании работа видна значительно лучше, так как пропадает тень от руки и ножа.

В комнате должно быть сухо. При сырости однослойная фанера, основной изобразительный материал мозаичиста, набухнет, покорежится и станет непригодна к употреблению.

Вдоль всех стен мастерской, исключая лишь дверные проемы, желательно расставить вспомогательные столы. Их сдвинутые крышки должны образовать одну, общую поверхность. Здесь будет раскладываться древесина, которая потребуется во время занятий. Это своеобразная древесная палитра художника-мозаичиста, где, перебирая породу, можно будет найти нужный цвет и текстуру материала. Чем большую протяженность будут иметь поверхности столов, тем легче подыскивать необходимый материал. Не следует фанерки класть многослойно, так как до нижних будет невозможно добраться. Фанера на столах должна лежать в один-два слоя. А остальные запасы можно хранить в этой же мастер-

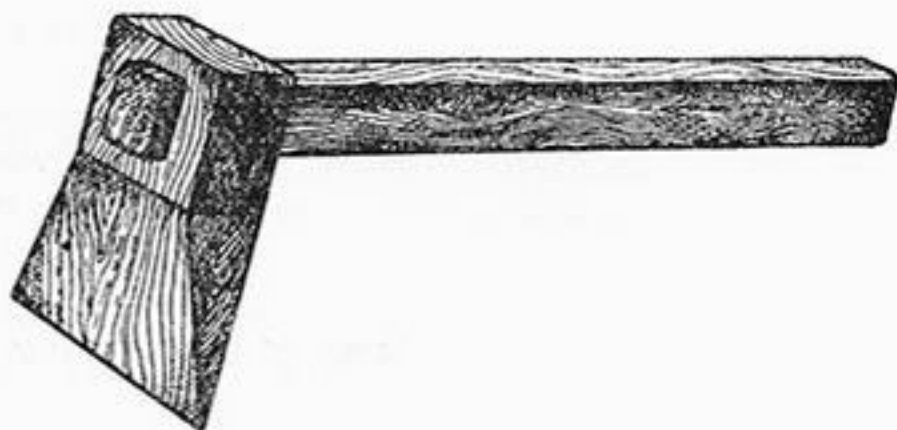
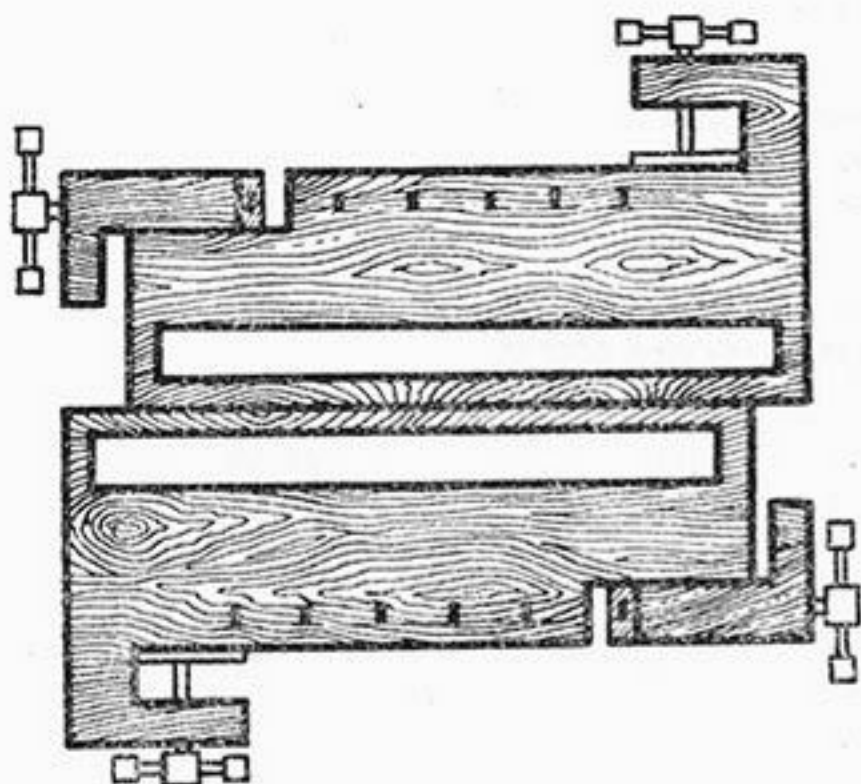


Рис. 37. Спаренные крышки верстаков.
Рис. 38. Притирочный молоток.

ской на стеллажах, укрепленных в 1—2 ряда на высоте 70—80 сантиметров над поверхностью вспомогательных столов.

Как на палитре живописца, краски располагаются в определенном привычном ему порядке, так и на этих столах не должно быть цветового хаоса фанеры. С края размещают светлую древесину, а дальше ее тон должен постепенно уплотняться, становиться темнее и завершаться самыми темными оттенками. Это помогает привыкнуть к такому порядку и не терять понапрасну время в поисках нужной породы. Можно обойтись и без столов, а смонтировать для этой цели специальные полки или стеллажи.

Выполнять мозаику наиболее удобно на столярных верстаках. На них можно набирать изображения и производить операции по обработке изделий.

При размещении верстаков в мастерской желательно выполнить два условия:

1. Располагать их нужно как можно ближе к свету. Во время работы свет должен падать с левой стороны. Не нужно забывать и искусственное освещение. Верстаки должны находиться несколько справа под источником света, чтобы тень от руки не закрывала место работы.

2. Для вырезания крупных наборов нужно расставить верстаки парно так, чтобы их задние стороны соприкасались (рис. 37). Сверху положить лист клееной 8—10-слойной фанеры размером, равным ширине и длине спаренных верстаков. Можно использовать и обычную трехслойную фанеру, скотлив из нее большой планшет. А когда придет пора столярничать, достаточно будет снять покрытие. Не следует накрывать верстаки древесностружечными плитами, хотя они и имеют ровную монолитную поверхность. Эти плиты изготавливаются из стружек и опилок, пропитанных синтетическими клеями-смолами, которые при высыхании становятся очень прочными. На такой поверхности нож будет быстро тупиться и часто обламываться.

Для изготовления, заточки и правки инструментов в мастерской должны быть электроточило и бруски. Для самой первичной, грубой обточки инструмента применяется электрическое точило со сменными кругами. Инструмент при заточке водят по всей ширине круга, чтобы его поверхность оставалась ровной, без продольных канавок.

Для дальнейшей обработки инструмента служит точильный брусок, на котором лезвию придается окончательная форма и острота, а также снимаются все образовавшиеся заусеницы. Брусок обязательно должен смачиваться. Чтобы придать ножу необходимую остроту и отшлифовать его поверхность, необходим мелкозернистый оселок. В продажу поступают бруски-микрорунды для правки бритв. Они вполне пригодны и для заточки мозаичных ножей-резцов.

Чтобы наклеить на прочную основу мозаичный набор, составленный из хрупких фанерок, потребуется пресс. Прессы могут быть гидравлические, пневматические и механические, а по количеству прессующих плит — одноэтажными, когда прессующих плиты две, и многоэтажными, когда плит три и более. Плиты могут оставаться холодными или иметь подогрев.

Иногда возникают такие моменты, когда набор невозможно зажать в пресс, так как он наклеивается на уже готовое изделие. В таких случаях пользуются специальным молотком, с помощью которого притирают набор к основе. Изготовить молоток несложно из твердой породы дерева по прилагаемому рисунку (рис. 38). Головка притирочного молотка может быть изготовлена из металла. Использование металла позволяет сделать его более совершенным — с подвижным вращающимся валиком.

Шлифование крупных мозаичных поверхностей может производиться с помощью стационарного специализированного станка с подвижным столом типа ШЛПС; работы малого и среднего размеров (до 50 см по большой стороне) возможно шлифовать с помощью сверлильного станка. Только вместо сверла устанавливается фетровый, войлочный или деревянный (с мягкой обтяжкой) диск с закрепленной на нем наждачной бумагой.

Прозрачное покрытие зашлифованной поверхности возможно осуществлять с помощью пневматического или электрического пистолета-распылителя. При фанеровании, шлифовании и прозрачной отделке деревянной поверхности образуется древесная, бумажная, клеевая и абразивная пыль, различного рода едкие выделения. Чтобы воздух в мастерской был в хорошем состоянии, потребуется надежная система вентиляционных отсосов. Конечно, создать такую мастерскую нелегко. На это уйдет не один год. Но стремиться к этому нужно.

В мозаичной мастерской нужно иметь более рядовые вещи, например шкаф для хранения инструментов и материалов. В застекленных отделениях должны располагаться металлические и деревянные инструменты мастеров, а в нижней темной части следует хранить клей, лаки, политуры, восковые мастики, различного рода разбавители и растворители. Так как сквозь темное бутылочное стекло трудно определить, что за жидкость содержится в сосуде, рекомендуется на каждом из них иметь

наклейку с поясняющей надписью. Бутылки должны быть плотно закрыты, иначе растворители испарятся и лак или политура придут в негодность.

Для мозаичной мастерской желательно изготовить несколько наглядных пособий по различным свойствам древесины. Наиболее необходимые из них следующие:

1. Естественная цветная шкала древесных пород. На этом стенде должны быть показаны самые светлые и самые темные древесные породы, а между ними нужно поместить разнообразные цветовые градации, встречающиеся на фанерках. Чтобы более отчетливо выявить цвет древесины, при составлении такого стенда нужно воспользоваться законом хроматического контраста (этот закон мы рассматриваем несколько позже, в V главе). Среди иллюстраций показан один из вариантов такого стенда.

2. Изменение по светлоте трех-четырех основных древесных пород. Здесь могут быть, например, тоновые градации древесины, бука, грецкого ореха, красного дерева в порядке постепенного перехода от самого светлого к наиболее темному. Достаточно подобрать 10—12 полосок в одном ряду, чтобы был виден диапазон светлот каждой из пород.

3. Стенд с наиболее характерными рисунками древесных волокон. Здесь должны быть абсолютно гладкие породы (например, осина) рядом с древесиной чешуйчатого рисунка (карельская береза), пластинки с ярко выраженными полосами волокон (например, серый ясень) в соседстве с пятнистым строением (сахарный клен) и т. д.

4. Пособие, где наглядно показана степень изменения цвета и светлоты древесины после обработки ее отделочными материалами. На стенде следует разместить несколько рядов древесных пластинок, склеенных вместе в самых различных сочетаниях. Одну половину каждого ряда нужно оставить без отделки, а другую покрыть лаком или политурой.

Таковы основные методические пособия, дающие возможность мозаичистам глубже ознакомиться с неисчерпаемыми декоративными возможностями природного материала — древесины различных цветовых оттенков.

Пособия могут быть и иного содержания, например «Этапы выполнения мозаичного набора», «Приемы работы инструментами», «Последовательность учебных упражнений» и т. д. Изготавливать их можно постепенно, по мере приобретения мастерства. Размер названных стендов может быть различным, формат — тоже. Однако не нужно делать их излишне громоздкими. Вполне выполняют свою методическую роль стенды размером около 80 см по большей стороне.

Заниматься желательно в дневное время, так как естественное освещение наиболее четко выявляет малейшие переливы цвета на древесине.

При вечерних занятиях электрическое освещение должно быть достаточно сильным, чтобы без напряжения различать тончайшие линии, оставляемые ножом на фанере. В то же время яркое освещение делает менее заметным на древесине желтоватый налет от раскаленной нити лампы.

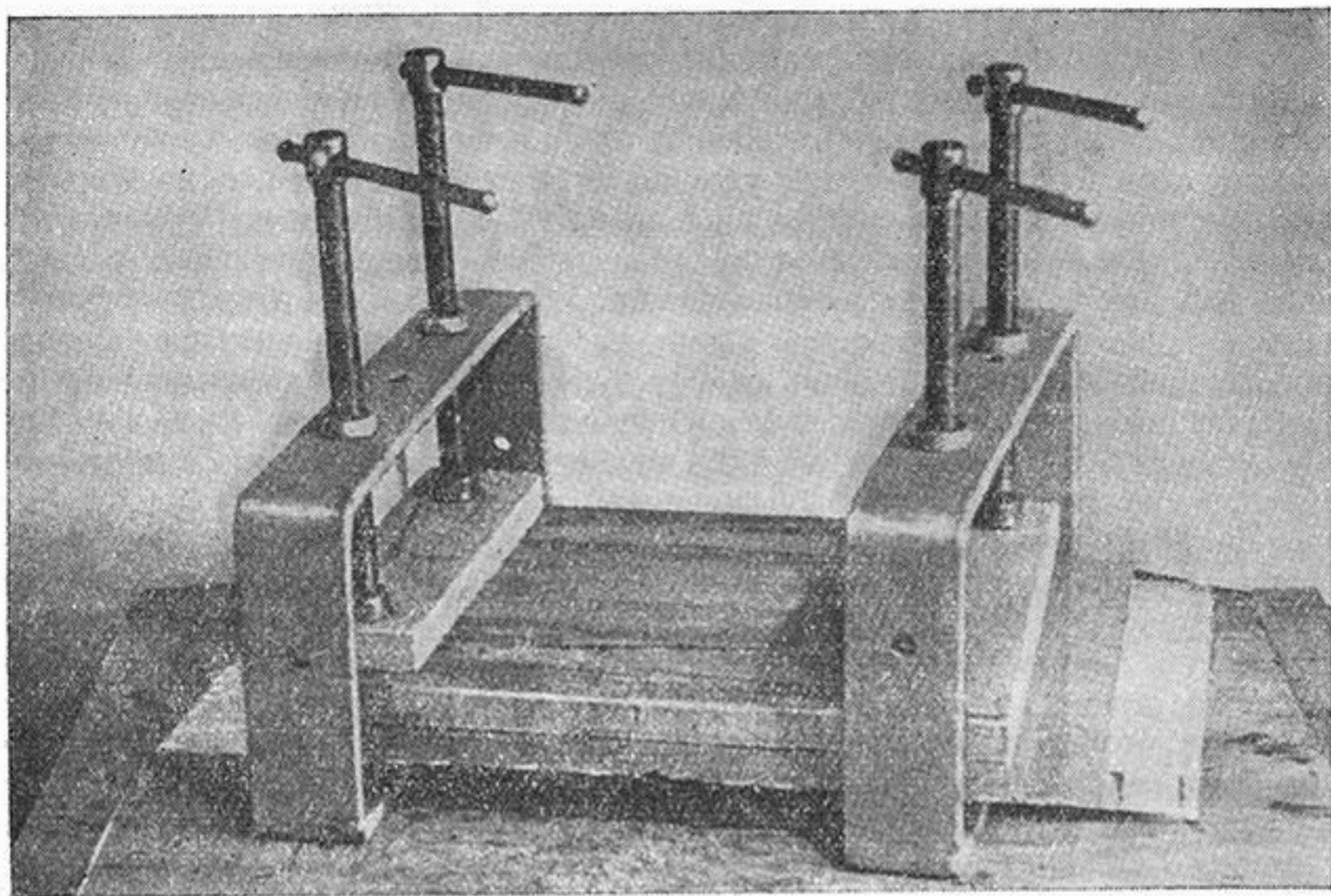


Рис. 39. Хомутовые струбцины.

Очень удобны для вечерних занятий осветители так называемого дневного света. Чтобы получить более естественное освещение, нужно в одном светильнике сочетать трубки двух цветов — теплого (желтого или бледно-розового) и холодного (белого или бледно-голубого). Одни из них выявляют теплые оттенки на древесине, другие — холодные. В результате смешения потоков света становится отчетливо видна расцветка древесины. Лампы дневного света излучают рассеянный свет, отчего тени становятся слабыми, размытыми. Это также положительное свойство.

Лампы должны равномерно и мягко освещать рабочую поверхность стола. Нужно добиваться, чтобы поток света был интенсивным, но не слепящим. О количестве и мощности светильников конкретно говорить трудно. Все будет зависеть от высоты потолков и площади помещения.

Таковы некоторые рекомендации по организации мастерских для коллективных занятий деревянной мозаикой. Что касается мозаичистов, занимающихся самостоятельно, в домашних условиях, то здесь многое значительно упрощается. Так как домашние условия не позволяют использовать станочное оборудование, приходится довольствоваться ручными инструментами и несложными приспособлениями. Естественно, в связи с этим величина создаваемых мозаичных наборов будет ограничена.

Часто в квартире не удастся выделить специальное рабочее место для мозаичиста, но это не беда, так как выполнять наборы можно на любом столе. Нужно лишь подкладывать фанеру или специальную доску,

чтобы не порезать стол и не сломать, не затупить нож на случайных поверхностях. В домашних условиях трудновато размещать методические стенды. Поэтому тем, кто занимается мозаикой дома, рассмотренные четыре стенда можно сделать небольшого размера, например величиной с папку для бумаг. Это будут уже не настенные пособия, а настольные, которые можно хранить вместе с древесиной в тумбе письменного стола или в кладовке, на стеллаже, а во время работы над мозаикой ставить перед собой, как своеобразные справочники. Для фанерования в условиях дома наиболее удобен механический пресс, составленный из хомутовых струбцин. В прямоугольную стальную раму вмонтированы прижимные винты с рычагами для закручивания. Струбцин может быть две или несколько (рис. 39). Передвигая одну относительно другой на большее или меньшее расстояние, можно приклеивать к основе наборы разных размеров. Такой подвижный пресс очень удобен. Он позволяет фанеровать сразу по 6—8 наборов. В то же время он не требует большой площади и постоянного места. Фанерование хомутовыми струбцинами не представляет сложности. Подробно об этом процессе будет рассказано несколько позднее в VI главе.

Для заточки инструментов можно приспособить однофазный электромотор от старой стиральной машины или пылесоса, на вал которого укрепляется сменный наждачный круг. А шлифовать наборы придется с помощью обычной столярной цикли и наждачной бумаги.

ИЗ ЧЕГО ДЕЛАТЬ ДЕРЕВЯННУЮ МОЗАИКУ

Мозаичист набирает свои композиции из тонких пластинок древесины различных пород, которые идут на облицовку мебели.

У нас в стране в мебельном производстве широко используется фанера грецкого ореха, красного дерева, дуба, бука, березы, ясеня. Встречается карельская береза, сахарный клен, явор, клен, груша и ряд других пород. Каждая из них имеет сотни различных цветовых оттенков и рисунков волокон. Для того чтобы начинающие мозаичисты могли вначале сориентироваться в древесных породах, мы сделаем описание нескольких из них, наиболее часто встречающихся.

Грецкий орех имеет древесину чаще всего коричневатого цвета различной насыщенности со всевозможными оттенками. Текстура древесины очень богатая, нередко с волокнистым, широким мощным рисунком волокон. Древесина очень гибкая, эластичная, прекрасно режется ножом. При выполнении мелких элементов она не крошится. Под отделкой приобретает благородный, богатый вид с глубоким выразительным древесным узором.

Бук обычно встречается светлых, желтовато-охристых оттенков. Его древесина почти лишена видимых глазом годичных слоев, только вся она испещрена множеством мелких темных штрихов или блесков. Это частицы разрезанных сердцевинных лучей, которыми так богат ствол бука. Иногда эти штрихи — сердцевинные лучи — сверкают, светятся, тогда древесина обогащается серебристым переливом.

Бук часто используется на фон, так как бывает в основном равномерно окрашенным по всей плоскости листа.

Если грецкий орех имеет вязкую древесину, то бук значительно более сух и хрупок. Под прозрачной отделкой бук почти не меняет своего тона.

Красное дерево, пожалуй, самая распространенная древесина в современном мебельном производстве. Под этим названием существует большое количество самых разных древесных пород. Как правило, все они красновато-коричневого цвета различной светлоты. Древесина обычно прорисована продольными широкими полосами. По цвету эти полосы не отличаются друг от друга и заметны лишь благодаря своеобразному мерцанию: одна полоса темная, а другая, соседняя, — мерцает, светится, и такое чередование идет на всей ширине листа фанеры. Если на этот лист посмотреть с другой стороны, светящаяся полоска станет темной, а темная начинает мерцать. Это очень характерно для большинства пород красного дерева. Нередко встречаются такие куски, где в густой коричнево-красной глубине как будто тлеют золотистые волокна.

Режется сравнительно легко, но очень сильно крошится.

Под лаковой пленкой дерево кажется погруженным в темную, прозрачную воду, сквозь которую проглядывает его свободное широкое строение.

Груша — плотная порода от бледно-розового до густого красновато-коричневого, а иногда и фиолетового цвета. У нее нет ярко выраженного рисунка волокон. В отличие от красного дерева имеет матовую, неискрящуюся поверхность. Древесина крепкая, но режется сравнительно легко, без заметных усилий; достаточно вязкая, почти не крошится. Полируется прекрасно. Под слоем политуры выглядит очень «благородно», отличаюсь плотным насыщенным цветом. Это одна из немногих древесных пород средней полосы России, имеющая яркий насыщенный цвет.

Ясень имеет сероватую или белую древесину с грубой, шероховатоматовой текстурой и четким, сухим, довольно ярким рисунком волокон, нередко представляющих собой многослойные, как бы вложенные один в другой причудливые параболические изгибы. Причем рисунки не отличаются особым разнообразием и почти одинаково повторяются во многих кусках.

Древесина режется с трудом и сильно крошится по годичным слоям. Нож идет рывками, так как ранняя и поздняя древесина годичных слоев разной плотности.

Дуб несколько напоминает серый ясень. Их можно даже спутать. Однако при сравнении оказывается, что дуб более зеленовато-коричневого оттенка, тогда как ясень «чисто» серый. У дуба более мощные и грубые рисунки волокон. Причем светлые участки древесины отливают каким-то костяным блеском. Часто древесина дуба бывает покрыта широкими неровными светящимися полосами или крупными блестками — это сердцевинные лучи. При повороте фанерки относительно источника света сердцевинные лучи то гаснут и темнеют, то вновь зажигаются. Этим дуб отличается от ясеня, у которого сердцевинные лучи выражены слабо, а древесина матовая, без блеска. Дуб имеет очень крепкую древесину, особен-

но на светлых участках. Плохо полируется. Его использовать можно в основном в крупных наборах большими вставками.

Береза обыкновенная имеет белую вязкую древесину. Режется легко. Почти не скалываются мелкие детали. Древесина без видимого рисунка, однородного белого цвета с легким зеленоватым оттенком. Под отделкой бесцветным лаком вся сверкает, как только что выпавший снег, искрится и переливается внутренним, каким-то флюоресцирующим светом.

Карельская береза, ее ствол, по внешнему виду почти не отличается от обычной березы. Однако древесину имеет светло-охристую, четко и густо «разрисованную» небольшими черными «закорючками». Они могут полностью покрывать всю поверхность древесины или же попадаться отдельными участками, сгустками, а остальные места будут отливать перламутровым мерцанием. Древесина вязкая, режется хорошо, почти не крошится. Под отделкой выразительна своим «мушчатым» видом; от нее веет своеобразной теплотой и свежестью.

Сахарный клен в практике мозаичистов известен под названием «клен — птичий глаз». Это светлая, белая или слегка охристая древесина со множеством сучков-узелков того же цвета. Лишь благодаря закрученности волокон в сучках и их торцевому срезу создается видимость более темной окраски. Сучки располагаются очень густо, и каждый из них напоминает птичий глазок (откуда и пошло название). За счет этого поверхность вся мерцает и переливается удивительной пульсирующей чистотой. Однако режется с трудом, скачками; нож вязнет на узелках. Под лаковой пленкой представляет собой перламутровое царство, поэтому нередко сахарный клен путают с карельской березой.

Нами рассмотрены породы, наиболее часто встречающиеся в практике мозаичистов. Глубже узнать свойства этих пород они смогут в процессе работы над наборами. Кроме того, в поисках материала для изображений мастерам могут встретиться и более редкие породы, например палисандр, амарант, лимонное дерево и другие. Для занятий мозаикой желательно иметь как можно более богатый выбор фанеры с разнообразными древесными рисунками и оттенками.

Мозаичистам совершенно необязательно искать первосортную древесину, идущую на облицовку мебели. Как раз наоборот, такая древесина имеет невыразительную однообразную текстуру. Все сучки, свилеватости, ложные ядра и другие пороки древесины, которые придают фанере уникальную красоту, на мебельных комбинатах попадают в ящики с отходами. Обычно предприятия охотно расстаются с ними. Это как раз тот материал, который и нужен мозаичистам.

Было время, когда в Москве в магазинах «Детский мир» и «Пионер» встречались в продаже собранные в пачки отходы ножевой фанеры. Раскупались они мгновенно. Но вот уже несколько лет этого материала на прилавках нет. Не потому, что перестали покупать. Наоборот, спрос на них огромный, но мебельным фабрикам недосуг заниматься такими «мелочами» — сдавать в торговую сеть «коротень» и фанеру с древесными пороками. Куда проще сжигать их в паросиловых установках. И гибнут так

многие тонны прекрасного древесного перламутра. Собранный в мозаику, он мог бы принести людям большое эстетическое наслаждение.

Соединять деревянные детали в единый мозаичный набор нужно гуммированной (клеевой) лентой. Она используется для временного скрепления элементов изображения. С одной стороны она смазана клеевым составом. Достаточно слегка смочить теплой водой клеевую сторону бумаги, как она приобретает способность удерживать вместе детали набора. Нередко начинающие мозаичисты облизывают ленту языком. Это негигиенично и опасно, так как клей изготавливается из самых различных отходов мясокомбинатов. Об этом забывать не следует, иначе могут быть случаи серьезных желудочных заболеваний.

Дома и дворцы культуры, а также другие организации могут приобрести гуммированную ленту на мебельных комбинатах. Самостоятельно занимающиеся могут сделать клеевую ленту «домашним» способом. Для этого тонкую бумагу или кальку смазывают ровным слоем жидкого горячего столярного клея, в который для эластичности добавляют небольшое количество глицерина.

Глицерин нужно вводить в ограниченных количествах (несколько капель на 1 литр клея) — его большая гигроскопичность может привести к невысыханию пленки.

Намазанная таким составом бумага сохнет несколько суток, пока не испарится излишняя влага. Глицерин можно заменить таким же количеством меда. Когда подсохнет слой клея, бумагу разрезают на полосы шириной полтора-два сантиметра. В таком виде клеевая бумага значительно облегчает и упрощает весь процесс работы. Для шлифовки наборов используют цикли, наждачную бумагу, хвощ.

Прозрачная отделка осуществляется с помощью восковых мастик, лаков, политур. Конкретно об их свойствах будет рассказано в VI главе.

ЧЕМ СОЗДАВАТЬ ДЕРЕВЯННУЮ МОЗАИКУ

Как уже указывалось, в настоящее время деревянная мозаика выполняется в подавляющем большинстве в технике маркетри. Для работы в этой технике потребуются некоторые инструменты и вспомогательные материалы. Основные из них следующие:

1. Бумага, карандаши, резинки, фиксатив, калька, копировальная бумага.
2. Нож-резец.
3. Нож-пила (или подрезок, как его называют мастера мозаики).
4. Доска для подкладки.
5. Различного рода линейки.
6. Инструменты для выполнения столярных операций при обработке наборов.

Рассмотрим несколько подробнее каждый из этих пунктов.

1. Прежде чем составить набор из древесных пластинок, необходимо подготовить рисунок. Для подготовительных рисунков может использоваться бумага белая, тонированная в серый или коричневато-охристый

цвет. Применяется также тонированный картон. Изображение чаще всего рисуется графитными карандашами. Они могут быть обычными, в деревянной оправе или же в виде сменных стержней, вставляемых в различного рода держатели. Стержни графитовых карандашей встречаются различной твердости. При работе над подготовительными рисунками степень твердости применяемого карандаша зависит от разных причин: от соотношения эскиза композиции или непосредственно самого рисунка с размером будущего панно, от величины задуманного рисунка, от степени его тональной проработки, от цвета и фактуры бумаги или картона, взятых на основу, и т. д.

Как правило, в работе у мозаичиста бывают карандаши от М до 4М (М — обозначение степени мягкости отечественных карандашей) и от В-1 до В-6, где В — степень мягкости карандашей иностранных фирм.

Более мягкие стержни, оставляющие на бумаге сочные, плотные следы, используются обычно для крупных рисунков. А карандаши пожестче идут на проработку мелких деталей и на рисунки небольшого формата.

В качестве рисующего материала мозаичисты нередко пользуются специальными угольными палочками, карандашами «ретушь» и сангиной — стержнями красновато-охристого цвета.

Угольные палочки бывают двух родов: в виде прессованных черных грифелей и обугленных тонких древесных прутиков.

Карандаши «ретушь» представляют собой тонкие стержни прессованного угля, прочно закрепленного в деревянной оправе. Они очень удобны при работе над подготовительными рисунками.

Сангина оставляет на листе бумаги теплый, приятный для глаза след; при необходимости может легко растушевываться или оставаться тонким жестким штрихом.

Когда рисунок выполняется по тонированной основе, для высветления отдельных пятен применяется мел. Это обычный мел, который широко используется в учебных заведениях для работы на классных досках.

Неверные линии, оставляемые углем, сангиной или мелом, можно снять кусочком ваты с последующей протиркой резинкой. Чтобы купленную резинку сделать более мягкой, эластичной, не разрушающей поверхностный слой бумаги, ее опускают на несколько (3—4) суток в керосин, а затем, вынув из керосина, проваривают в кипящей воде в течение двух-трех часов.

Подготовительный рисунок, выполненный рассмотренными нами рисующими материалами, от соприкосновения легко стирается, смазывается, от чего нарушаются его очертания и тоновые отношения деталей. Чтобы этого не случилось, рисунок закрепляют фиксативом путем распыления из пульверизатора. Фиксатив — это специальный раствор по составу преимущественно клеевой или смолистый. В продаже он встречается в магазинах художественных материалов. В качестве фиксатива можно использовать широко распространенный в косметике лак для волос. При фиксировании рисунок должен располагаться горизонтально, а пульверизатор — на таком расстоянии, чтобы жидкость попадала на бумагу не



Рис. 40. Нож-резец.

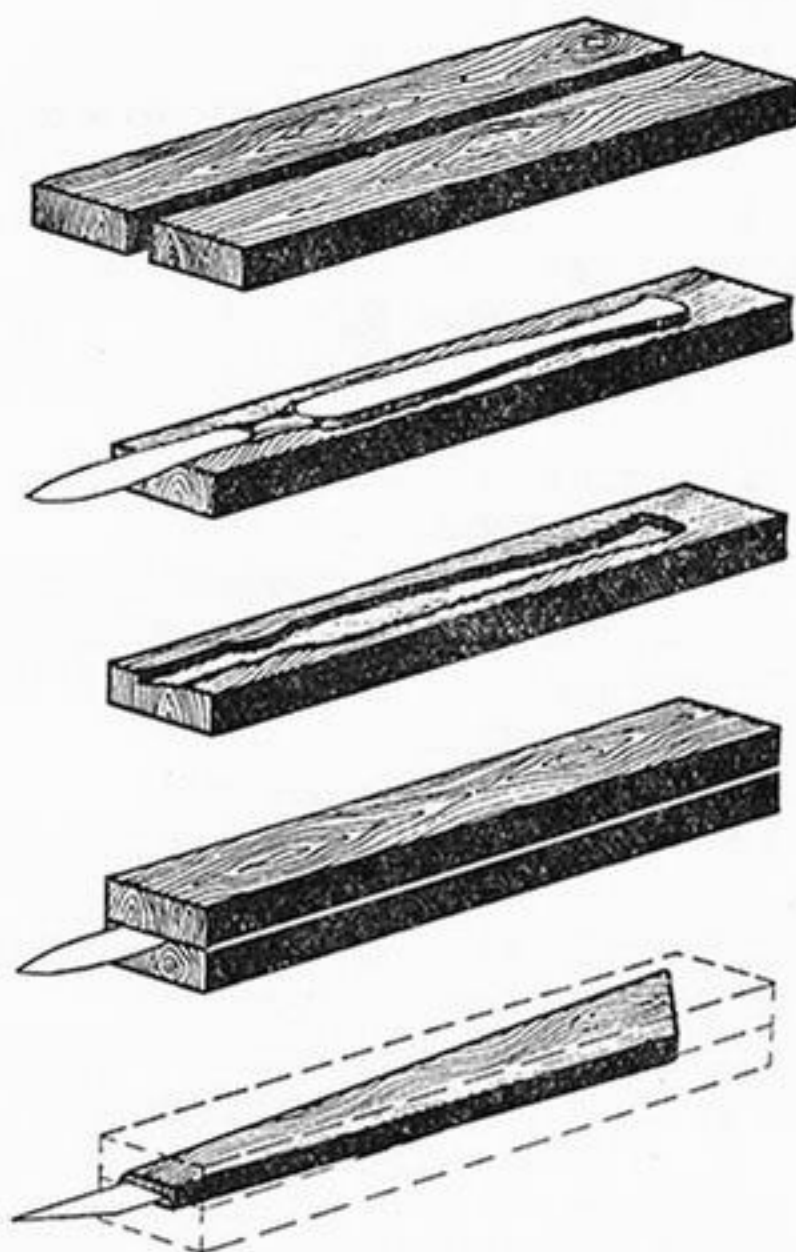


Рис. 41. Порядок изготовления ручки для скальпеля.

струей, а мелким туманным облаком. Рисунок при обработке фиксативом несколько меняет тональность, так как слегка темнеет.

Чтобы перевести подготовительный рисунок на фанеру для дальнейшей работы в материале, используется калька и копировальная бумага. Для того чтобы повысить прозрачность кальки и тем самым получить возможность перевести на нее самые мелкие детали рисунка, следует протереть ее с одной стороны ватным тампоном, смоченным в подсолнечном масле, а затем хлопчатобумажной тканью удалить следы масла. С кальки на фанеру изображение переводится через копировальную бумагу.

2. Нож-резец — основной инструмент мозаичиста (рис. 40). Он дает возможность вырезать детали мозаики самых различных очертаний. Мозаичистам необходимо иметь несколько сменных ножей для крупных и

мелких работ. В продаже специальных резцов пока нет. Поэтому желающим обучиться искусству мозаики необходимо изготовить их самим. Нередко мозаичисты изготавливают ножи из плоских напильников или полосовой стали. Для этого может быть использована инструментальная сталь марок У8 или У9. Хорошие резцы получаются из стали Р9 или Р18. Нож, сделанный из такого материала, долго сохраняет острое жало, позволяя разрезать самые твердые древесные породы. Однако чаще всего для мозаичных резцов используют медицинские скальпели. Нож для крупных деталей набора можно изготовить из среднего брюшного скальпеля, для мелких — из среднего глазного. Скальпели нужно специально подготовить. Прежде всего следует затупить лезвие по всей длине, чтобы не порезать руки. Ведь для работы с однослойной фанерой требуется только острый кончик ножа. Чтобы скользкий скальпель не крутился в руке, не давил ребрами на пальцы и ладонь, нужно сделать ему добротную ручку. Ручка позволяет также увеличить усилие при резании фанеры. Кроме того, это отвечает требованиям техники безопасности, так как сводит до минимума возможность пореза рук. Косой срез под углом 50—60° на конце ручки служит для притирания клеевой бумаги во время соединения частей набора. Ручку довольно просто выполнить из дерева. Порядок ее изготовления следующий (рис. 41):

заготовить две планки из бука или другой плотной породы (длина каждой планки 150 мм, ширина — 25 мм, толщина — 7 мм); нож наложить на одну из пластинок с таким расчетом, чтобы лезвие оставалось свободным на 20 мм. Обвести контуры ручки и лезвия скальпеля на этой планке; углубить линии контура на толщину ручки скальпеля; выбрать узкой стамеской древесину в пределах очерченного контура на глубину, равную толщине ножа; намазать столярным клеем обе половинки будущей ручки и углубление; вложить в него нож и все это зажать в верстаке на одни сутки; убедиться в прочности склейки, после чего рубанком осторожно довести ручку до нужных размеров и формы, затем хорошо прошлифовать наждачной бумагой (особенно место косого среза) и покрыть лаком. Ручка на нож может быть изготовлена из плексигласа, эбонита и других пластических материалов.

Нож мозаичиста должен быть исключительно острым, иначе он будет не резать, а мять и рвать волокна. Края при этом получаются как бы обгрызенными, обломанными, а после склеивания между ними образуются широкие, неопрятные щели. Кроме того, при работе тупым ножом бывают частые разрывы фанеры, обламываются и крошатся детали. В таких случаях мозаичный набор многое теряет в эстетическом отношении. Поэтому мы несколько подробнее остановимся на особенностях заточки ножей для мозаики.

Выступающий из ручки кончик резца нужно заточить по определенному профилю. Угол заточки клинка должен быть примерно 40—45°. Жало резца затачивать так, чтобы на лезвии не было резких граней. Всю толщину ножа сводить на нет к кончику. Чтобы кончик ножа меньше обламывался, следует оберегать его от перегрева при заточке на электронаждаке.

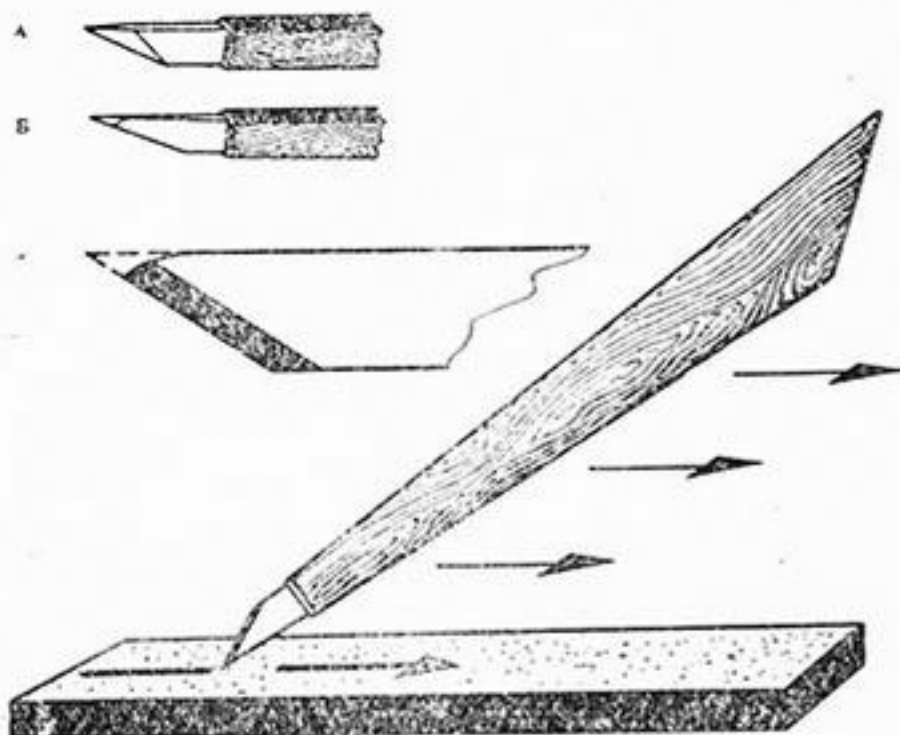


Рис. 42. Особенности заточки ножа-резца: А — неправильно; Б — правильно;

Рис. 43. Нож-циркуль.

Перегрев лезвия ножа при заточке грозит двумя опасностями:

1. На конце ножа появляются сине-коричневые цвета побежалости. Это значит начинается местный перегрев лезвия, что приводит к резкому падению твердости.

2. При активном нагреве резца от трения о круг может произойти отжиг стали, т. е. закаленная сталь приобретает нежелательные в данном случае пластические свойства, и кончик ножа станет гнуться, но не резать дерево.

Чтобы этого не случилось, заточку нужно вести без сильного нажима на вращающийся наждачный круг с частым охлаждением резца в сосуде с водой. На электронаждаке выполняется первичная, грубая обточка лезвия. Затем его доводят вручную на бруске и правят на оселке.

В заточке кончика резца есть интересный прием, которым пользуется московский мастер деревянной мозаики К. Н. Иваненков. После окончательной правки на оселке он переворачивает нож «на спинку» и несколько раз с небольшим нажимом проводит его концом по бруску в направлении к себе (рис. 42). От этого кончик приобретает клювовидный профиль и почти не ломается в работе. Чтобы проверить остроту резца, необходимо взять лист тонкой однослойной фанеры и сделать на ней ножом несколько волнообразных движений так, чтобы прорезь прошла вдоль волокон, поперек и под косым углом к ним. Если нож идет мягко, легко разваливая древесину, значит он наточен хорошо. Если слышен треск рвущихся волокон и срез получается с мягкими краями, нож нужно еще доводить до необходимой остроты. Можно поступить иначе — сделать пробу на тонком листе бумаги. Если резец острый, он неслышно и легко рассекает лист. Тупой резец с неприятным шуршанием рвет и заминает бумагу. Ни в коем случае нельзя резцом для мозаики точить карандаши и резать клеевую ленту. Для этого нужен обычный перочинный нож. Чтобы случайно не затупить или не обломать кончик ножа-резца, можно сделать из дерева или даже из клеевой ленты небольшой колпачок (своеобразные ножны), который предохранит нож.

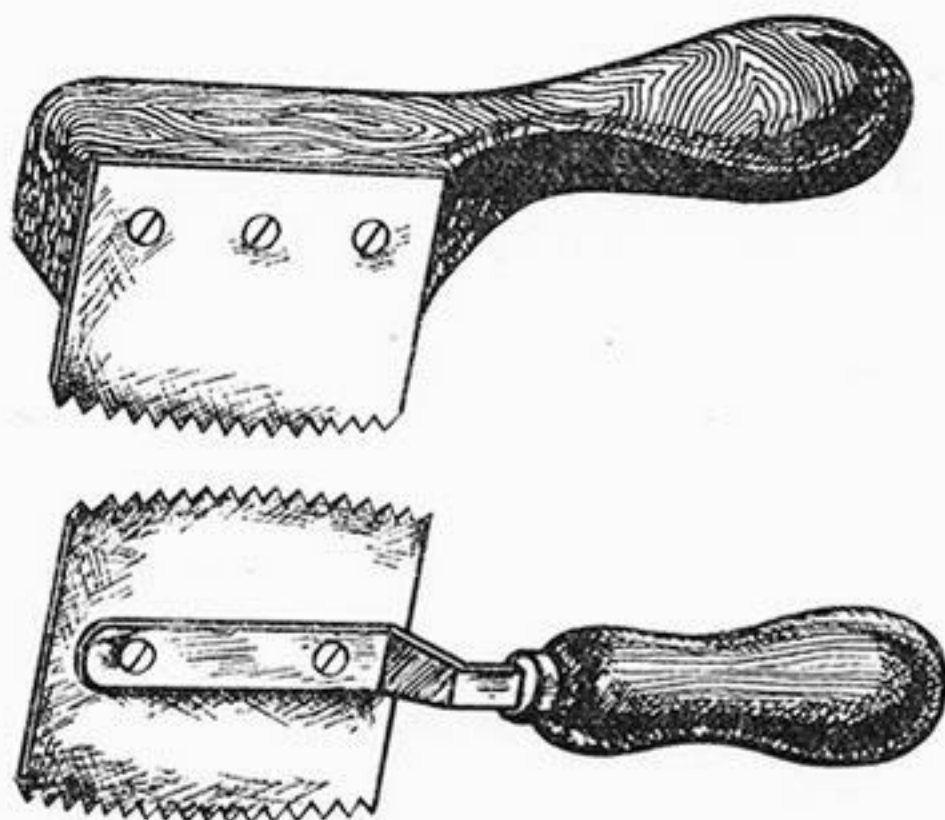


Рис. 44. Нож-пила.

В отдельных случаях мастеру может понадобиться нож-циркуль для вырезания круговых деталей мозаики большого диаметра. Изготовить его несложно, используя обычную линейку. Форма ножа-циркуля показана на рис. 43.

Для мелких окружностей можно применять стандартный слесарный разметочный циркуль, укоротив его ножки и заточив одну в виде опорной иглы, другую — в виде лезвия ножа.

Мы не останавливаемся детально на процессе изготовления такого инструмента, так как он не является основным, и многие мастера мозаики обходятся без него.

3. Нож-пила служит для разрезания тонкой облицовочной фанеры по прямой линии на участках с большим протяжением. Обычный нож с клиновидным концом при разрезании фанеры вдоль волокон невольно идет по изгибам годичного слоя. Даже линейка далеко не всегда позволяет удержать его на прямой линии. В таких случаях выручает нож-пила (рис. 44).

Нож-пила состоит из стальной пластинки с мелкими зубьями, которая прочно укреплена на деревянной колодке с ручкой. Нож может быть односторонним или двусторонним. В продаже их не бывает. Поэтому мозаичистам придется приложить старание самим. Нож-пила выполняется в следующей последовательности.

Берется стальная пластинка от старой двуручной пилы или ножовки по дереву. Размеры пластинки примерно 60×90 см при толщине 1—1,5 мм. Одна из ее больших сторон затачивается под углом, как железка рубанка. Затем на этом лезвии надфилем нарезаются мелкие частые зубцы треугольного профиля. Зубья при этом не разводятся. На верхнем конце пластинки сверлятся под шурупы несколько отверстий.

Из мягкой древесины (липа, осина, ольха) вырезается колодка с ручкой. Ее форма показана на рисунке. Пластика с нарезанными зубьями

закрепляется на колодке шурупами. Чтобы ручка не пачкалась, ее необходимо покрыть лаком.

4. Доска подкладывается в процессе работы под набор, чтобы не порезать стол и не затупить нож на случайных поверхностях. Она необходима в основном при индивидуальной работе, так как не совсем удобно в квартире застилать весь стол фанерой, как это рекомендуется делать в специальных мастерских.

Древесина доски-подкладки должна быть из мягких пород (липы, осины, ольхи, березы), а ее поверхность ровной, без впадин, горбов и сучков. Она должна прочно и плотно лежать на столе. Очень удобны для этой цели чертежные доски размер 60×40 см. Можно пользоваться также 5—10-слойной клееной фанерой, которая изготовлена из березы или ольхи. Трехслойная фанера не подходит: она сильно горбится.

5. Мозаичисту нужно иметь несколько линеек. Метр служит для точной разметки наборов по длине и ширине. Угольник помогает правильно обозначить прямой угол, что требуется почти в каждом наборе. Вместо метра и угольника можно использовать чертежную рейсшину. Она поможет и в измерениях, и в разметке прямого угла. Еще можно рекомендовать специальную планку для работы с ножом-пилой. Она должна быть длиной около метра, шириной 5—7 см, толщиной 8—10 мм. Лучше, если будет выполнена из металла. Столь большая толщина нужна для того, чтобы нож-пила нечаянно не наскочил на край линейки, иначе можно затупить или сломать зубья. Большой вес линейки мешает ей произвольно сдвигаться во время резания. Металлическую линейку можно успешно заменить деревянной тех же размеров. Только на одной из ее широких плоскостей следует укрепить несколько острых тонких шпилек из обточенных напильником гвоздиков. Они должны выступать над поверхностью на один-два миллиметра. Впиваясь в фанеру, шпильки прочно удерживают линейку на месте.

Укрепить шпильки на линейке можно следующим образом: наметить на верхней ее плоскости места шпилек, выдолбить на этих местах прямоугольные канавки шириной 5 мм, длиной 15 мм, глубиной 3 мм; забить в середину пазов сквозь линейку по одному тонкому гвоздику с широкой шляпкой; в пазы плотно вклеить деревянные пробки. Когда клей засохнет, верхнюю плоскость зачистить и выровнять. Гвоздики, упираясь шляпками в пробки, не выдвигаются из линейки, когда на нее сильно нажимают, производя разрез фанеры. Концы гвоздей обрезают и обтачивают напильником до такой остроты, чтобы оставлять на фанере еле заметные отверстия.

В процессе работы мозаичисту иногда приходится делать параллельные линии. Для этого нужно иметь один или два треугольника. Для проведения окружностей потребуется циркуль.

6. Для столярной отделки наборов необходимы цикля, рейсмус, ножовка, рубанок, фуганок, напильники с крупной и мелкой насечкой, наждачная бумага разных номеров.

Из этого перечня более подробно нужно остановиться на описании

цикли, как более редком из инструментов. Цикля применяется для снятия с набора клеевой ленты и для выравнивания поверхности деревянной мозаики, приклеенной на прочную основу. Цикля — это гибкая стальная пластинка размерами 150—70—90 мм при толщине 0,8—1,5 мм. Затачивается она несколько своеобразно: может иметь одно или два строгойших ребра. В первом случае кромка цикли затачивается, как железка рубанка, т. е. под острым углом. Во втором — чтобы получить два строгойших ребра, кромка затачивается под прямым углом к обеим плоскостям цикли. Как в первом, так и во втором случаях выточенные ребра отгибаются в виде сплошного заусенца. Для загиба используют закаленный стальной стержень закругленной формы. Нередко это бывает обычная полукруглая стамеска или напильник со сточенной на наждаке насечкой. Чтобы отгибание шло легче, а качество отогнутого заусенца было выше, рабочее место на стержне лучше отполировать. Для удобства работы циклю можно вставить в деревянную ручку прямоугольной формы. В таком виде она имеется в продаже.

Таковы основные инструменты, применяемые в процессе составления мозаики из различных древесных пород.

КАК СДЕЛАТЬ МОЗАИКУ

Зрителям, рассматривающим готовые мозаичные наборы, процесс их создания представляется невероятно сложным, недоступным, невыполнимым. Действительно, изображения из кусочков древесных пород создать не просто, но все же это вполне выполнимое дело для тех, кто всерьез пожелает посвятить свое свободное время познанию секретов искусства деревянной мозаики.

Для того чтобы было понятно, как сделать мозаику из тонких пластинок дерева в технике маркетри, мы расчленим этот процесс на несколько этапов, начиная с подготовительного рисунка на бумаге до законченного деревянного панно. Каждый из этапов сопряжен с определенными приемами работы, знание которых поможет мозаичистам преодолеть трудности начального периода.

Чтобы все было понятнее, рассмотрим операции по созданию деревянной мозаики на простом примере. Вырежем декоративный листок (рис. 45).

I этап. На листе бумаги делаем, в натуральную величину, рисунок будущего набора. Такой листок выполнить несложно. Что касается создания более серьезных рисунков, то этому вопросу посвящены IV и V главы.

II этап. Переведем рисунок на кальку. Это нужно для того, чтобы перевернуть кальку на противоположную сторону, получить изображение, обратное подготовительному рисунку. В этом один из «секретов» технологии искусства деревянной мозаики.

У мозаичистов не всегда бывает под руками калька. Поэтому нужно знать, как обойтись без нее. Можно равномерно протереть подсолнечным

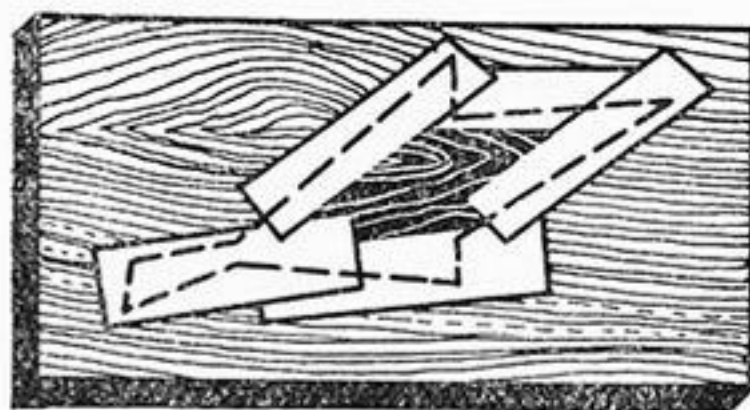
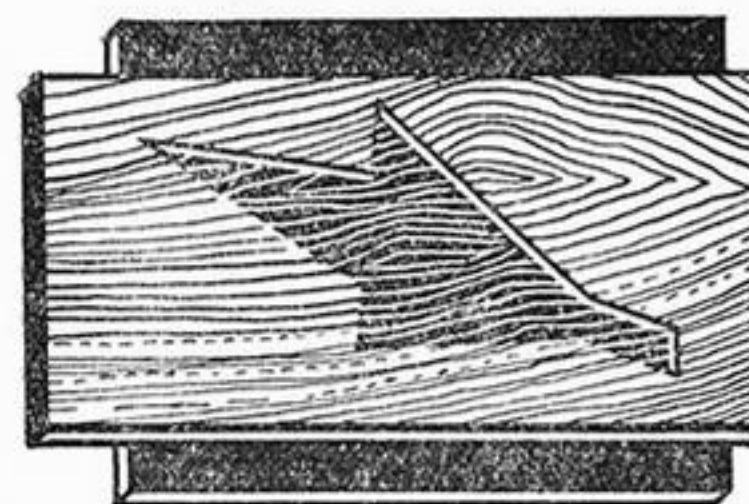
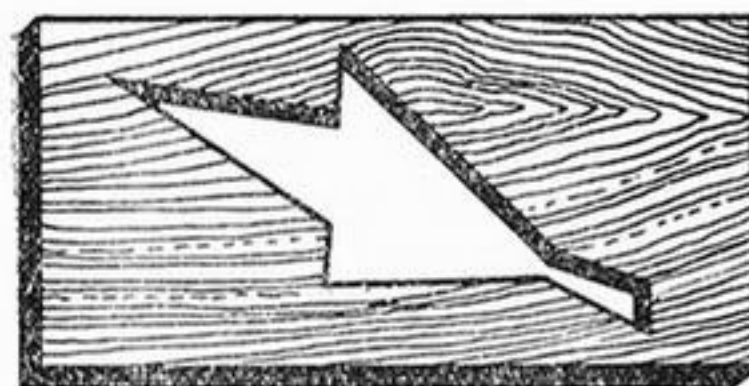
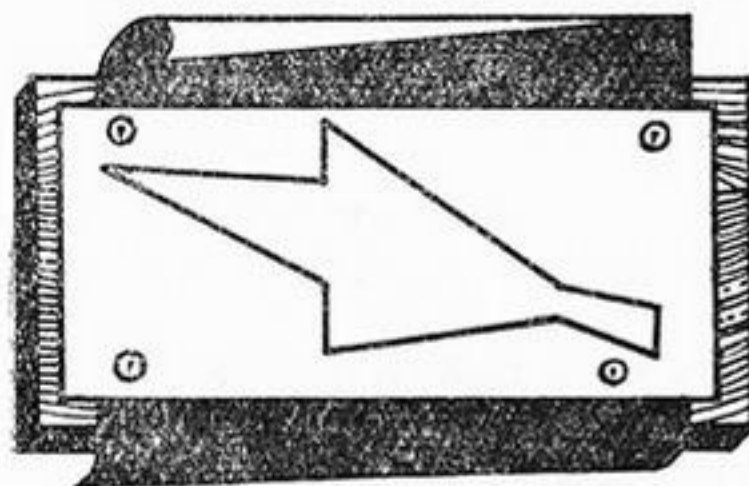
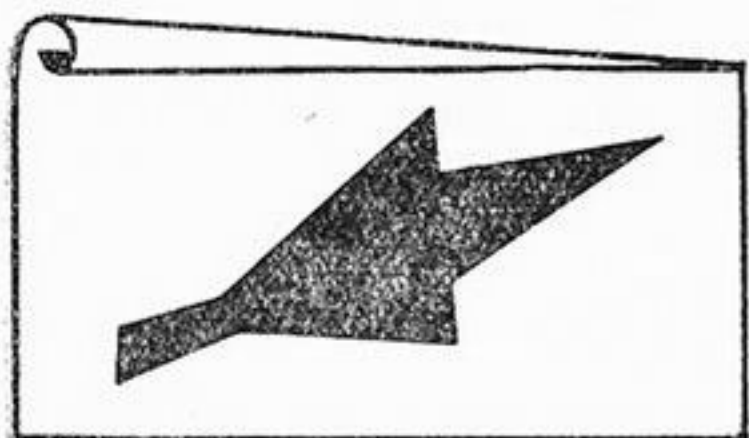


Рис. 45. Последовательность выполнения деревянной мозаики.

маслом лист тонкой бумаги. Такая импровизированная калька по прозрачности не уступает фабричной. Можно поступить иначе — перевернуть подготовительный рисунок на противоположную сторону и в таком виде прижать к оконному стеклу, наложив сверху чистый лист бумаги. Из более темной комнаты на просвет сквозь бумагу будут хорошо видны контуры рисунка. Останется только обвести их.

III этап. Выбираем для фона лист светлой тонкой однослойной фанеры (например, бука), накладываем на нее перевернутую кальку и через копирку передавливаем контуры листочка на фон. Они будут выглядеть как бы в зеркальном отражении по отношению к бумажному рисунку. Но в таком виде изображение будет только в процессе набора. Когда мозаика будет выполнена, рисунок вновь вернется в исходное положение. Как это делается, мы скоро увидим. При передавливании контура рисунка с кальки на фанеру нужно пользоваться не карандашом, а костяной палочкой, чтобы не забить рисунок и не испортить его случайной неверной линией. Костяную палочку можно заменить деревянной, сделанной из прочной породы (самшит, дуб, бук, граб). Удобны также чернильные стержни, вставленные в шариковые ручки. Только паста в стержнях должна быть уже израсходована, иначе жирные чернильные линии погубят рисунок на кальке.

IV этап. Снимем кальку и копирку. Так как на фанере рисунок получается зеркально перевернутым по отношению к изображению на бумаге, необходимо проверить его правильность. Для этого достаточно подставить к нему зеркало и сравнить отражение с подготовительным рисунком. Если замечены расхождения, их нужно устранить.

V этап. Теперь нарисованную на фанере фигуру нужно вырезать по контуру. Нож-резец берется в руку между тремя пальцами — большим, указательным и средним. Средний палец должен быть вытянут и прижат к ножу на расстоянии 3—5 мм от его конца. При вырезании этот палец служит опорой руки о плоскость набора. Указательный и большой пальцы слегка согнуты.

В период вырезания нож необходимо держать строго вертикально в плоскости резания, ни в коем случае не заваливая в стороны. Соблюдать это требование довольно трудно, так как сказывается привычка держать с наклоном ручку или карандаш. Чтобы контролировать правильность положения ножа, необходимо во время работы смотреть на него не сбоку, а сверху. Резец нужно наклонить лишь по ходу движения, но ни в коем случае не в стороны, иначе при соединении деталей мозаики будут образовываться большие щели. На их заклеивание потребуется немало дополнительного времени.

Совсем не обязательно прорезать фанеру насквозь за один раз, так как она может разорваться. Лучше повторно провести ножом по одному и тому же месту, следя за тем, чтобы не было отклонений от первоначальной прорези.

Чтобы проверить, вырезана ли деталь, нужно ее слегка наколоть кончиком ножа и попробовать вынуть из фона. Если деталь не вынимается, значит, фанера где-то не разрезана насквозь. Необходимо еще раз

провести ножом по всем ее контурам, а затем опять попытаться вынуть из фона. Хорошо вырезанная деталь вынимается сразу. Ни в коем случае нельзя ее выламывать. Силы на это, конечно, хватит, но при этом может разорваться фон, а края среза будут неровными, корявыми, с заусенцами.

Когда вынули из фона деталь, в нем образовалось гнездо по ее форме.

VI этап. Теперь следует подложить под фон со сквозным гнездом поочередно несколько темных фанерок. Постепенно поворачивая их, нужно наблюдать как бы сквозь окошко за сменяющимися древесными рисунками. Как только будет найден наиболее подходящий, можно резать темную вставку. Для этого фон и найденную, подложенную под него фанеру нужно плотно прижать одной рукой, чтобы они не смещались по отношению друг к другу; затем ножом на нижней породе отмечают размеры и форму будущей вставки, ведя нож по контурам гнезда. При этом нож следует немного «поднутрить», т. е. ручку наклонить внутрь гнезда, а кончик ножа плотно прижать к его стенкам.

Нужно помнить, что на этом этапе мы не вырезаем темную деталь, а лишь намечаем ее контуры. Значит, не нужно пытаться прорезать насквозь нижнюю древесину. Нужно лишь оставить на ней тонкий след от ножа. Иногда на фанере, подложенной под гнездо, от ножа остается лишь едва различимый след, который теряется в продольных линиях волокон. Чтобы лучше было видеть эти полосы при вырезании вставки, необходимо так поворачивать фанерку, чтобы поток света был перпендикулярен к следу от ножа, а не скользил по нему. Отмеченная риска становится сразу же лучше видна.

VII этап. По намеченному на темной древесине контуру вырезаем вставку. Нож при этом нужно держать опять строго вертикально к плоскости резания, но с небольшим наклоном по ходу движения.

На **VIII этап** следует обратить особое внимание. Он является ключевым. На третьем этапе, когда рисунок переводили на фанеру, мы переворачивали кальку на противоположную сторону. Изображение на фанере получалось обратным тому, которое было выполнено на бумаге. Чтобы вернуться к первоначальному рисунку, необходимо проделать следующее: переворачиваем фон с вырезанным гнездом, а также темную вставку на противоположную сторону и соединяем их вместе, добиваясь точного совпадения. Вставка, попавшая в гнездо, должна составлять с фоном одну плоскость без щелей.

IX этап. Смочив клеевую ленту теплой водой, скрепляем вместе детали набора.

Смачивать клеевую сторону бумаги удобно с помощью полоски ткани, хорошо впитывающей воду (фланель, вафельное полотенце). Полоску ткани шириной 5—6 см, длиной 30—40 см складывают в несколько слоев, опускают в теплую воду, пропитывают ее и слегка отжимают. Гуммированную ленту проводят клеевой стороной по влажной ткани. Слой клея равномерно растворяется и хорошо скрепляет детали. Время от времени ткань нужно вновь пропитывать водой. Клеевая лента должна покрывать швы между деталями мозаики на всем протяжении, без

пропусков. Эта сторона мозаики, заклеенная бумагой, станет лицевой после выполнения отделочных операций. Здесь изображение полностью соответствует подготовительному рисунку, выполненному нами на листе бумаги (I этап). Составные элементы мозаики подходят друг к другу значительно плотнее, чем на обороте. Происходит это от того, что конец ножа-резца постепенно сужается и переходит в тончайшее лезвие. Когда мы режем фанеру, нож впивается в нее на глубину около 1—1,5 миллиметра. Значит, сверху остается щель, равная толщине ножа на этой высоте. Это обычно бывает около половины миллиметра. Нижняя плоскость режется острейшим лезвием, и щель там получается тоньше волоса, т. е. срез фанеры по отношению к ее плоскости не будет иметь строго прямого угла. Таким образом, после соединения фона и вставки на лицевой стороне они будут подходить друг к другу более плотно, а на обратной образуется заметная щель. Поэтому вырезание ведется именно по тыльной стороне, чтобы лицо набора было более высокого качества. Кроме того, если бы мы вырезали изображение по лицевой стороне и тут же скрепляли детали, клеевая бумага мешала бы видеть полностью весь набор, следить за правильностью цвета и рисунка. От этого страдало бы качество изображения.

Значит, нужно всегда помнить, что гнезда мы вырезаем по обратной стороне набора, а соединяем и склеиваем детали мозаики на лицевой стороне.

После того как мы заклеили швы между гнездом и вставкой, можно переходить к следующему этапу. (Если бы в подготовительном рисунке были другие детали любых очертаний, все рассмотренные операции повторялись бы полностью соответствующее число раз.)

X этап. Так как мозаика собирается из тонких, хрупких, однослойных фанерок, а скрепляется лишь клеевой бумагой, набор получается очень слабым. Его легко сломать неосторожным движением, разорвать, искрошить в щепки. Чтобы этого не случилось, мозаичное деревянное изображение наклеивают на прочную деревянную основу (плиту, доску, многослойную фанеру).

XI этап. Поскольку набор наклеивается на основу бумагой кверху, изображение нужно очистить от клеевой ленты, прошлифовать поверхность мозаики и покрыть каким-либо отделочным материалом¹.

После выполнения всех перечисленных операций деревянный мозаичный набор считается полностью законченным.

«СЕКРЕТЫ» ДЕРЕВЯННОЙ МОЗАИКИ

Мы разделили весь процесс выполнения деревянной мозаики в технике маркетри на одиннадцать этапов. Само их число говорит о трудоемкости этого дела. Чтобы несколько облегчить работу и сделать набор

¹ О том, как набор наклеивать на основу, как освобождать от клеевой ленты, шлифовать и покрывать отделочными материалами, рассказывается в VI главе.

более качественным, ознакомимся с некоторыми профессиональными приемами. Они касаются различных этапов работы, и поэтому мы даем их разрозненно.

1. Мы рассмотрели последовательность создания деревянных наборов, когда вставки клеиваются в тонкую фанеру, служащую фоном. Однако довольно часто приходится встречаться с наборами, которые состоят из отдельных деталей, не объединенных общим фоном, а непосредственно подклеенных друг к другу. Вырезать их на фанере сложно. В этих случаях нужно поступать иначе: изображение с кальки переводим не на фанеру, а на лист плотной бумаги. Затем в бумаге вырезаются гнезда по форме деталей рисунка и в них обычным путем клеиваются соответствующие по цвету фанерки. То есть весь процесс идет как обычно, только вместо фанеры взята бумага, которая постепенно, вставка за вставкой, вытесняется древесиной. Это значительно упрощает работу по набору изображений, не объединенных общим фоном.

2. В деревянной мозаике есть особый порядок работы над изображениями. Это связано с ассортиментом цветных пород, имеющихся в запасе у мастера. Выполнение набора в материале необходимо начинать с выкладывания самых темных и самых светлых пятен. Когда заложены эти краеугольные камни цветового и тонового решения композиции, к ним уже легче подбирать промежуточные породы.

Такой метод дает возможность избегать безвыходных положений. Ведь как часто бывают случаи, когда начинающий мозаичист на светлые участки композиции использует более или менее темные породы, а на теневые места изображения ему нечего ставить. Хорошо, если он догадается заменить готовые врезки более светлой породой. Но ведь бывает и так, что, не заменяя вставок, мастер начинает подкрашивать фанерки в недостающие цвета. Такой итог работы явно нежелателен. Ведь в этом случае в мягкие, благородные оттенки природной древесной палитры вводятся чуждые, ярко-зеленые, синие или иные резкие цвета.

3. Далеко не всегда можно найти для фона целую фанерку, соответствующую размерам изображения. Это удастся сделать только с маленькими наборами. Чаще всего приходится клеить фон из нескольких, а порой из многих кусков. Для склеивания большого полотна из узких полосок используются уже знакомые нам нож-пила и линейка. Однако не всегда удастся найти достаточно ровную линейку. Поэтому, чтобы между соседними полосками фанеры избежать щелей, можно поступить так: соединяемые фанерки наложить одна на другую с небольшим нахлестом и ножом-пилой по линейке сделать разрез по середине нахлеста, прорезая сразу две фанерки. Таким образом, любые изгибы линейки одинаково повторятся на обеих фанерках. Выпуклости попадут во впадины, и щелей не будет. Если не удастся подогнать ровно, нужно произвести фугование кромок. Это можно сделать так: сложенные в пачку листы шпона укладывают в донце. Донце представляет собой широкую плиту, на которую сверху наклеена другая плита, только раза в два уже. А на одном из концов этой верхней плиты укреплен упорный квадратный брусок. На нижнюю доску донца укладывают боком фуганок, а на верхнюю — пачку

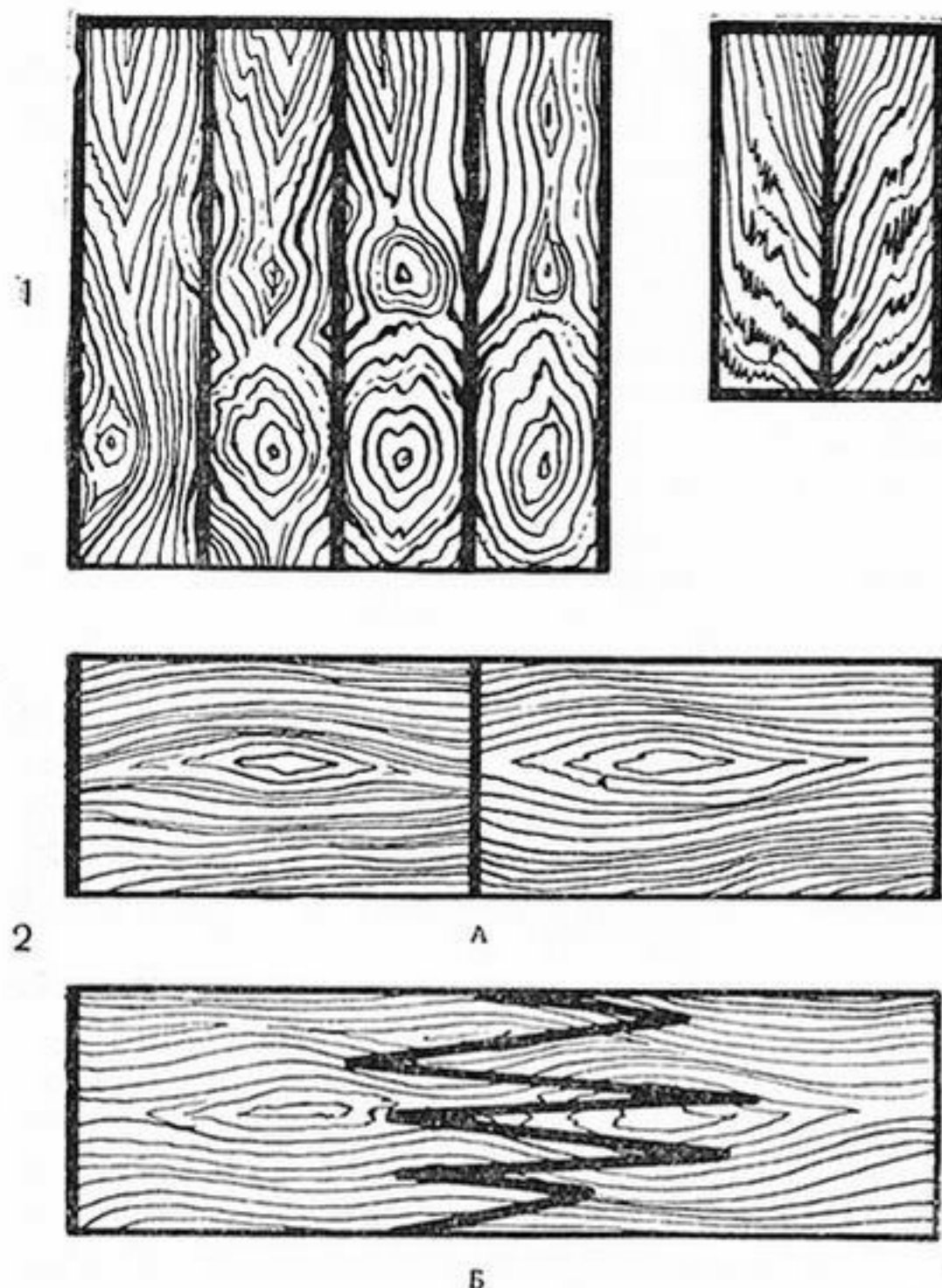


Рис. 46. Правила склеивания фанеры: 1 — в ширину; 2 — в длину; А — неправильно; Б — правильно.

шпона, прижав ее линейкой, и производят строгание. После выстрагивания кромок собирают фану необходимой площади.

Когда из нескольких кусков фанеры соединяется длинная полоса, нужно избегать поперечного шва. Это возможно, если пользоваться швом в виде своеобразной гребенки, вплетая друг в друга волокна соседних кусков (рис. 46). Рекомендуется клеевой лентой скрепить торцовые стороны склеенного фану, чтобы фанера не рвалась по слоям в процессе работы.

4. Разыскивая нужную фанерку, приходится иметь дело с древесиной, цвет которой приглушен пылью, древесной мукой, шероховатостями, влажностью воздуха. Для того чтобы узнать, как та или иная порода будет выглядеть под прозрачной отделкой, хорошо иметь пособие, где видна степень изменения тона и цвета древесины под лаковой пленкой. О таком пособии мы говорили в разделе «Рабочее место и оборудование». Но на стенде породы остаются постоянными, а мастер может каждый день пополнять свои запасы новыми фанерками. Делать все новые и новые пособия нецелесообразно. В этом случае есть более простой выход:

во время подбора мозаики можно слегка смочить водой небольшой участок древесины. Пока вода не высохнет в этом месте, порода выглядит примерно такой, какой она будет под отделочными материалами. Продуктивнее идет работа, когда мозаичист использует оба способа: проверку древесины водой и готовое пособие.

5. При вырезании деталей мозаики с острыми углами часто обламываются их вершины. Чтобы избежать этого, желательно фанерку проклеить с оборотной стороны гуммированной лентой. Проклеивать фанерку бумагой следует также, работая с некоторыми хрупкими породами, даже если в изображении нет элементов с острыми углами (ясень, красное дерево, лиственница).

Чтобы снизить до минимума возможность обламывания острых углов, нужно при вырезании нож вести от вершины угла по лучам, а не наоборот. В отдельных случаях направление резания может быть обратным — по лучам и вершине, но тогда около нее следует несколько ослабить давление на нож. В этом месте придется делать разрез несколько раз подряд.

6. Когда набор имеет большой размер, очень неудобно каждый раз переворачивать его со стороны на сторону, чтобы вставить каждую деталь. При этом фон часто рвется, а отдельные детали набора крошатся. В этом случае значительно удобнее фрагменты изображения, состоящие из нескольких вставок, набирать отдельно от фона. Когда готово несколько таких фрагментов, их нужно наложить на соответствующее место фона, обвести ножом по контуру, обозначая границы гнезд, вырезать все отмеченные места и, перевернув набор, вставить в образовавшиеся гнезда заранее собранные фрагменты. Это значительно сокращает время и ведет к большей сохранности изображений.

7. В практике мозаичистов нередки случаи, когда в изображении встречается вставка такой сложной формы, которую очень трудно вырезать целиком. Как тут быть? Как склеить вставку из нескольких кусков, но в то же время не наделать швов? Выход здесь такой: в фон вставляется вначале один несложный кусочек этой детали. К нему подставляется следующий с таким расчетом, чтобы линия их склеивания совпала с направлением волокон. В этом случае шов между участками детали сольется с годичными слоями и будет абсолютно незаметен.

Таким путем заполняется вся вставка сложной конфигурации. Она может быть составлена даже из нескольких десятков кусков, но если соблюсти указанное условие, эта деталь будет казаться монолитной, цельной, без единого шва.

8. У начинающих мозаичистов между деталями наборов часто бывают щели. Порой вся вставка подходит плотно, а в каком-то месте виден просвет. Совсем не обязательно заменять эту деталь. Можно поступить иначе: умышленно увеличить щели, срезав фанеру вдоль волокон, и на это место вклеить вставку обычным путем, но так, чтобы направления волокон во вставке и в заплатке строго совпадали. Как и в предыдущем случае, шов должен слиться с полосками годичных слоев.

9. Когда в изображении встречаются крупные детали, на которых

располагаются более мелкие, поясняющие их подробности, поступают так: в фон вклеивают большие вставки, а на них, как на фон, переводят более мелкие детали.

10. Иногда бывает так: мозаичист вырезает на фоновой фанерке сразу много отверстий-гнезд и пытается одно за другим заполнить их подходящей породой. Чаще всего этот набор не бывает закончен, так как фон неизбежно рвется. Ведь фанерка и так хрупкая, а здесь она значительно ослабляется рядом вырезанных отверстий. Нужно работать иначе, строго соблюдать определенный порядок: вырезать гнездо, заполнить его вставкой, заклеить швы гуммированной лентой и только после этого резать новое гнездо.

11. Среди фанеры, которая попадает к мозаичистам, иногда встречаются листы довольно толстого сечения до 1,5—2 миллиметров. Фанеру такой толщины не стоит вклеивать в мозаику рядом с более тонкими листами, так как эти куски будут выступать над общей поверхностью и после фанерования набор будет некачественным. Из фанеры такой толщины можно склеить самостоятельные изображения. Так как этот материал не легко прорезать ножом, желательно, чтобы в запасе мозаичиста находился набор для выпиливания: лобзик, подставка со струбциной и пачка тонких пилок. (Лобзик использовался в прошлом кустарями для серийного изготовления большого количества однотипных наборов.) Выпиливание идет обычным путем как и по клееной фанере, только фон и фанерка для вставки пропиливаются одновременно. Чтобы они не смещались одна относительно другой, их предварительно скрепляют между собой несколькими капельками жидкого столярного клея. Когда клей подсохнет, на верхнюю фанерку наносят рисунок и, пропилив по контуру, вынимают выпиленную фигуру. Затем фанерки осторожно разъединяют. В результате получается сразу два гнезда и две вставки. После соединения их попарно будет два противоположных по цвету набора.

При движении пилки на нижней фанерке по линии пропила получаются неопрятные сколы вдоль слоя древесины. Чтобы избежать этого, подклеивают снизу еще одну вспомогательную фанерку. Все сколы теперь будут на этой фанерке, а детали, идущие в набор, получаются чисто выпиленными.

Работая лобзиком, нужно быть готовым к тому, что довольно часто обламываются по слою отдельные участки выпиливаемых фигур. Особенно часто это случается с остроугольными деталями. Это объясняется тем, что фанерки скреплены между собой не по всей плоскости, а лишь в отдельных местах. Поэтому, чтобы сохранить набор, нужно собирать все обломившиеся детали и потом, при составлении мозаики, вклеивать их на соответствующие места.

Увлекаться способом выпиливания не следует, так как он имеет ряд недостатков. Основной из них состоит в том, что мастер, пропиливая сразу две или несколько фанерок, наложенных одна на другую, не имеет возможности как следует подобрать древесный рисунок. Подбор ведется случайно, вслепую. Кроме того, размеры наборов ограничиваются величиной дуги лобзика.

Но, несмотря на эти недостатки, способ работы лобзиком надо знать, так как его можно использовать, когда потребуется набрать много однотипных орнаментальных деталей.

Во всех остальных операциях работа над мозаичным набором при выпиливании лобзиком не отличается от ножевой техники.

12. Если возникает желание выполнить деревянную мозаику в технике интарсии¹, то сделать это можно следующим образом: вначале вырезается вставка (один из элементов общего узора). Затем ее накладывают на соответствующее место украшаемой поверхности, плотно прижимают рукой и обводят ножом ее границы. По оставшимся линиям делают углубление (по толщине вставки), намазывают его клеем и вдавливают туда вырезанный узор (вставку). Так выполняется каждый из элементов, пока не будет набрана вся композиция. После этого дают клею подсохнуть и всю поверхность зачищают и выравнивают циклями, затем шлифуют и покрывают отделочными материалами. Как видно из описания приемов выполнения интарсии, мозаичисту потребуется набор разнообразных долот и стамесок, как плоских, так и полукруглых. А на основу предмета необходима будет деревянная массивная плита ценных пород дерева с красивым цветом.

Таковы материалы, инструменты, оборудование и приемы работы, связанные с процессом создания мозаичных композиций из цветных древесных пород.

¹ В этом случае детали мозаичного узора вклеиваются в заранее подготовленные углубления вгладь с поверхностью декорируемого предмета.



УЧЕБНЫЕ ЗАДАНИЯ ПО ДЕРЕВЯННОЙ МОЗАИКЕ

С каких же мозаичных изображений нужно начинать освоение далеко не простой техники маркетри, познание зашифрованных графических и цветовых ребусов деревянных узоров?

Здесь нельзя торопиться, нельзя браться сразу за сложное задание. Правильнее будет начинать со своеобразной азбуки резного дела, а затем, постепенно увеличивая сложность от задания к заданию, можно подойти к созданию серьезных произведений декоративно-прикладного искусства.

Первые учебные задания нужно выбирать такие, которые легко осваиваются и дают возможность в процессе их исполнения разобраться в волокнах лесных кладовых. Опыт, накопленный многими мастерами мозаики, показывает, что из однослойных фанерок наиболее просто вырезаются фигуры, напоминающие по форме листья деревьев и кустарников с плавными очертаниями и стрелчатыми концами. В то же время для передачи фактуры листьев приходится выискивать в материале самые разнообразные графические и цветовые подробности.

Поэтому именно с вырезания несложных очертаний листьев мы рекомендуем начинать практическое освоение приемов выполнения деревянной мозаики в технике маркетри.

Это и будут первые «буквы» в резной учебной азбуке, на основе которых строится весь ряд последующих упражнений.

Вот как выглядят предлагаемые учебные задания:

1. Простейшие вставки в виде листьев деревьев или кустарников (березы, осины, тополя, липы, сирени и т. д.).

2. Несложная композиция из элементов, выполненных в первом упражнении.

3. Более сложный набор растительного орнаментального характера.

4. Завершение конкретизирующими вставками природного мотива, образованного древесными волокнами.
5. Изображения птиц, животных или рыб.
6. Произвольная пейзажная композиция.
7. Портрет.
8. Иллюстрации к сказкам, былинам или сюжетно-тематические композиции.

Далее следует ряд заданий орнаментально-геометрического характера:

1. Декоративный подбор фанеры «в рост», «в елку», «в крейцфугу», «в конверт».
2. Шашечный узор.
3. Простейший геометрический орнамент.
4. Орнамент сетчатого типа средней сложности.

Перейдем к рассмотрению каждого из заданий в учебном и творческом варианте.

ПРОСТЕЙШИЕ ВСТАВКИ В ВИДЕ ЛИСТЬЕВ ДЕРЕВЬЕВ ИЛИ КУСТАРНИКОВ

Контуры этих изображений должны быть простыми, ясными, плавно изогнутыми, без мелких изломов и зубцов (рис. 47). Форму каждого листка нужно уложить в размеры 4—6 см вдоль центральной оси. Если элементы сделать меньшего или большего размера, то вырезать их будет значительно сложнее.

Первое задание рассчитано на контрастное тоновое решение. Мозаика должна получиться выразительной, яркой, декоративной. Если же сблизить светлоты фона и врезных элементов, изображение может получиться бледным, безжизненным, слепым. Такой результат первого задания нежелателен.

Цветовое решение возможно в различных вариантах. Светлый фон, а на нем плотными силуэтами темнеют листочки. Приглушенный, сумрачный фон, а изображения легкие, светонесные с перламутровым переливом жилок. Фон может быть и нейтральным, тогда темные листья должны чередоваться со светлыми, чтобы повысить выразительность набора.

Из конкретных сочетаний пород можно назвать несколько пар: бук — красное дерево, клен — грецкий орех, ольха — груша, а также серый ясень — клен — красное дерево.

Параллельно с освоением приемов вырезания и склеивания мозаичных элементов идет практическое ознакомление с изобразительными свойствами древесины. Прежде чем вклеить элементы в мозаику, через вырезанное сквозное отверстие (гнездо) по форме нарисованного листка поочередно просматриваются различные графические подробности материала: то темная жилка мраморной гнили древесины, то наиболее ярко выраженный годичный слой, а то сгусток волокон или перламутровый срез сучка. Форма гнезда концентрирует внимание мозаичиста на участке подложенной снизу фанерки, поэтому отчетливо видно, насколько

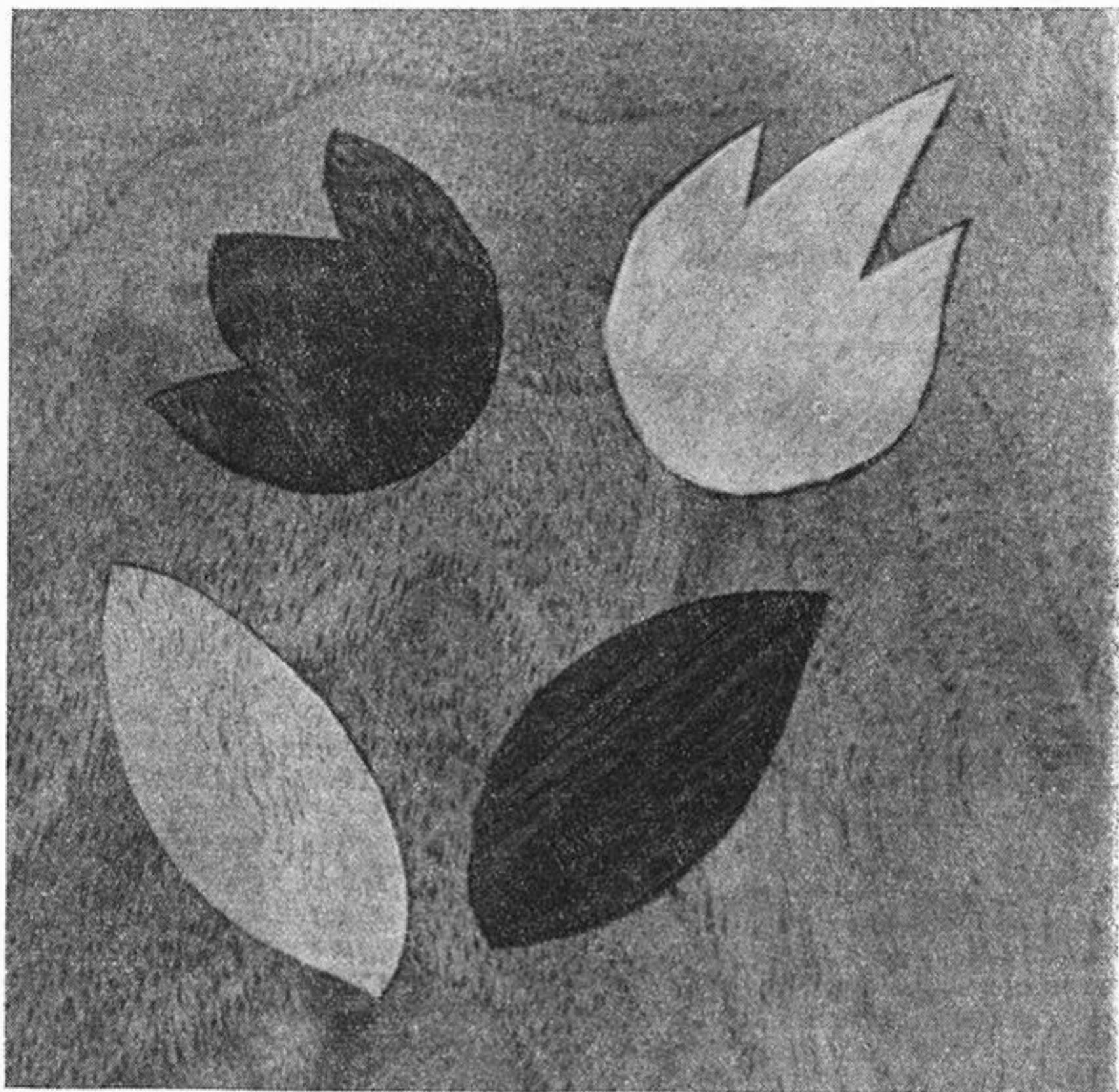


Рис. 47. Примерный вид вставок по первому заданию.

удачна та или иная порода. Неподходящие фанерки откладывают в сторону, а под гнездо подсовывают другие, и так до тех пор, пока не будет найдена необходимая по рисунку волокон, цвету и тону.

Цель первого задания — приобрести начальные, достаточно устойчивые навыки в работе резцом, практически ознакомиться с порядком выполнения мозаичных вставок, активно включиться в познание изобразительного языка древесных кладовых.

Чтобы поставленные задачи были успешно выполнены и приобретен достаточный навык для работы над последующими заданиями, необходимо в первом упражнении вырезать не менее 8—10 листков.

НЕСЛОЖНАЯ КОМПОЗИЦИЯ ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ, ВЫПОЛНЕННЫХ В ПЕРВОМ УПРАЖНЕНИИ

Подготовительные рисунки ко второму заданию несколько усложняются. Здесь, кроме уже освоенных листьев, нужно ввести другие изобразительные детали: короткие соединительные ветви, цветы, нераскрывшиеся бутоны и т. п.

Внешние контуры изображений, как и в первом задании, должны быть предельно упрощенными, стилизованными, «удобовырезаемыми», так как продолжается практическое освоение приемов вырезания. Усложненные контуры могут приостановить движение вперед и поставить мозаичиста перед неразрешимыми задачами.

Второе задание усложняется не только в очертаниях; обогащается его цветовое решение. Если для первых листков мы планировали в основном две контрастные породы, то здесь разнообразие цвета увеличивается. Приступая ко второму заданию, мозаичист должен приготовить 3—4 породы различной тональности. Это могут быть бук, грецкий орех, ясень, красное дерево, береза, груша и т. д. Но может быть и всего одна порода, например грецкий орех. Тогда тональные градации ее должны быть достаточно разнообразными.

БОЛЕЕ СЛОЖНЫЙ НАБОР ОРНАМЕНТА РАСТИТЕЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

После первых удачных проб мозаичистам хочется поскорее перейти к вырезанию более сложных форм; появляется желание создать нечто существенное. Этим «существенным» на данном этапе обучения может быть усложненная композиция с растительным орнаментом. Ее выполнение закрепит технические навыки и подготовит мозаичиста к последующим заданиям.

Размеры панно следует планировать достаточно крупные, чтобы без тесноты разместить на плоскости все составные элементы орнамента. Примерная величина набора может быть в пределах 30—40 см по большей стороне.

Поскольку сочинение таких изображений сопряжено с серьезной творческой работой, расскажем более подробно об особенностях орнамента в искусстве деревянной мозаики.

Большинство орнаментальных мотивов рождается не отвлеченно, а путем упрощения и схематизации природных образований. Полевая и лесная растительность, включающая цветы, ягоды, всевозможные злачные культуры (пшеницу, рожь, ячмень, рис, овес, кукурузу и т. д.), а также птицы, звери, животные, фигуры людей — все это может быть взято мозаичистом как исходный материал для создания орнаментальных композиций.

Но как бы ни были близки орнаментальные рисунки природным формам, ни один лепесток, ни одна бабочка не переходят в изображение без предварительного изменения. Они должны приобрести такой вид, та-

кие очертания, которые удобны для выполнения из древесных пластинок. У них отбрасываются все мелкие случайные изгибы внешней формы, упрощается линия контура, остается лишь самое характерное. Причем эти характерные черты умышленно увеличиваются, чтобы сконцентрировать на них внимание при превращении реального изображения в декоративный узор.

Так стилизуются растения, насекомые, животные и даже изображение человека.

Построение орнаментов подчиняется определенным приемам и законам, в основе которых лежат ритмические повторы изобразительных форм.

Орнамент часто сравнивают с песней — он также ритмичен, у него есть особый мотив. Как в песне повторяется припев, так в орнаменте чередуются с повтором основные его элементы.

Сочиняя орнаменты, мозаичист должен не только учитывать ритм элементов, но и соблюдать необходимые контрасты: сочетание высоких элементов с низкими, широких с узкими, толстых с тонкими, прямых с криволинейными, длинных с короткими, горизонтальных с вертикальными, темных со светлыми и т. д. В качестве примера можно назвать орнамент под названием «греческий меандр», красота которого создана благодаря контрасту отрезков коротких и длинных, горизонтальных и вертикальных.

Неотъемлемая часть орнаментального построения — симметрия. Она дает возможность повторять сходные элементы относительно центра или осевых линий. Это позволяет в изобилии создавать яркие, красочные орнаменты самой различной сложности. Изумительными образцами орнаментального искусства в деревянной мозаике являются художественные паркетные дворцов и усадеб Москвы, Ленинграда и их пригородов.

В деревянной мозаике мы на каждом шагу сталкиваемся с использованием законов симметрии. Наряду с обычным применением законов симметричного построения орнаментов в деревянной мозаике существует ряд специфических приемов. Так, например, какой-либо сучок или сгусток волокон сами по себе могут быть и некрасивы, но стоит подставить симметрично им такие же древесные образования, как возникает редкостный мотив природных линий. В дальнейшем мы увидим, что прием симметричного расположения двух древесных пластинок позволяет создавать образы животных, сказочных существ и даже портретные изображения.

В практике мастеров мозаики широко известна симметричная система создания декоративных наборов, условно называемых «в рост», «в елку», «в конверт», «в крейцфугу» и т. д., составленных из 2, 4 и более симметрично расположенных текстурных клиньев¹.

Склеенные клинья из простых полосатых фанерок создают разнообразные самобытные декоративные композиции орнаментов со свободной

¹ Подробно об этих приемах рассказывается в разделе «Орнаментально-геометрические построения».

симметрией. Для деревянной мозаики вообще характерна свободная симметрия, когда одна сторона узора, повторяя другую, все же несколько отличается от нее. Это связано с тем, что невозможно найти две фанерки, во всем совпадающие друг с другом. Поэтому декоративная особенность древесного узора заключается в новизне, свежести, подвижности рисунка в каждом природном завитке.

В рисунках орнаментов для деревянной мозаики образ должен выглядеть предельно лаконично, но конкретно. Темы для орнаментов можно найти повсюду в окружающей жизни — вспенившиеся буруны волн, стройные камыши, взлетающие ввысь утки, белые пушистые облака, склоненные под ветром березы, следы птиц на мокром песке или снегу, ледяные разводы Деда Мороза на стекле. Все это может послужить ключевым рисунком для сплетения из него орнаментальных композиций. Каждое из этих изображений должно просто и ясно переходить в орнамент. Тогда он будет выглядеть четко и гармонично. Беря за основу конкретных животных и растения, мозаичист силой своего воображения создает из них торжественные, нарядные орнаментальные композиции. Во многом их выразительность зависит от красоты природного материала. Нужно стараться решать изображения малым числом деталей, но с большим использованием выразительности каждого волокна, сучка, завива древесного рисунка.

Не менее важна и технико-эстетическая сторона составления набора. В деревянной мозаике, в этом трудоемком и сложном виде декоративно-прикладного искусства, наборы должны быть созданы так, чтобы зритель не чувствовал труда, затраченного автором, чтобы он забывал о технике, а любовался образами, воплощенными в природный материал. Надо помнить также, что в погоне за сложностью орнамента можно впасть в дробность и потерять ощущение материала. Для деревянной мозаики нужны орнаменты с такими очертаниями, в которых бы отчетливо читались присущие древесине цвет, блеск, рисунок волокон, мерцание сердцевинных лучей.

Скромно, но выразительно орнаменты выглядят в двухцветном варианте.

Красота плетения орнамента, его выразительность в этом случае зависит не только от оригинальности рисунка, но и от контраста выбранных пород. Обогащение орнаментов цветом влечет за собой появление новых деталей и применение большего числа самых разнообразных пород.

Форматы, в которых могут быть созданы мозаичные деревянные орнаменты, традиционны — это полоса, круг, квадрат, ромб. Орнамент может составлять самостоятельную композицию, а может представать в виде пояса, обрамляющего портрет, пейзаж или сюжетную композицию.

ЗАВЕРШЕНИЕ КОНКРЕТИЗИРУЮЩИМИ ВСТАВКАМИ ПРИРОДНОГО МОТИВА, ОБРАЗОВАННОГО ДРЕВЕСНЫМИ ВОЛОКНАМИ

Данное упражнение несколько отличается от предыдущих.

Прежде чем сделать к нему подготовительный рисунок, нужно, не торопясь, вдумываясь в каждый извив волокон, внимательно пересмотреть свои запасы древесины. В изгибах древесного слоя можно встретить почти готовые пейзажные композиции.

Однако природа, как бы призывая человека в соавторы, не дорисовывает все сама, что-нибудь да оставит неоконченным. Поэтому перед мозаичистом стоит задача: найти, увидеть древесный мотив и композиционно его завершить, введя как можно более тактично в природный рисунок несколько дополнительных, завершающих его деталей. Это подобно использованию в скульптуре «творчества» природы — всевозможных наростов, наплывов, сучков, корней, коряг и тому подобных образований для создания художественного образа (например, в отдельных произведениях С. Т. Коненкова, В. А. Ватагина). Рассмотрим это положение на конкретном примере: среди широких темных полос в древесине грецкого ореха художник увидел бескрайнюю степь, окутанную темной мглой. Чтобы оживить ее и композиционно завершить природный мотив, была вырезана одинокая крепость, сдерживавшая набеги кочевников (рис. 48).

Вот подобные сочетания волокон и нужно разыскивать. Когда мотив будет найден, начинается подготовка рисунка. Для этого лист фанеры накладывают на бумагу и обводят по краям карандашом, чтобы перенести на нее его размеры. В образовавшиеся очертания вписывают те разводы древесины, которые привлекли внимание. Затем в эти природные линии мастеру нужно очень аккуратно и тактично ввести дополнительные детали, которые завершат то, что начала рисовать природа. Это может быть даже одна-единственная деталь, а все остальное составят разводы природных линий.

На основании одного и того же древесного рисунка могут быть исполнены различные сюжеты. Они зависят от того, какие дополнительные детали введет мастер в природные разводы волокон.

Данное задание становится своеобразным рубежом, этапом в познании искусства деревянной мозаики. Действительно, выполнив первые три упражнения, мозаичист приобретает достаточный опыт в подборе и вырезании деталей. Поэтому ему не составит труда выполнить несколько небольших вставок в этом задании. С другой стороны, после выполнения такого набора у мозаичистов как бы открываются глаза. Они начинают лучше видеть, чувствовать и понимать древесный язык мозаичного изображения, воочию убеждаются в том, какие декоративные сокровища хранятся в лесных кладовых красоты. Этот опыт потребуется для выполнения более сложных последующих заданий: изображения представителей животного мира, иллюстраций к сказкам и др.

Наиболее подходящий материал для четвертого упражнения — древесина грецкого ореха, изобилующая почти готовыми пейзажными мотивами. Интересные сочетания волокон могут быть найдены и в древесине



Рис. 48. Набор «Старая крепость».

бука, ясеня, граба, карагача, карельской березы и ряда других пород. Нужно только очень внимательно их пересматривать. Размеры панно будут определяться величиной листа шпона, на котором обнаружены очертания природного мотива.

ИЗОБРАЖЕНИЯ ПТИЦ, ЖИВОТНЫХ ИЛИ РЫБ

Это задание считается в какой-то степени контрольным. Оно позволяет самим мозаичистам увидеть, насколько правильно понят принцип работы с цветной древесиной.

Как известно, животные и птицы покрыты шерстью, перьями, иглами, рыбы переливаются чешуей. Все эти покровы нужно убедительно передать природной графикой материала. Для этого используются древесные сучки, спящие почки, штрихи, сердцевинные лучи, всякие накрапы и живописные пятна.

Величина изображаемых животных или птиц должна быть не менее 12—15 см в длину или высоту без учета окружающего фона. Такие размеры позволяют мастерам проявить свои знания древесной графики. Если величина рисунков будет меньше, упражнение потеряет смысл, так как изобразительная площадь слишком мала для решения поставленных задач.

Изображения птиц, рыб, животных, зверей и других живых существ называют анималистическими. В деревянной мозаике мастер-анималист должен стремиться создавать художественно-стилизированные, ярко-декоративные образы животных при сохранении их самых характерных признаков.

Анималистические сцены в деревянной мозаике могут быть как на нейтральном, отвлеченном фоне, так и в более сложном сочетании с различными пейзажными элементами в виде стволов деревьев, стогов сена,

прозрачного водоема и т. д. И в первом, и во втором случае от мозаичиста требуется декоративным языком выразить тип того или иного животного. Здесь, как ни в каком другом жанре, отчетливо выступает роль графических древесных элементов в создании художественного образа. Ведь нецелесообразно, скажем, вырезать из фанерок множество птичьих перышек или выкраивать тончайшие полосочки древесины и подклеивать их друг к другу, имитируя шерсть животных. Попытка создать таким способом анималистическую композицию будет обречена на неудачу. Этот неверный путь ведет декоративную деревянную мозаику к натурализму. Поступать следует иначе. Просто надо верить, что волшебница Природа заготовила очень много самых разных древесных рисунков, которые могут многое подсказать художнику. Нужно лишь среди них выбрать те, которые, будучи врезаны в мозаику, создадут необходимый образ шерсти, перьев, иголок, чешуи и т. д. Чтобы это положение было более понятным, поясним его несколькими примерами.

Попугай какаду гордо сидит и внимательно разглядывает какое-то чудо, появившееся рядом с ним. Попугай нарядно разодет: его хвост расцвечен черными и светлыми перьями, золотистым перламутром отливают грудка птицы; крылья темно-красного цвета плотно прижаты к бокам; на крыльях легким рельефом проступает рисунок оперения. Темная, короткая шея переходит в голову, которая украшена красным, удивленно раскрытым клювом и сверкающим розовым хохолком. Сжатые лапы попугая крепко вцепились в опору.

А теперь посмотрим, из чего и как выполнен этот красивый птичий «костюм». Хвост — это кусок африканской древесины цеброна, разновидности палисандра: темные пятна неправильной формы с трепещущими контурами идут по светлому фону древесины, они создали впечатление наслоения перьев в хвосте птицы. Переливающаяся грудка попугая набрана не из отдельных кусочков, а найдена в целом листе древесины сучка лимона. Добрые слова в адрес сучков уже были нами сказаны в разделе «Пороки древесины». На этом примере можно лишний раз убедиться, насколько древесина отплачивает добром за чуткое отношение к ее графическим проявлениям. Если мозаичист будет жить в дружбе с древесными сучками, они наградят его за это богатством неповторимых узоров.

Посмотрим дальше, из чего состоит одежда какаду. Крылья с рельефной прорисовкой перьев найдены в наплыве старой темной груши, а молодая розовая груша дала попугаю клюв. Драгоценная корона с отборными лакированными перьями — это красное дерево.

Во всем изображении нет ни одной лишней вставки. Даже крепкие лапы птицы с графическими черными штрихами на месте перегиба пальцев — это не составные, а цельные фанерки карельской березы, на которых штрихи сердцевинных лучей лежат так, что получился образ сжатых лапок попугая.

Если попробовать повторно вырезать в мозаике этого попугая, он получится совершенно непохожим на первого, хотя будет так же сидеть, так же держаться лапами и удивленно смотреть в сторону. Он будет по-



Рис. 49. Панно «Грифы».

хож на этого попугая и все же окажется во многом другим. Совсем иным окажется характер перьев на груди, хвосте, крыльях. Ведь фанерки будут иметь свое особое расположение волокон в древесном рисунке. Это сделает птиц неповторимыми по оперению.

И все же они будут «деревянными», благодаря внимательному подбору текстуры материала.

Столь же «деревянной» выглядит и композиция «Грифы», набранная из сучков бука и красного дерева (рис. 49)¹.

Мы рассмотрели примеры передачи средствами древесины оперения птиц в различных композиционных вариациях.

Так же успешно в деревянной мозаике можно воссоздать и другие покровы живых существ, населяющих нашу землю.

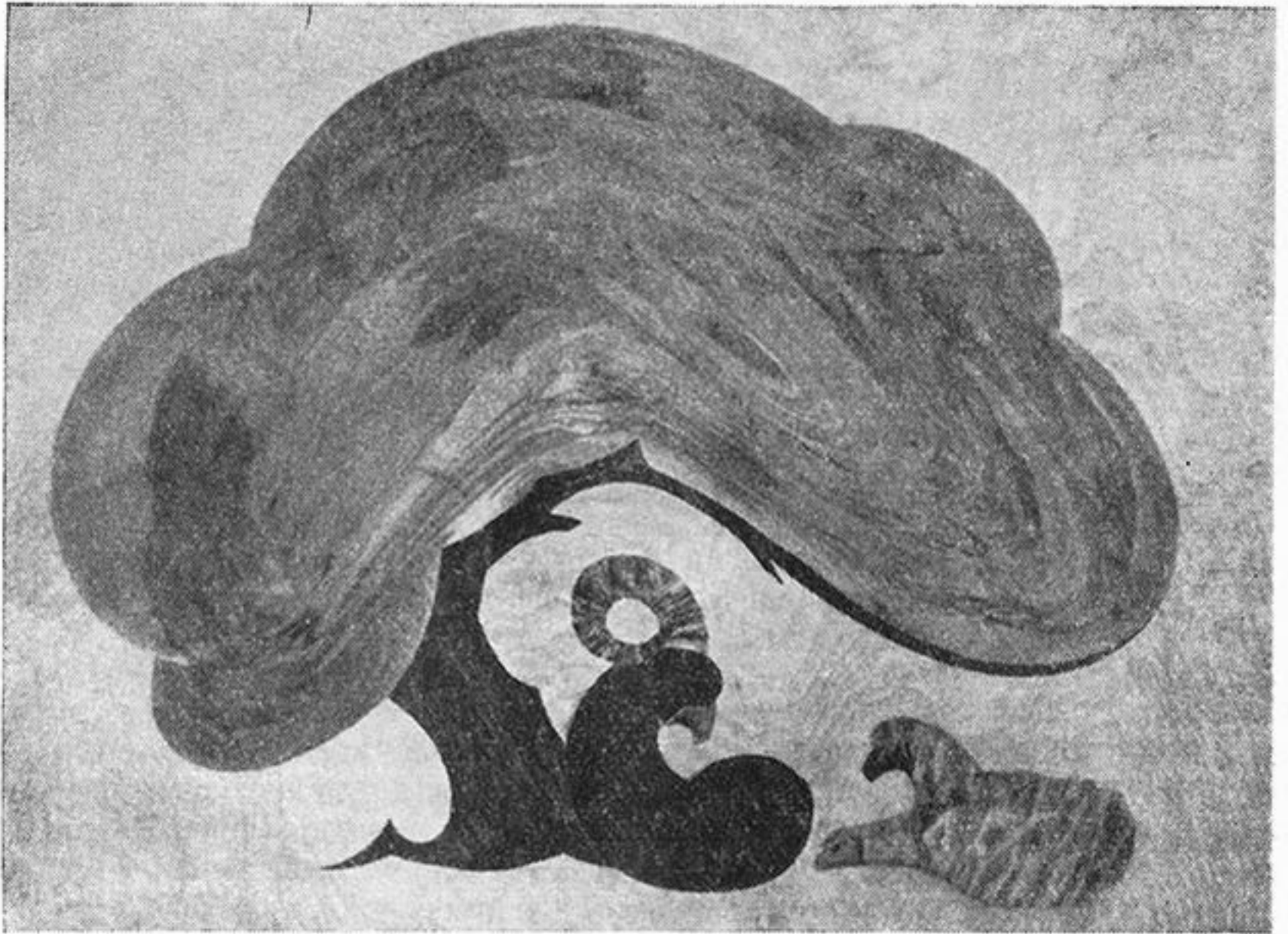
Вот деловитой походкой шествует колючий еж (рис. 50). Посмотрите, какая богатая шуба из иголок покрывает его тело. Сколько в ней раз-

¹ Если первый пример может быть использован в качестве образца к пятому заданию, то последующие, в том числе и «Грифы», относятся к более сложным работам и приводятся здесь лишь как возможные варианты анималистических композиций.

Рис. 50. Панно «Еж».



Рис. 51. Панно «Полдень».



нообразных цветовых и штриховых подробностей. Темные глубокие тени и высветленные участки, на фоне которых черными точками проглядывают отдельные иголки колючего обитателя леса, создают красивое декоративное пятно.

Сколько же вставок в этой массе иголок ежа? Оказывается, всего одна. Но в ней множество глазков — спящих почек наплыва красного дерева, которые и дали возможность передать ощущение колючего покрова. Две остальные врезки — это голова с передней лапкой и задняя лапа ежа. Таким образом, всего три вставки создали облик этого лесного труженика.

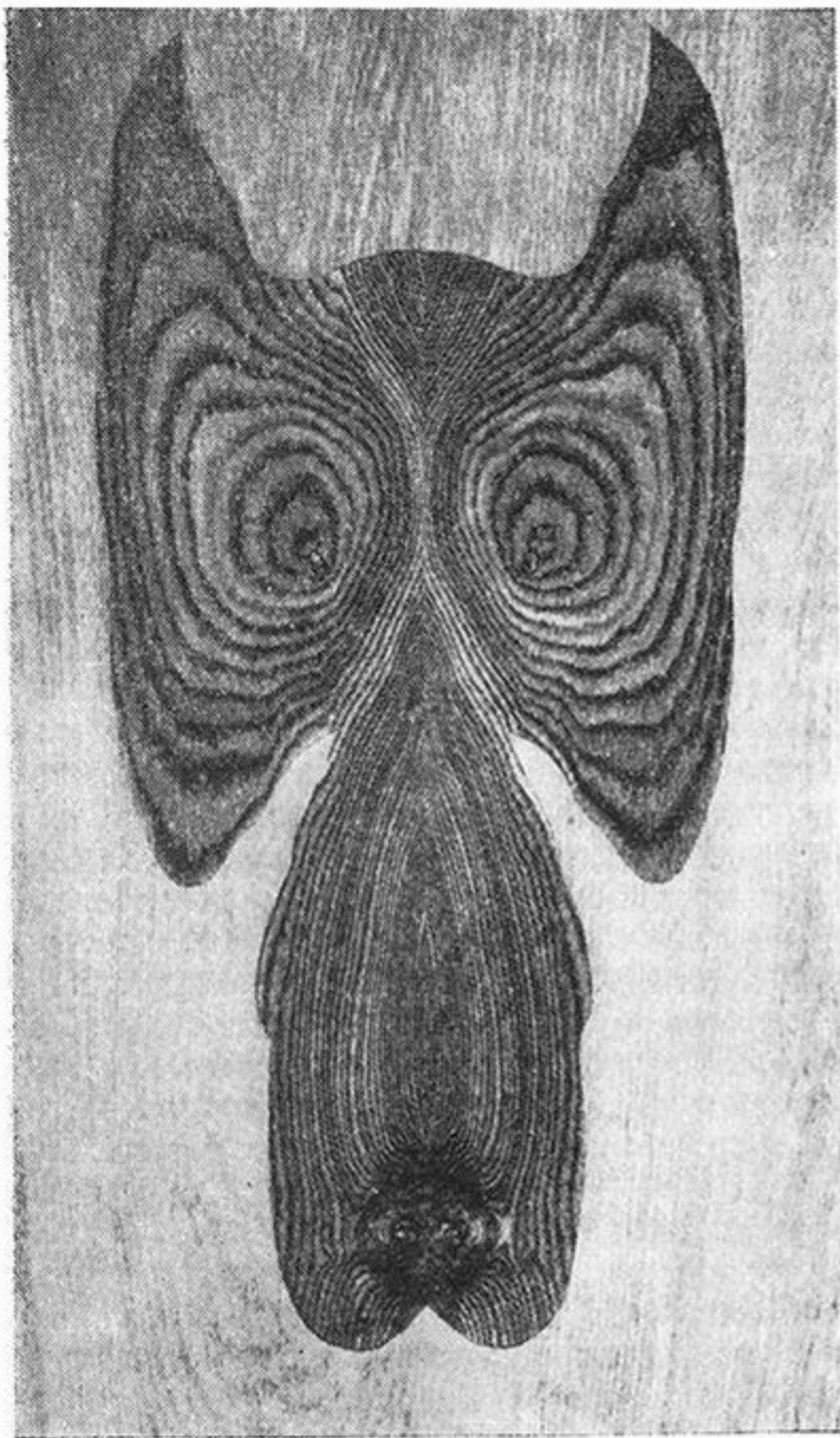


Рис. 52. Волк.

А как быть со шкуркой животных? Можно ли ее выразить с помощью узоров лесных кладовых?

Давайте вновь обратимся к примеру. Перед нами панно под названием «Полдень» (рис. 51). На светлой доске клена, символизирующей образ раскаленного полуденного зноя, размещен могучий дуб с густой раскидистой кроной; в его тени расположились гордый круторогий баран и нежные, кроткие овечки. Животные, ствол дерева и крона составляют единое пластическое целое. Это стилизованный, упрощенный декоративный узор, состоящий из рисунка животных и деталей пейзажа.

Взгляд зрителя, вначале сосредоточенный на темной фигуре бара-

на, скользит по стволу с прихотливо раскинутой кроной к фигурам лежащих овец.

Завитки шкур животных набраны не из отдельных кудряшек. Они получились благодаря свилеватости красного дерева (баран) и клена (передняя овечка), а также из спящих почек лимонного дерева (заслоненная овечка). Таково уж изобразительное свойство кладовых красоты: в них обязательно отыщется текстура для создания любого образа. За примерами далеко ходить не надо — ствол дерева, под которым скрылось от жары стадо животных, — это полосатый рисунок волокон грецкого ореха. Достаточно было одного куска этой фанеры, чтобы передать характер старого кряжистого дуба.

Приводя эти примеры, мы еще раз обращаем внимание мозаичистов на то, что нужно больше доверять материалу, отыскивая в нем подходящую текстуру.

Мы посмотрели, какими средствами в деревянной мозаике можно создавать образы птиц и животных.

У деревьев достаточно материала, чтобы передать различные покровы: чешую рыб, легкие крылья бабочек, морщинистые одеяния земноводных. Нужно только с уважением отнестись к содержимому кладовых красоты. Древесина никогда не утаит свои богатства — все отдает пытливым исследователям. Особое внимание нужно уделять порокам. Ведь среди древесных узоров, образованных пороками, как бы зашифрованы оригинальные художественные образы животных и фантастических существ. Вот, например, персонаж многих народных сказок — свирепый и в то же время неудачливый в своих коварных происках лесной разбойник — волк (рис. 52). Его «портрет» был высмотрен в сложенных симметрично двух фанерках ясеня среди обилия завитков их годичных слоев и без каких бы то ни было дополнительных врезок представлен зрителям.

Примеры анималистических композиций можно было бы продолжить. Но дело не в количестве образцов, а в том, чтобы были понятны метод и путь решения таких изображений, чтобы художники-мозаичисты черпали из кладовой природы бесчисленное разнообразие всевозможных фактур и без физического разрушения красоты лесного материала создавали живые образы.

ПРОИЗВОЛЬНАЯ ПЕЙЗАЖНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

В отличие от четвертого упражнения, где тон задает найденный в древесных волокнах рисунок, это учебное задание должно представлять собой пейзажную композицию произвольного характера. Это может быть водный или лесной пейзаж, вид городского ансамбля или ритмическое декоративное сочетание сельских домиков, деревьев, холмов, облаков и т. д. За большими размерами пока гнаться не нужно. Главное на этом этапе — понять принцип решения этого жанра.

Пейзажный набор может быть закомпонован на панно размером

25—30 см по большой стороне. Формат, в котором предполагается изобразить композицию, не оговаривается. Это может быть горизонтальный или вертикальный прямоугольник, квадрат, круг, овал или любая иная форма.

Способы выражения мозаичных композиций могут быть самыми разнообразными, лишь бы при этом сохранялось уважение к природной красоте древесной палитры.

Работая над пейзажными композициями, нужно иметь в виду некоторые специфические особенности декоративного решения этого жанра в отличие от живописных станковых произведений.

Пейзаж — не только «нетронутая» природа — поля, луга, леса, нагромождения гор, но и природа, преобразенная созидательным трудом людей. Поэтому нередко художников и мастеров мозаики привлекают виды архитектурных, городских и индустриальных пейзажей.

Случается, что художник-любитель считает создание пейзажных композиций делом несложным, не требующим большого труда и специальных знаний. Это далеко не так — грамотный рисунок, знание законов цветоведения, проникновение в изобразительные свойства материала, совершенное владение техникой — все это непереманные условия для успешной работы над пейзажами в различных художественных материалах. Причем одно из главных условий, на которое мы хотим обратить внимание мозаичистов, — это учет художественных особенностей материала, в котором воплощается пейзаж. Например, в живописи или графике художник должен передать на холсте большие пространства, раздвинутые вглубь и вширь. При этом, чем глубже вдаль уходят предметы, тем больше их цвет и плотность поглощает воздушная среда. Между плотным, красочным передним планом и дальними элементами пейзажа значительная разница.

Если же обратиться к пейзажу в деревянной мозаике, то выглядеть он будет совершенно иначе, чем в живописи, так как материалом в данном случае будут не краски, а тонкие однослойные фанерки различных древесных пород с декоративным сочетанием природных рисунков цвета и тона.

В деревянной мозаике композиции обычно преследуют декоративные цели. Поэтому здесь совсем не нужно специально добиваться очень важных в живописи воздушной перспективы и глубокого пространства. На одном панно здесь может быть несколько точек схода и несколько горизонтов для того, чтобы разместить отдаленные пространством предметы в одной плоскости. Например, на рис. 53 показано композиционное решение темы «Деревня» в декоративном панно. Художник использовал присущие декоративно-прикладному искусству законы композиционного построения пейзажа. Он не пошел по пути иллюзорной передачи сельского мотива, а отобрал лишь самое характерное, самое существенное из внешнего облика деревни и расположил изображение в определенном орнаментальном ритме. Избушки как бы извлечены из глубины и приколоты к картинной плоскости. Здесь налицо особый ритм элементов изображения. Это как бы орнамент, построенный из групп светлых хаток. Все они оди-

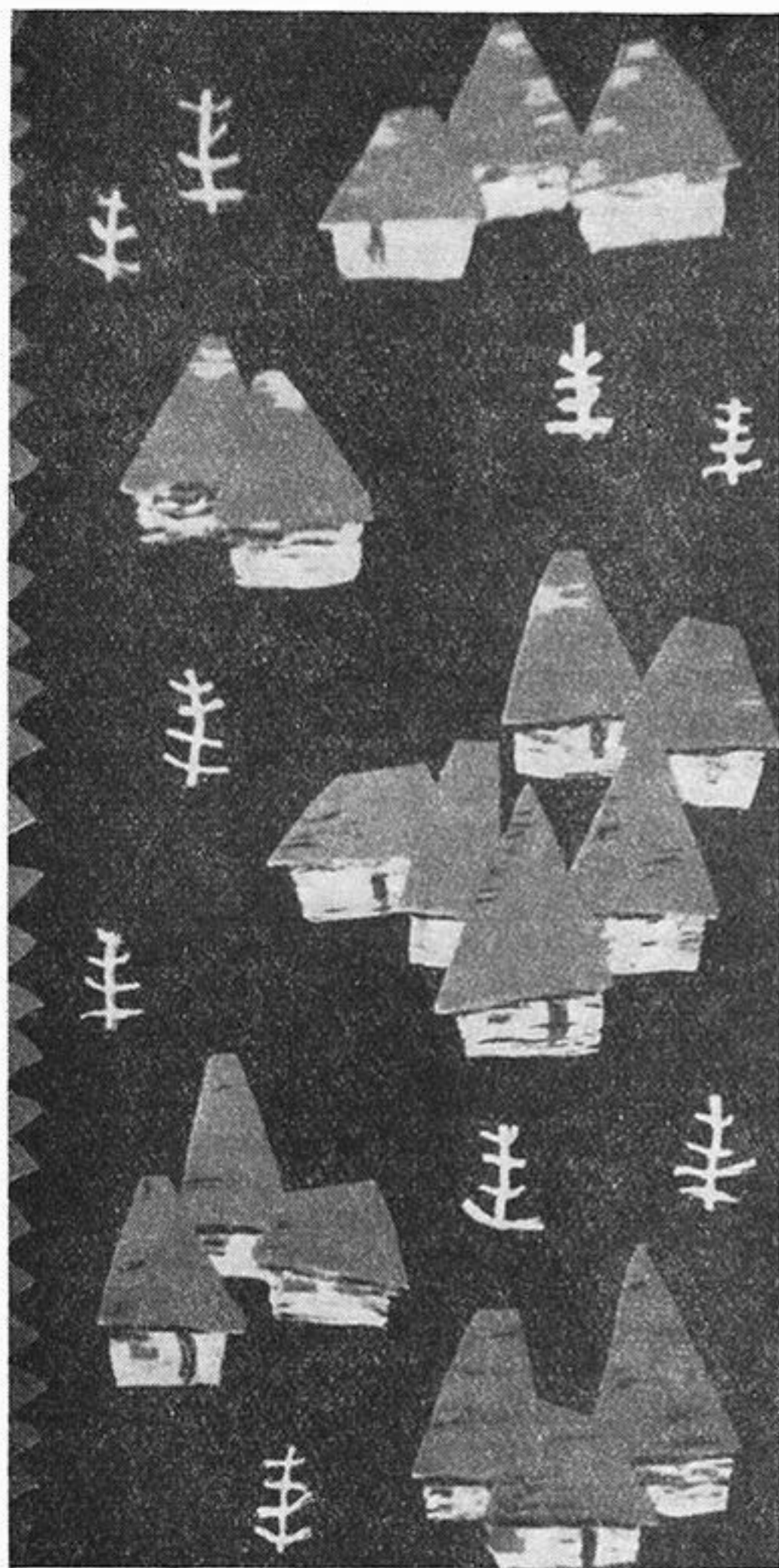


Рис. 53. Декоративная композиция «Деревня».

накового по плотности цвета показаны своей наиболее выразительной стороной, без перспективного сокращения. Зеленъ деревьев и кустов заменена светлыми декоративными елочками, разбросанными в ритмическом порядке. Панно выглядит очень цельным, законченным.

Вот еще одно изображение: «Заморские гости». Здесь светит солнце, дует свежий ветер, покачиваясь, плывут корабли из дальних стран. Гребешки волн лижут просмоленные борта. Туго натянутые паруса трепещут на мачтах. Этот сюжет решен в деревянной мозаике довольно просто: солнце из среза древесины ясеня раскинуло свои лучи по всему панно, создавая декоративный фон. Три очень условных одинаковых по рисунку корабля размещены в ступенчатом ритме параллельно краю картины. Море с барашками волн передано предельно лаконично светлыми извилистыми полосками. Но внутри этих упрощенных силуэтов заключена красочная фактура древесных пород. Среди них есть свилеватая, струйчатая древесина серого ясеня (последний парус), красное дерево зебровой расцветки (средний парус), чинара (корпус среднего корабля и первый парус), наплыв карагача (корпус первого корабля), белый ясень (солнечный круг и лучи), груша (небо между лучами), грецкий орех (последний корабль и темные полосы моря), белый клен (барашки волн). Все изображение имеет теплый, розовато-охристый колорит.

Мелкие подробности в этом наборе заменены природными древесными узорами, поэтому не потребовалось вырезать дополнительных вставок. И набор от этого нисколько не проиграл.

Как видно из рассмотренных примеров, в деревянных пейзажных композициях предметы изображаются без частных, обобщенным четким силуэтом, образами-символами, напоминающими скорее эмблему, нежели конкретный объект.

А вот пример мозаики с композицией городского пейзажа (см. рис. 30). Ее авторы художники-мозаичисты А. В. Солдаков и В. Б. Ключерев. На этом панно небо и асфальт улицы только подразумеваются. Их заменяет нейтральный фон, на котором в строго фронтальном положении изображено здание Адмиралтейства в Ленинграде. Никаких лишних деталей и подробностей. Все передается предельно лаконично, одними символами. Так, например, два древесных ствола с раскидистой кроной и темной массой внизу — это образ парка, разбитого вдоль набережной Невы. На наличие реки указывает темный постамент с силуэтом льва, венчающий лестницу, ведущую к воде. А вот и лестница — темная полоса с изломами под прямым углом. Таким приемом авторы изобразили гранитные ступени, спускающиеся к Неве. А Нева передана двумя волнистыми лентами, идущими одна под другой, как бы символизирующими величавое течение могучей реки.

Таково декоративно-прикладное искусство — с его условностями и особыми приемами построения изображений. Этим приемам и законам подчинили свои мозаики авторы рассмотренных панно.

А можно ли иначе решать пейзажные композиции мозаичных деревянных панно? Этот вопрос невольно возникает у любителей мозаики. Ведь далеко не каждому хочется все увиденное укладывать в четкие рамки символов, сводить все богатства окружающего мира к условным эмблемам. Нет ли иного принципа решения пейзажных композиций — такого, где изображение не было бы подражанием живописи, но в то же

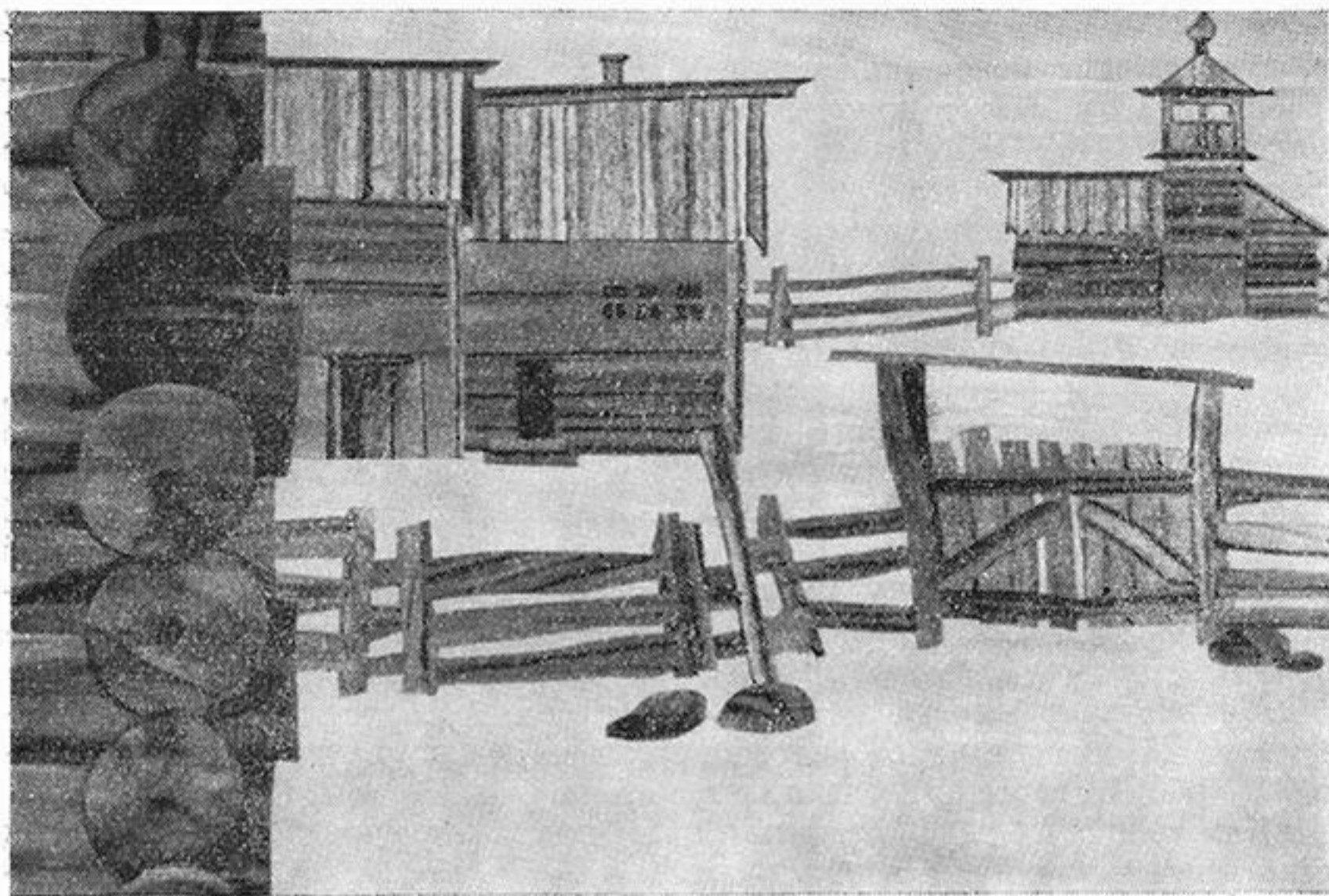


Рис. 54. Панно «Север».

время было ближе к реальным предметам, чем к стилизованным намекам на предметы и явления? Попробуем показать несколько иное решение мозаики. Вот панно под названием «Север» (рис. 54). Здесь незначительным количеством вырезанных предметов создается образ промороженного дождями и ветрами северного рыбацкого поселка.

Светлый буковый фон. Вся левая часть панно снизу доверху выложена из темных сучков древесины грецкого ореха. Они создают образ почерневшего от времени древнего сруба.

В центре набора проходит низкий дощатый забор с кольями, перекладинами, покосившимися воротами. Верхнюю часть занимает повернутый в профиль высокий северный дом, соединенный с сараем, и деревянная часовенка. Тесовая кровля, маленькие окошки, темные проемы дверей — таковы типичные атрибуты строений холодных приморских районов.

Этот пример иллюстрирует несколько иной прием передачи пейзажного мотива в деревянной мозаике.

Возможны и другие, более конкретные варианты пейзажа в этом искусстве, когда не исключается возможность создания наборов видового характера с некоторыми пространственными планами. Однако они должны осуществляться в пределах, допускаемых художественными свойствами материала. Здесь нужно найти «золотую середину», когда жи-

вописные средства помогли бы обогатить декоративное панно, не лишая его при этом особой деревянной специфики. Это аналогично тому, как в отдельных живописных полотнах (например, в творчестве А. Дейнеки, Г. Нисского) используются декоративные приемы.

Приведем пример такого рода композиции. Панно «Тайга». Сумрачный темный лес с вековыми соснами, пихтами, елями встал во весь рост на переднем плане, а дальше в глубину все покрыто мраком, сквозь который едва просматриваются отдельные деревья. Вглядитесь в изображение. Композиция решается не эмблематично, а видовыми образами, но с выявлением изобразительной специфики материала. Тяжелый таежный лапник передается темной древесиной грецкого ореха. Художник не разбивает эти массы на отдельные иголки или веточки — все дается мощными монолитными участками. Волокна материала подобраны так, что крона оказалась прорисована трепещущими жилками и живописными пятнами. Они помогли создать графическую структуру хвои.

Каждый ствол — это целый кусок цветной фанеры с ее штрихами, сучками, свилеватостями, сердцевинными лучами, создающими декоративный образ шершавой коры. Глухая чаща леса с проглядывающими сквозь тьму деревьями составлена не из отдельных врезок темной и светлой древесины, а одним полосатым куском палисандра. Его чередующиеся годичные слои рисуют густой лесной массив. Блики на траве также получились не физическим врезанием маленьких светлых деталей: для травы подошла зеленоватая фанерка буковой древесины такого среза, где по всей плоскости расплескались серебристыми бликами сердцевинные лучи.

Таким образом, в рассмотренном нами пейзаже живописные и графические элементы различных пород воплотились в деревья, хвою, чащу леса, солнечную траву.

Другой пример — композиция «Август»: засушливая летняя пора; скошенное сено собрано в маленькие копёшки; оставшаяся стерня пожухла, порыжела под потоками горячего солнца; могучий массив леса и одиноко растущий дуб манят укрыться в их тени. В этом деревянном панно основную изобразительную роль сыграл грецкий орех. Его текстура подобрана так, что без излишних врезок убедительно передана вся композиция в целом и каждый из элементов в отдельности. Так бывает очень часто, когда грецкий орех выносит главную нагрузку там, где требуется большой тоновой диапазон, богатство фактур, красота древесного узора. Этот набор не исключение.

Раскаленное от зноя небо — это золотистая древесина молодого ствола грецкого ореха. Грецкий орех выстилает и коричневое поле, обозначая разнообразными горизонтальными штрихами направление скошенной травы. Мягкие воздушные копы душистого сена — это тоже грецкий орех, но фактура у этих кусков совершенно другая: с широкими свободными акварельными затеками и сглаженными переходами от светлых, освещенных участков к глухим, темным пятнам. Крона дуба — новая фактура древесных узоров. Здесь множество мелких кружевных завитков наплыва создает образ многолистной шапки дерева. Многоярусный лесной массив

образован всего четырьмя крупными участками грецкого ореха с пышными живописными разводами. Рассматривая обилие природных рисунков в древесных пластинках, убеждаешься, что почти для любого элемента композиции найдется кусок породы, который без дополнительных врезок создает образ изображаемого предмета. Достаточно сказать, что в рассматриваемой композиции дальний участок леса выполнен из одного листа древесины грецкого ореха. А ведь там просматриваются кипы кустов и много ярусов лесной чащи.

Приведенные примеры лишний раз доказывают, что нужно больше доверять материалу, находить в лесных кладовых неповторимые образцы древесных узоров. Нужно меньше разрушать эту красоту, не мельчить деталями, не превращать в щепки дары волшебного леса.

Если не удастся найти целого куска фанеры с подходящим рисунком волокон для выполнения крупного элемента композиции (в практике такие случаи нередки), этот элемент можно составить из нескольких участков. Но при этом нужно поступать так, чтобы древесные рисунки плавно продолжали друг друга, переходя из одной фанерки в другую, создавая единое целое. Это подобно работе с малахитом, если взглянуть на изделия русских умельцев по камню (например, в Малахитовом зале Государственного Эрмитажа): декоративные вазы, шкатулки, крышки столиков, облицовка колонн и пилястр. Их поверхность выложена множеством пластинок малахита, но рисунки жилок подобраны так, что переливаются единой зеленой волной из пластинки в пластинку. Создается впечатление, будто все изделие вырезано из одного монолитного куска. Так же следует поступать и с древесиной, если возникает необходимость соединить в одно целое несколько частей породы. В качестве примера может служить решение кроны дерева в наборе «Полдень»¹.

Мы рассмотрели несколько различных путей выполнения пейзажных мотивов в деревянной мозаике. И в каждом из них сочетается реализм окружающей нас природы со спецификой декоративно-прикладного искусства и изобразительными свойствами древесины. Таким образом, тщательно отбирая все существенное, характерное и отбрасывая мелкое, случайное, учитывая при этом особенности материала, можно создавать пейзажные мозаичные панно, в которых отразится вся сущность увиденного.

ПОРТРЕТ

Это одно из наиболее сложных заданий, которое может поставить мозаичистов в затруднительное положение. Так как в творческой работе сплошь и рядом встречаются композиции, в которых требуется набирать из древесных пород лицо человека, это задание должно быть хорошо освоено.

Портрет в мозаике — это плоскостное декоративное изображение человека с передачей индивидуального сходства.

¹ См. раздел: «Изображение птиц, животных или рыб».

В учебный период не следует увлекаться сложными тоновыми решениями портретов. Наиболее просто в мозаике выполняется профиль человека. Поэтому для начала можно вырезать профильное однотонное силуэтное изображение своего товарища, подруги или кого-либо из знакомых, а затем усложнить тоновую задачу. Рисунок делается просто: на стену накалывается лист бумаги, перед ним — лицо портретируемого, освещенное направленным пучком света. На бумагу ложится тень с четкими очертаниями. Остается только обвести карандашом эти контуры, а плоскость внутри них заполнить тушью. Если размер покажется большим, его следует уменьшить с помощью клеточек.

Тоновое решение такого портрета может быть различным: на светлом фоне традиционный темный теневой силуэт или, наоборот, светлый профиль, окруженный плотной, приглушенной древесиной.

Положение «в фас» значительно более сложное. Оно требует серьезной подготовки, определенных графических навыков, владения изобразительной грамотой. Поэтому это задание лучше отложить на будущее, не задерживая этап обучения.

Было время, когда существовала теория невозможности сюжетных и портретных тем в искусстве деревянного набора. Она была вызвана тем, что мозаичные портреты выполнялись главным образом в виде копий станковых произведений или фотографий, механически переведенных в древесину. В них не было самостоятельного, оригинального «древесного» решения, и это не могло не вызвать отрицательного отношения зрителей и нареканий критиков.

Обращаясь к портретам в деревянной мозаике, художник не должен забывать, что будет склеивать их из тех же фанерок, которые применял для других своих декоративных композиций. Он должен помнить, что деревянная мозаика сохраняет свою условно-декоративную манеру передачи изображения независимо от того, будет ли это орнамент или пейзаж, анималистическая композиция или портрет. Что касается портретного сходства, то его нужно добиваться в тех пределах, которые допускает материал. Степень стилизации и декоративности портрета определяется целью, которую ставит себе художник, его умением обобщить и стилизовать черты конкретного человека.

То обстоятельство, что в дереве нужно решать портреты с определенной долей условности, не исключает большой выразительной силы художественного произведения. Например, широко известный портрет В. В. Маяковского в мощном графическом исполнении художника Ю. Могилевского передан всего двумя контрастными тонами. Предельно лаконично прорисовываются все черты выразительного лица поэта. Теневые части лица сливаются с темным фоном; яркими, мощными пятнами вырваны световые участки. Эта слепящая освещенность «съела» многие мелкие черточки, тени, рефлексы. Многого нет на этом рисунке, например графической линией не отделены белки глаз от нижних век, а дальняя щека от плоскости носа; не прорисована носогубная складка. Но от этого не страдает общее сходство изображения с портретируемым, так как опущены несущественные детали. Ими пожертвовал худож-



Рис. 55. Портрет студентки.

ник, создавая монументальный образ революционного поэта и трибуна.

Такая трактовка портрета вполне приемлема для деревянной мозаики с использованием бестекстурных пород, например белого клена и темного красного дерева.

А вот другой пример — портрет студентки (рис. 55). Здесь иной подход к композиции, более мягкое цветовое звучание, вызванное образом женщины. В отличие от портрета В. В. Маяковского, где перед зрителем предстает ярко освещенное лицо поэта, а волосы, затылок, шея срезаны рамкой, в новом портрете в центре светлого нейтрального фона темнеет повернутая в профиль женская головка. Волнистые темные волосы художник нашел в струйчатой древесине грецкого ореха. Для передачи цвета лица использовано красное дерево с постепенным переходом от несколько темного на шее к более светлому на лице. На этом фоне темные вставки грецкого ореха стилизованно передают глаза, брови, нос, губы, ухо. Они довершили цветовое и графическое решение портрета.

По одному и тому же рисунку можно по-разному склеить деревянный портрет. Можно применить разное количество пород, регулировать тоновой строй портрета, применять различную степень условности. Так как каждая древесная порода имеет особый характер расположения волокон, то у них и особое эмоционально-образное звучание. Например, темная, сложная древесина наплывов груши или грецкого ореха, перевитые, перекрученные волокна свилеватостей дуба или серого ясеня могут подойти для передачи

образа старого человека, прожившего большую, сложную жизнь, тогда как светоносная древесина березы или осины вызывает ощущение чистого, ясного детского образа.

Эта особенность материала должна находить свое отражение в образном решении мозаичных портретов.

Серьезных нареканий заслуживают портретные наборы, в которых изображение создается не монолитными однотонными участками, а в произвольной комбинации небольших плоских фигур, нарезанных от одной и той же породы. Таким формальным способом отдельные любители пытаются подогнать свое произведение под понятие «мозаика», т. е. изображение, склеенное из кусочков материала. Такой способ хорош, когда набирают композиции, например, из смальты, стекла или керамических плиток, где красота графической фактуры достигается сетчатой паутинкой швов.

В дереве все иначе. Ведь древесина богата собственными узорами. Поэтому красивая фактура декоративных деревянных плоскостей должна получаться не за счет щелей между деталями набора, а извлечением скрытых в древесине природных рисунков. И еще — древесина очень деликатный и своеобразный материал. Присутствующие в нем сердцевинные лучи заставляют нарезанные кусочки мерцать по-разному: по одним свет скользит не задерживаясь — они остаются темными, а другие (в них свет упирается) высвечиваются. Такое свойство материала, если умело его применять, может стать сильнейшим изобразительным средством в руках мастера. А в случае с портретом оно оборачивается против автора — поверхность, склеенная из однотонных и одноцветных, но по-разному повернутых кусочков древесины, становится пятнистой. Набор получается настолько несогласованным, что отдельные световые участки становятся много плотнее темной теневой стороны. Чтобы избежать в наборах такого казуса, мозаичистам надо знать один профессиональный «секрет»: в наборах, где отдельные детали не должны менять степень светлоты по отношению друг к другу, волокна на всех применяемых породах надо располагать строго в одном направлении. Тогда при изменении освещения вся плоскость панно или засветится или потухнет, но относительно друг друга все элементы композиции будут оставаться неизменными.

Мозаичист должен иметь в виду еще одно условие, которое ставит перед ним древесина: если деревянные наборы создаются для конкретного места в помещении, важно тщательно продумать направление волокон в композиции. Подбор древесины в этом случае должен осуществляться с учетом дневного и вечернего освещения, характерных для данного места.

Таковы общие правила работы над портретами в деревянной мозаике. Но древесина настолько необычный художественный материал и настолько богато и неповторимо творчество природы, что нередко среди обилия рисунков волокон проглядывают портреты, созданные в стволе дерева. Причем они так совершенны, что художнику почти нечего к ним добавить. Таков, например, образ древнего восточного мудреца. Обтянутое коричневой кожей лицо, длинная седая борода, жилистая худая шея. Так и кажется, что этот персонаж сошел со страниц древней книги «Тысяча и одна

ночь». На самом же деле он извлечен из двух полос древесины грецкого ореха, склеенных симметрично по центральному шву. Никаких иных мудрствований с данным портретом не производилось.

Этот пример лишний раз показывает, что следует взять за правило при пересмотре древесных пачек складывать две соседние фанерки. Оторванные друг от друга сучки или свилеватые волокна могут быть совершенно невыразительными, но сложенные симметрично нередко рожают неповторимые древесные образы. Подтверждение тому «Волк» из предыдущего раздела, портрет «Восточного мудреца» и еще несколько наборов, которые мы рассмотрим несколько позже.

Все это как бы призывает мастеров с большим вниманием и уважением относиться к поистине неисчерпаемому художественному творчеству великого волшебника — леса.

ИЛЛЮСТРАЦИИ К СКАЗКАМ, БЫЛИНАМ И СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЕ КОМПОЗИЦИИ

Это задание интересно тем, что учитывает все то, что уже накоплено мозаичистом за весь предыдущий период занятий. Здесь могут быть орнаменты, элементы пейзажа, изображения людей и животных в самых различных вариациях, объединенные общей темой.

Сказки и былины сопровождают нас с детства. Сначала их нам рассказывают, потом мы получаем возможность читать их сами, а затем наступает время, когда доносим это народное наследие до нового поколения. И всегда, прежде чем прочесть сказку или былинку, хочется перелистать книжку, «посмотреть картинки». Ведь в них оживают и предстают перед нами фантастические сказочные герои. Какой же нарядной, уникальной могла бы быть сказка, обогащенная мозаичными иллюстрациями.

Для воплощения в зримых образах героев былин и сказок древесина является прекрасным материалом. Ее теплый, мягкий цвет и затейливый, узорчатый рисунок помогают передать седую древность сказки.

Сложность работы над такими композициями заключается в том, что все это должно быть решено предельно просто, обобщенно в декоративном ритмическом построении с использованием древесного изобразительного богатства. Вот один из примеров такого упражнения — композиция, созданная по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» (рис. 56). По бескрайним просторам русской земли навстречу восходящему солнцу движется былинный богатырь. Много опасностей ждет его на пути: встречи со своим непримиримым грозным соперником Рагдаем, с Могучей Головой, коварным, жестоким Черномором, трусливым, злобным Фарлафом и, наконец, с полчищем восставших кочевников, решивших захватить Киев. Все это впереди, а пока Руслан покинул палаты стольного князя Владимира и пустился на поиски украденной невесты.

Что делаешь, Руслан несчастный,
Один в пустынной тишине?

На брови медный шлем надвинув,

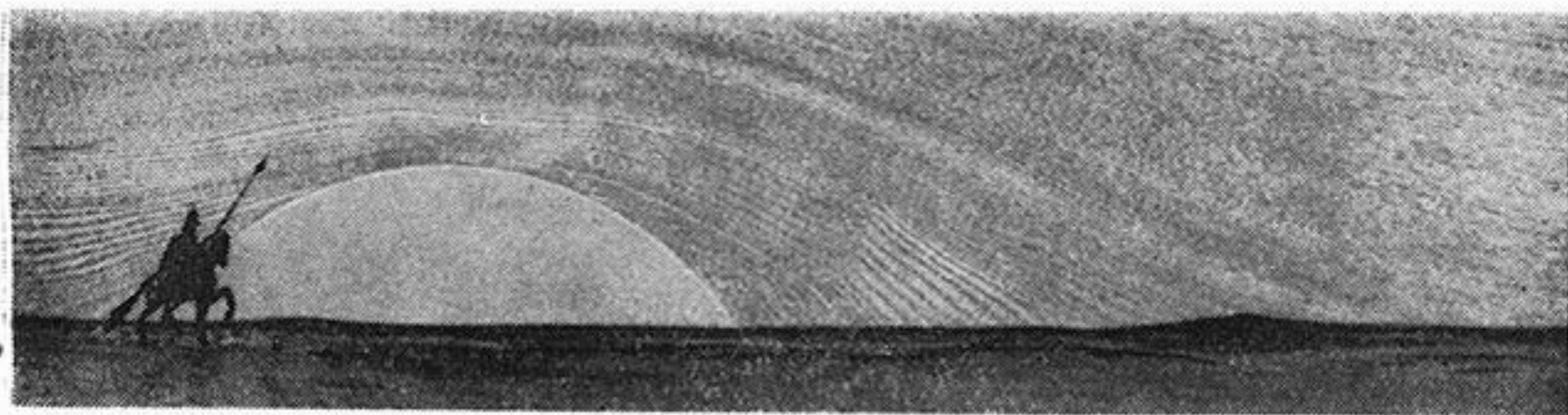


Рис. 56. Руслан.

Из мощных рук узду покинув,
Ты шагом едешь меж полей,
И медленно в душе твоей
Надежда гибнет, гаснет вера.

Таков сюжет этого панно. Сам материал помог автору выбрать наиболее удачное решение. Основой набора является фанера серого ясеня с пороком древесины — завитком, образовавшимся вокруг мощного сука. Такой рисунок волокон навел на мысль заменить сук диском из светлой древесины клена. Когда это было сделано, получилось небо, а на нем в ореоле восходящее солнце. Низкий горизонт должен был символизировать бескрайние просторы русской земли. Силуэт всадника завершил композицию, где максимально использованы графические узоры самой древесины.

А вот более богатое по цвету панно, созданное под впечатлением чарующей сказки П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Мозаика воспроизводит ключевой эпизод:

Чудный свет кругом струится,
Но не греет, не дымится.
Диву дался тут Иван.
«Что,— сказал он,— за шайтан!
Шапок с пять найдется свету,
А тепла и дыму нету;
Эко чудо-огонек!»

На деревянном панно эти строки обрели свое образное выражение. Темень непроглядной ночи расколота ослепительным сиянием пера Жарптицы. Свет расходится от пера, заставляя темноту то сгущаться, то рассеиваться. От невиданного зрелища застыл Иванушка в оцепенении и восхищении, зажав в руке волшебный подарок сказочной птицы.

Этот сложный цветной мотив выполнен без искусственной подкраски древесины. Темный, трепещущий фон — древесина грецкого ореха, перо — фанерка белого клена с грушевой сердцевинкой. Холщовая рубаха Иванушки и буйная степная трава вырезаны из древесины светлого ореха с полосатыми жилками на рубахе и волнистыми в траве. А сияние пера получилось из подклеенных друг к другу искрящихся пластинок лимонного дерева.

Таков нехитрый перечень фанерок, воскресивших на панно героя любимой сказки.

Огромную помощь в создании сказочных сюжетов оказывают всевозможные пороки. Мы уже приводили в качестве примера панно «Руслан». Вот еще две работы, в которых основная изобразительная роль принадлежит текстуре сучков. Это композиции на сюжеты уральских сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка» и русской народной сказки «Василиса Премудрая».

Разновидностью задания на сказочные темы может быть вырезание из пороков древесины фантастических существ, созданных природой и дополненных фантазией художника.

Одно из таких существ пряталось в ложном ядре древесины белого ясеня. Обе половинки портрета были отделены друг от друга в соседних листках пачки фанеры. Когда художник сложил их вместе, получился поистине лесной персонаж русского народного фольклора. Сколько необычного, дремучего и в то же время конкретного в этом портрете лешего (рис. 57). Маленькие подслеповатые глазки, полосатый расплющенный нос, вместо рта какая-то щербатая яма. Все «лицо» покрыто корой, шерстью или высохшей стянутой кожей. Поистине сказочный леший, вылезший из темного дуплистого дерева. Некоторая доля фантазии потребовалась мозаичисту, чтобы к этому лику подобрать соответствующее тело.

А вот еще одно неземное существо. Оно родилось в мягких, причудливо изгибающихся свилеватых волокнах древесины красного дерева. Мозаичист решил, что это создание чем-то напоминает образ водяного. Размышления над подробностями фигуры привели к появлению всех его анатомических элементов. У водяного длинные распущенные волосы, облегающие голову, плечи и мягкие округлые бока. Волнистые пряди, ниспадающие со лба, покрывают широкий утиный нос, окружают глаза и незаметно переходят в некое подобие бороды. В этих зарослях спрятались глубоко запавшие темные глаза, которые едва различимы на этом дремучем подводном лице. Волосы, как жгуты водорослей, переходят в узловатые руки со скрюченными пальцами и острыми длинными когтями. Тонкие сухие руки и огромный, как наполненный пузырь, живот покоятся на чешуйчатом хвосте морского конька. Хвост раздваивается на конце, как у рыб. В руке у водяного пойманная декоративная рыба. Таков собирательный образ жителя подводного мира с невозмутимой физиономией, проглянувшей среди волокон красного дерева.

Мы рассмотрели несколько примеров сказочно-былинного и фантастического содержания. Что касается сюжетно-тематических работ, то здесь свои задачи.

Сюжетно-тематические композиции в основном изображают людей в конкретной обстановке, совершающих какое-то действие, где проявляется их характер и взаимоотношения. Это могут быть события прошлого или сцены повседневной жизни — труд и отдых людей, картины беззаботного детства и т. д. Создание таких работ — наиболее сложная задача из всего, что мы рассмотрели. Ведь в сюжетно-тематических мозаиках важно не только грамотно и красиво расположить составляющие элементы набора,

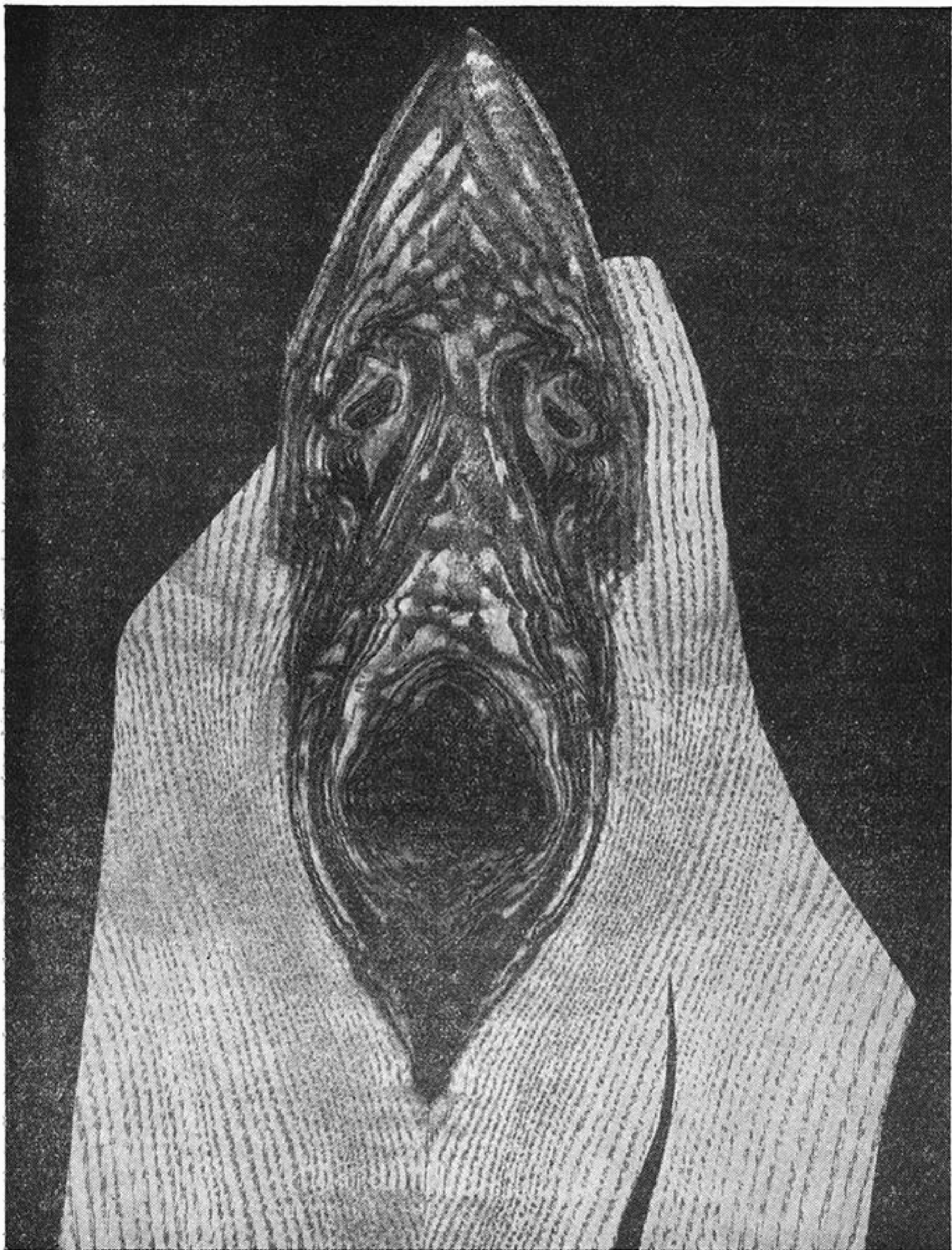


Рис. 57. Леший.

но и раскрыть идейный замысел мозаичного панно. Художник старается найти наиболее точные позы и движения действующих лиц, продумывает, какими предметами их окружить, старается форму, цвет, фактуру второстепенных деталей подчинить главному. В сюжетном декоративном панно очень важно найти ритмический строй изображаемых форм и цветовых пятен, добиться необходимого звучания контрастов.

Сразу же следует предостеречь от одной ошибки. Некоторые мозаичисты пытаются найти композиции для своих панно среди открыток и репродукций с картин крупных мастеров живописи и графики, а нередко и среди цветных фотографий. В сюжетно-тематических композициях это наблюдается наиболее часто. Мастер пересматривает репродукции или фотографии, выбирает ту, что ему по душе, и переводит ее в фанерное исполнение. Естественно, что при этом само изображение значительно искажается, а древесина многое теряет из своего художественного багажа.

Искусство деревянной мозаики позволяет создавать панно на любые темы и воплощать в природном материале всевозможные сюжеты. Только нужно это делать с учетом природного узора древесины, создавая без лишней повествовательности и психологичности образы красочные декоративные панно, предназначенные для украшения предметов быта и общественных интерьеров. Их композиционное решение определяется особенностями материала и техники исполнения.

Свободное декоративное сочинение, не связанное рамками живописной картины, и подчеркивающая условность обобщенных образов дают возможность художникам широко и смело проявлять свою фантазию и создавать выразительные мозаичные панно.

Приведем несколько примеров сюжетно-тематических композиций, выполненных в деревянной мозаике.

Первая композиция названа «Зимняя сказка». По белоснежному ковру, где разбросаны стройные оголенные березки и упругие елочки, идет, как плывет, девушка в красивом русском наряде. На старинных деревенских санках она везет елку, срубленную к Новому году. Несколько растущих елочек обступили санки, будто прощаясь со своей подружкой. На крестьянке длинная, нарядная узорчатая шубейка, отороченная голубым мехом. Богатые узоры на шубке — это спящие почки наплыва груши, а голубизна меха взята от посиневшей полоски красного дерева, пораженной паразитическим грибом. Такая же меховая опушка на круглой шапочке-боярке, из-под которой виден желтый платок. На руках — такого же цвета рукавички.

Действие разворачивается вдоль панно. Девушка движется параллельно основанию мозаики. Полосья санок, «подзоры» елочек, нижние срезы деревьев как бы передают друг другу направление движения молодой крестьянки. Девушка тянет санки за веревку. Но этой веревки художник не показал, так как тонкая графическая линия была бы чужой в этой композиции, решенной крупными текстурными пятнами. Она лишь чувствуется где-то там, за наклоненной елкой.

Внешние контуры и фактура елок далеки от натурального вида лесных растений. Также далеки от обычных иголок полосатые разводы карагача

и пятнистая структура посиневшей карельской березы, из которых вырезаны плоскости елок. Художник не старался подогнать рисунки волокон под фактуру елочных лап. В этом проглядывал бы элемент натурализма, чуждый декоративному искусству. Усилия мастера были направлены на создание образа русского зимнего леса, бодрого, морозного дня. Поэтому были выбраны соответствующие изобразительные средства.

На другом панно композиция «Урожай». Среди тяжелых спелых колосьев лицом к зрителю стоит женщина в национальном русском костюме со снопом в руках. Вокруг женщины высокой колышущейся стеной стоит золотая пшеница. Теплый охристый колорит композиции, спелое море пшеницы, одинокое пухлое облачко на желтоватом небе создают ощущение знойного летнего дня. Фигура женщины с открытым приветливым лицом, в нарядном, торжественном платье, в высоком кокошнике, из-под которого на груди опускается длинная русая коса, с тяжелым снопом на руках выглядит очень монументально. Это олицетворение плодородной русской земли, дарящей людям свои богатства. Шуршащий шепот колосьев вокруг нее создает образ богатого урожая.

В этой композиции перед художником стояла сложная задача средствами древесины передать множество колосьев, каждый из которых состоит из серии отдельных зерен. Но решение было найдено: использован принцип построения набора, условно названного «в елку». (Об этом наборе мы будем говорить немного позже, в следующем разделе.) Художник взял крупнотекстурные породы: серый ясень, каштан, карагач, карельскую березу, красное дерево и склеивал их волокнами под углом друг к другу. В центре каждого колоска получился продольный шов, от которого вправо и влево расположились узкие полосы древесины, разделенные яркими годичными слоями. Этот прием позволил минимальными средствами добиться образа созревшего хлебного поля.

В рассмотренном панно «Урожай» так же, как и в «Зимней сказке», все элементы композиции разместились в одной картинной плоскости.

Трактовка всех форм плоскостно-условная. Бодрый строй композиции достигнут не через улыбки персонажей, а с помощью выразительности силуэта, четкости, чеканности контура, ритмического расположения изобразительных пятен.

В сюжетно-тематических композициях, как и в других рассмотренных нами жанрах, нужно избегать дробления древесного рисунка. Лучше идти по пути сохранения его, используя узорчатые волокна (вместо дополнительных вставок) для достижения цельности как в отдельных деталях, так и во всем панно.

Вообще в деревянной мозаике трудно придерживаться каких-то раз навсегда установленных композиционных и технических приемов. Здесь нужно постоянно импровизировать, изобретать, придумывать новые пути решения, новые способы наиболее выразительного построения изображений, исходя из разнообразия природного материала. Поскольку это наиболее сложное задание, скорее творческого, нежели учебного характера, ограничивать в размерах, видимо, нет смысла. Величину набора мозаичист может выбрать себе сам, в зависимости от того, какие возможности для

фанерования у него имеются. Но, думается, все-таки набор не должен быть короче 30—40 см по наибольшей стороне. Иначе детали будут слишком мелки для того, чтобы в полной мере можно было использовать цвет и красоту текстуры древесины.

* * *

Если мозаичисты последовательно выполнят весь ряд предложенных заданий, они приобретут такие навыки, которые позволят им успешно справляться с серьезными самобытными творческими декоративными наборами в соавторстве с самой кудесницей Природой.

ОРНАМЕНТАЛЬНО-ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ПОСТРОЕНИЯ

ДЕКОРАТИВНЫЙ ПОДБОР ФАНЕРЫ «В РОСТ», «В ЕЛКУ», «В КРЕЙЦФУГУ», «В КОНВЕРТ»

Мозаичисты в своей творческой работе редко обходятся без наборов такого рода. Ведь листы строганой ножевой фанеры обычно нешироки. Для того чтобы выполнить композицию большого размера, приходится подклеивать их разными способами. Наиболее распространенными приемами подклейки декоративного фона являются наборы, условно называемые «в рост», «в елку», «в крейцфугу», «в конверт» (рис. 58).

Они служат фоном для наборной композиции, но могут существовать и самостоятельно, декорируя поверхность предметов. Для удобства подбора древесного рисунка нужно одно или два зеркала. В каждом случае зеркала используются по-разному. Рассмотрим несколько подробнее каждый из этих видов соединений.

ПОДБОР ФАНЕРЫ «В РОСТ»

Если несколько листов фанеры подклеить продольными кромками друг к другу, получается набор, называемый «в рост». Такой набор выполняется двумя способами. Можно просто сдвигать с пачки шпона каждую из фанерок на плоскость стола и в таком виде подклеивать их друг к другу. Так поступают, когда рисунок на фанере однородно полосатый. Получается равномерная по текстуре плоскость фона.

Второй способ используется, когда хотят получить набор с симметрично расположенными текстурными узорами. Наиболее выразительный рисунок бывает тогда, когда волокна произвольно изогнуты и четко читаются на фоне.

Выполняется этот способ склейки фона следующим образом: выбирается пачка древесины с соответствующими изгибами годичных слоев. Верхний лист остается в неизменном положении, а следующий за ним лист переворачивается вокруг своей продольной оси и подклеивается к первому как бы в зеркальном отражении. Третья фанерка опять остается в покое

и в таком положении соединяется со свободной кромкой второго листа. Четвертый — опять переворачивается, и так до тех пор, пока не кончится пачка или не будет набран фон нужного размера. Зеркало здесь нужно для того, чтобы можно было выбрать наиболее удачное сочетание симметрично расположенных волокон. Для этого оно подставляется к кромке верхнего листа. При рассмотрении одновременно древесины и ее отражения отчетливо виден образующийся узор. Зеркало можно подвигать по всей плоскости древесины, сохраняя при этом параллельность его нижней кромки линиям годовичных слоев. Когда будет найдено то, что нужно, карандашом проводят линию на фанерке вдоль нижнего ребра зеркала. По этой линии должен быть разрез стольких листов, сколько потребуется для склеивания необходимой площади фона.

Если на таком фоне будет вырезаться композиция, нужно следить, чтобы образовавшиеся симметричные узоры волокон своей активностью не погасили врезные элементы. Как уже говорилось, наборы «в рост» могут существовать самостоятельно без дополнительных мозаичных вставок в виде своеобразного орнаментального декора. Все будет зависеть от выразительности образовавшегося узора и задумки автора.

ПОДБОР ФАНЕРЫ «В ЕЛКУ»

Такое соединение не менее редкое, чем наборы «в рост». Зеркало устанавливается произвольно на верхнем из двух сложенных вместе листов. Оно помогает правильно выбрать соответствующий угол наклона древесных графических линий к оси соединения пластинок.

Когда найдено подходящее в декоративном отношении положение природных росчерков, которые находятся на фанерке и отражении в зеркале, нужно карандашной чертой отметить месторасположение зеркала. Здесь и будет сделан разрез обеих пластинок древесины. После разрезания верхняя пластинка поворачивается вокруг линии среза на противоположную сторону и подклеивается к нижней. Получается тот узор, который мозаичист увидел в зеркале в момент поисков.

Угол наклона древесных слоев к оси склеивания может быть как острым, так и тупым. Прямым ему быть нельзя, иначе древесные полосы на обеих пластинках сольются в продольные линии и «елочный» характер узора будет потерян.

Декоративное соединение «в елку» может быть взято в качестве фона, может жить самостоятельно, а может использоваться в мозаичных композициях для получения необходимой фактуры отдельных участков, как в панно «Урожай», где наборы «в елку» помогли передать колосющееся хлебное поле¹.

ПОДБОР ФАНЕРЫ «В КРЕЙЦФУГУ» И «В КОНВЕРТ»

Оба способа имеют много общего, но есть у них и некоторые различия. Рассмотрим их.

¹ См. раздел: «Иллюстрации к сказкам, былинам и сюжетно-тематические композиции».

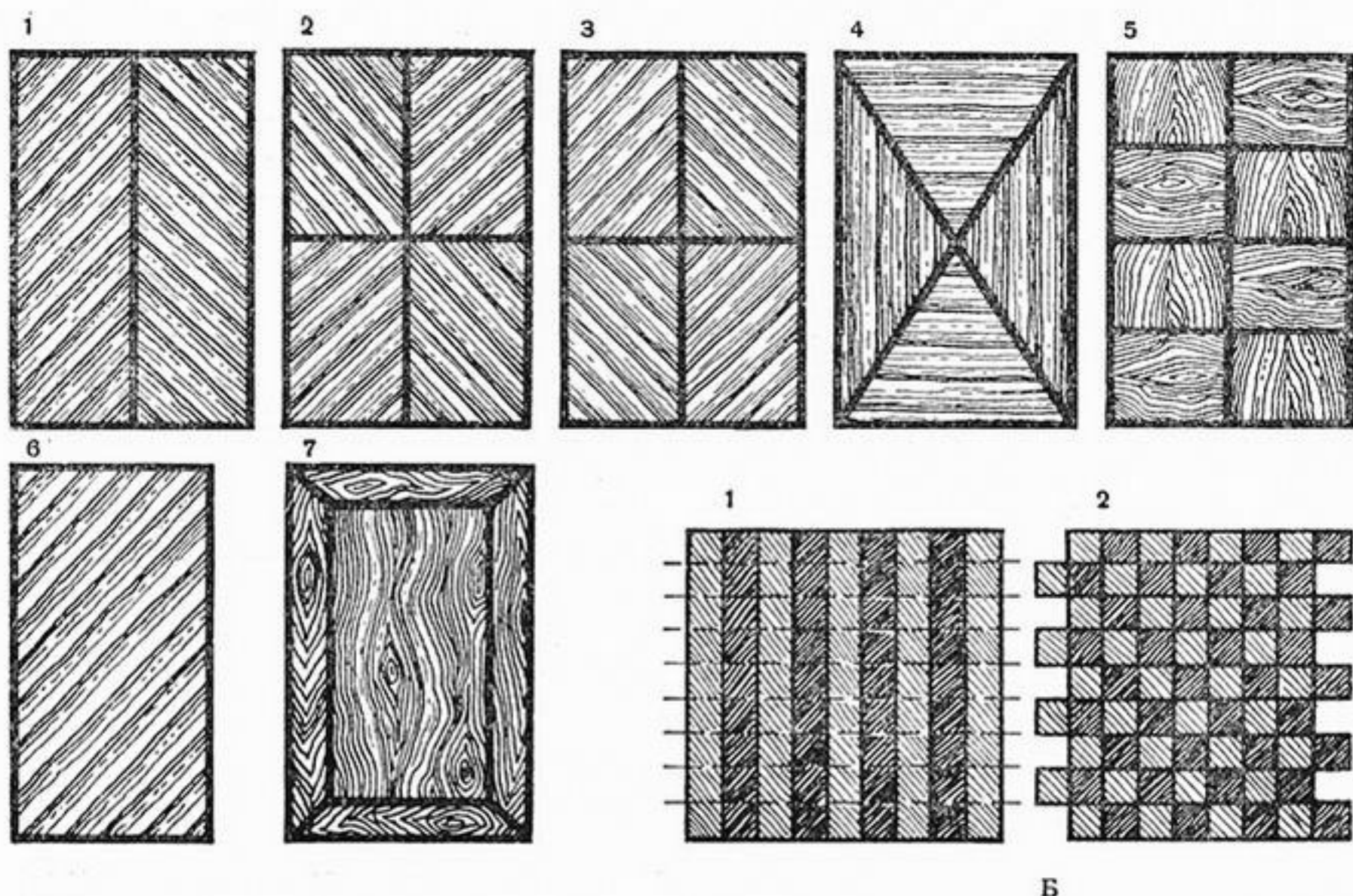


Рис. 58. Фигурный набор шпона:

А) лицевой: 1 — «в елку»; 2—3 — «в крейцфугу» крестом; 4 — «в конверт»; 5 — «в шашку»; 6 — «в полуелку»; 7 — с фризом; Б) шашечный: 1 — полосы; 2 — шашки.

Для того чтобы сделать такие декоративные склейки, нужно иметь уже не одно зеркало, как было в предыдущих случаях, а два. Их складывают отражающими плоскостями перпендикулярно друг к другу.

Между зеркальными поверхностями получается угол в 90° . Такую прямоугольную зеркальную систему устанавливают и медленно поворачивают на фанерке, под которой находятся еще три таких же листа. В отражающихся плоскостях перед мастером проходят один за другим возможные сочетания четырех полосатых клиньев. После того как мозаичист убедится, что найденный вариант соединения фанерок достаточно выразителен, он должен сделать отметки на древесине по нижним ребрам обоих зеркал, а потом уточнить прямизну угла и по этим линиям разрезать все четыре пластинки.

Чтобы получить набор «в крейцфугу», клинья соединяют так, чтобы швы проходили через середины сторон склеенного поля.

Набор «в конверт» образуется склеиванием клиньев таким образом, чтобы швы тянулись из угла в угол по диагоналям поля, как на почтовом конверте.

Соединение «в крейцфугу» и «в конверт» — это в сущности склеенные

вместе два набора «в елку». Поэтому прикладывание частей друг к другу происходит по уже известному принципу: верхняя фанерка остается на месте, нижняя (вторая) переворачивается и подклеивается зеркально по отношению к первой; третья остается в неизменном положении, а четвертая присоединяется к ней в перевернутом виде. Затем получившиеся две «елки» склеиваются друг с другом по диагонали или центральным швам.

По такому же принципу с помощью системы двух зеркал можно подбирать оригинальные круговые розетки из различного числа клиньев. Выбор композиций и количество клиньев зависят от угла между зеркальными сторонами. Увлекаться большим числом составных частей набора не рекомендуется, так как можно впасть в дробность, не свойственную цельному характеру изображений в деревянной мозаике. Желательно ограничиваться в таких работах 6—10 клиньями.

КОМПОЗИЦИИ ИЗ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ОРНАМЕНТОВ

Выполнение геометрических орнаментов имеет целью не столько усовершенствовать технические навыки, уже приобретенные мозаичистами, сколько ознакомиться с богатым миром композиций, составленных из сочетаний треугольников, ромбов, квадратов, окружностей и других фигур с прямолинейными и циркулярными очертаниями.

В нашем ряду учебных упражнений мы ознакомимся лишь с тремя видами наборов этого цикла, так как выполнение других орнаментов геометрического характера во многом аналогично этим:

- а) шашечный узор;
- б) простой геометрический орнамент;
- в) орнамент сетчатого типа средней сложности.

Нужно сразу заметить, что все предлагаемые нами геометрические упражнения исполняются с помощью линейки.

ШАШЕЧНЫЙ УЗОР

Это одна из простейших, но тем не менее весьма выразительных геометрических композиций, склеивающихся из двух контрастных пород.

Для таких наборов нужно применять равномерные «бестекстурные» пластинки. Желательно, чтобы годичные слои на них были совсем не видными или проступали очень слабо. Для геометрических композиций могут подойти и такие породы, у которых волокна располагаются строго параллельно друг другу (красное дерево, лиственница). Соблюдение этого условия нужно для сохранения четкости и строгости шашечного построения.

Самое интересное в данном наборе то, что здесь не нужно вырезать ни одного квадрата. Набор выполняется с применением небольшого технического секрета: нарезаются длинные одинаковые по ширине полосы от двух контрастных пород. Ширина полосок должна равняться величине клетки узора. Эти полосы в чередующемся порядке подклеиваются про-

дольными кромками друг к другу. Получается мозаичное поле, напоминающее расцветкой матрац. Это полуфабрикат шашечного набора.

Склеенная плоскость разделяется карандашными линиями поперек на клетки, каждая из которых должна быть равна ширине полосы. По этим меткам разрезают все поле поперек на клетчатые темно-белые полосы.

Теперь их сдвигают относительно друг друга на величину одного квадрата так, чтобы против черного пятна в одной полосе находилось белое — в соседней полоске.

После склеивания в таком порядке остается только срезать одиночные выступающие квадраты.

Таким способом можно набрать шахматную доску. Для этого требуется подклеить друг к другу девять чередующихся по цвету полос. Длина каждой полосы в восемь раз больше ширины.

ПРОСТОЙ ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ ИЗ СОЧЕТАНИЯ ТРЕУГОЛЬНИКОВ

В отличие от шашечного узора это задание выполняется обычным способом вставок без использования каких-либо технических секретов (рис. 59).

Здесь можно взять несколько пород. Например, темный фон можно сделать из грецкого ореха или красного дерева, а центральные изобразительные элементы набрать так, чтобы они выглядели светлыми силуэтами по отношению к плотному фону. Их можно вырезать из белого клена и розовой груши. Подойдет и несколько иное сочетание: березы обыкновенной и красной ольхи.

Изобразительные особенности этого простейшего геометрического орнамента состоят в ритмическом чередовании сравнительно темных и светлых треугольников. Склеенные по большой стороне, они образуют новую форму — ромб.

Этот орнамент относится к типу бесконечных, так как может быть продолжен неограниченно в обе стороны. Он может служить декоративным обрамлением какого-либо мозаичного набора, располагаясь орнаментальным пояском по его периметру.

Следует заметить, что мозаичисту совсем не обязательно подыскивать для своих наборов породы, рекомендованные в книге. Ведь далеко не у всех может оказаться в наличии груша, клен или ольха. Мастер должен подойти творчески к этому вопросу и набирать мозаику из тех пород, которыми он располагает и которые считает нужным ввести в композицию. Не исключено, что набор, рекомендованный в книге, может претерпеть серьезные тоновые изменения. Так, фон из темного может стать светлым, а треугольники застынут на нем плотными силуэтами.

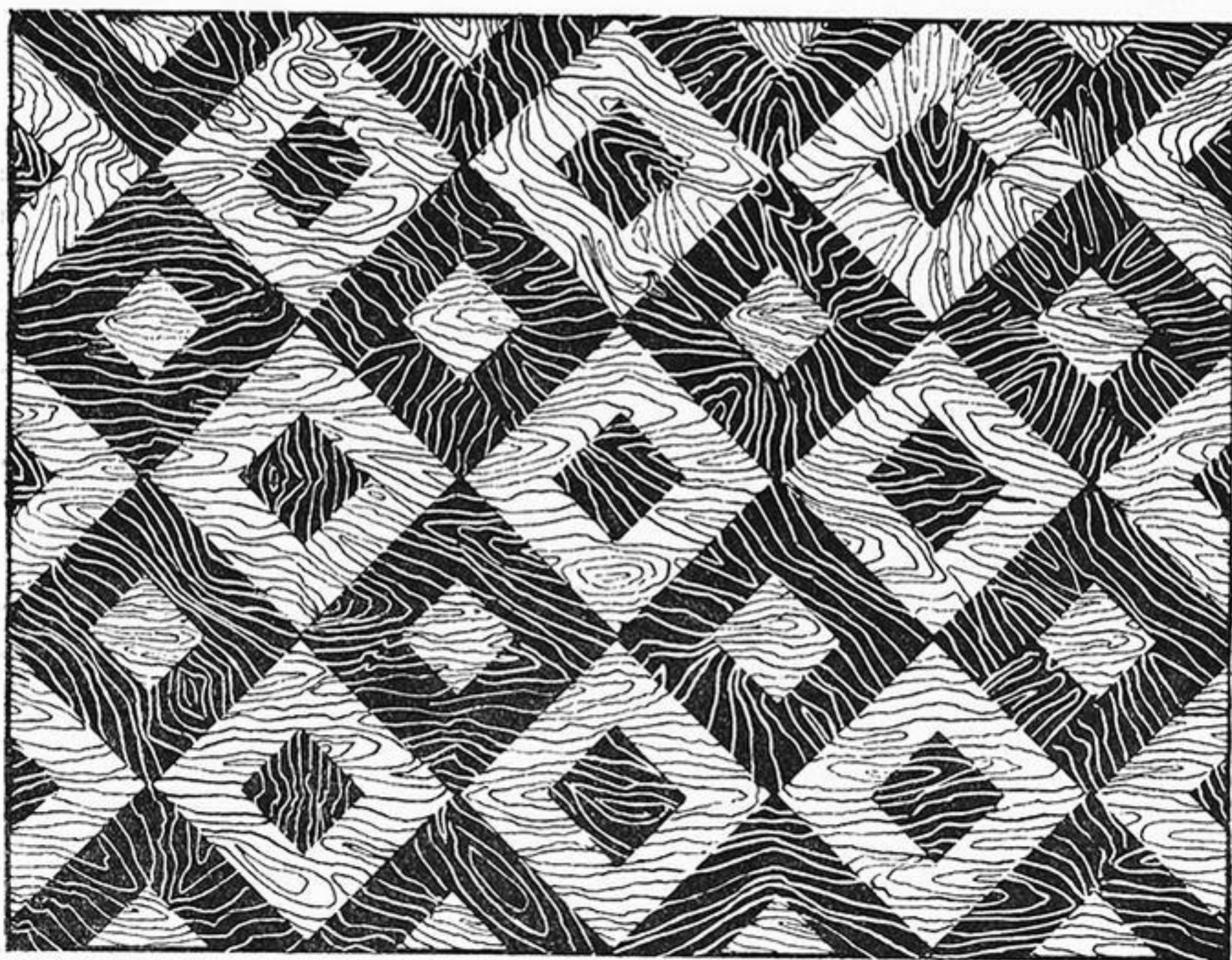
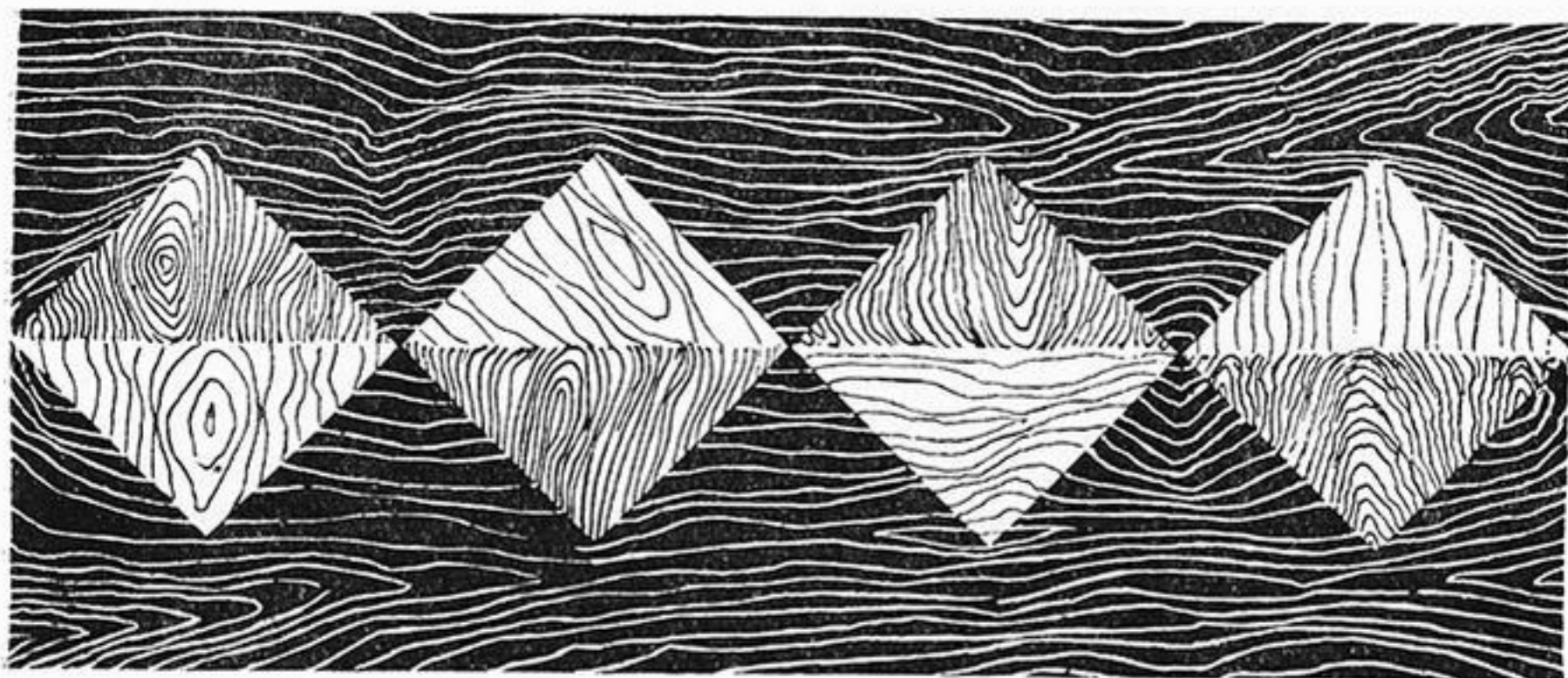


Рис. 59. Пример орнамента геометрического характера.

Рис. 60. Орнамент сетчатого типа.

В основе этого последнего учебного упражнения, как и в предыдущем примере, лежит ромб, многократно повторенный в черно-белых вариациях (рис. 60). Нужно иметь в виду, что орнамент достаточно сложен и с маху его не выполнить. Здесь потребуются большая аккуратность, так как от соблюдения равномерной ширины темных и светлых полосок зависит четкость, выразительность и культура узора. Глядя на него, не сразу определишь, с чего начать выполнение этих геометрических сот. Поэтому мы наметим тот путь, который позволяет наиболее просто и быстро справиться с этим орнаментом. Фоном может быть как темная древесина, так и светлая. Если фон темный, то мозаичисту предстоит шаг за шагом вырезать гнезда под светлые элементы и постепенно заполнять их соответствующей древесиной. Если же фон светлый, то в набор соответственно врезаются темные элементы.

Будем считать, что у нас рисунок переведен на темную пластинку. Тогда работа над набором должна осуществляться в таком порядке:

1. На месте угловых элементов по периметру набора вырезают гнезда и заполняют светлой породой. Нужно следить, чтобы подготовленное гнездо сразу же заполнялось древесиной. Нельзя скапливать много сквозных отверстий на поверхности набора. От этого весь набор может раскрошиться в щепки.

2. В фон врезают мелкие белые ромбы.

3. Крупные белые ромбы сплошь заполняют древесиной. Пока они получаются без темных серединок.

4. На рабочий набор накладывают кальку с рисунком орнамента; совмещают соответствующие линии и переводят на большие белые ромбы очертания темных серединок.

5. Заполняют центральные ромбики такой древесиной, из которой набран фон. В этом состоят последние операции по вырезанию деталей для данной композиции.

Для того чтобы набор выглядел цельным, гармоничным, выразительным, нужно соблюдать два основных требования:

1. Все элементы орнамента вырезать по линейке. При этом строго соблюдать однородную ширину полосок на всей площади узора.

2. Направление волокон во всех деталях должно строго совпадать. Иначе одна и та же древесина будет то светиться, то погасать, что придаст набору неопрятный, неорганизованный, неряшливый вид. Разрушится четкость геометрического построения.

Мы рассмотрели последовательность выполнения сетчатого узора, когда фон взят темным. Если же в основу набора будет положена светлая фанера, порядок работы остается прежним. Такой геометрический орнамент может украсить крышку шкатулки.

В заключение раздела мы расскажем еще об одном виде орнамента, который может пригодиться в практической работе мозаичистов. Речь пойдет о шрифтовой мозаике.

Шрифт также можно уложить в виде орнаментального пояса, дополняющего декор какого-нибудь предмета. У мастеров Древней Руси шрифтовые пояски, наполненные старославянской вязью, нередко вливались в чеканные или резные узоры, покрывающие изделие. Надписи выражали дарственные пожелания, выдержки из священного писания, народные пословицы и поговорки. Они венчали ажурным поясом орнаментальные композиции на чашах, ковшах, кубках.

Этот прием использовали и мозаичисты. Порой среди геометрического или растительного узора проглянет поясок или плашка с фамилией владельца изделия или мастера, его изготовившего. Но наиболее часто из шрифтовых орнаментов в русских и зарубежных деревянных наборах из-под резца мастера выходили вензеля влиятельных сановников, в покои которых предназначались предметы с мозаикой.

В современных наборах орнаментальные полосы шрифтов нередко возникают на мозаичных крышках столов, поясняя и обогащая композицию.

Шрифты в мозаике могут выполняться и в виде обычных информационных надписей, например в названиях стендов под стенные газеты, на досках объявлений и т. п. Чтобы такие композиции выглядели более красочно и привлекательно, шрифт можно вплести в узоры растительного орнамента.

В данной главе подробно рассмотрено выполнение целого ряда учебных заданий.

На этом мы заканчиваем разбор различных видов мозаичных работ, хотя здесь представлены не все изобразительные жанры. Нет натюрморта, бытового и батального жанров, группового портрета. Однако последовательное выполнение рассмотренных учебных заданий позволяет приобрести достаточный технический опыт, чтобы справиться и с натюрмортом, и с батальным жанром, и с различного рода другими изображениями, которые сочинит творческая фантазия мозаичистов.



КОМПОЗИЦИЯ, РИСУНОК, ЦВЕТ

Творческое сочетание фантазии мозаичиста с богатством природного материала раскрывает неисчерпаемые возможности этого вида искусства. И все же вопрос, что можно и чего нельзя набирать из дерева, на что ориентироваться при выборе тех или иных изображений, волнует не только новичков. Бывает, что и мастера, много лет занимающиеся деревянной мозаикой, создают изделия, в которых исчезает декоративная красота материала.

Время от времени можно встретить сообщения о том или ином мастере мозаики, вырезавшем из нескольких тысяч деталей деревянную копию с репродукции какой-нибудь картины. Как относиться к подобным копиям? Нужно ли ими восхищаться, подражать им или все же стоит подойти критически?

Если взять, например, бисер или стеклярус, тут десятки и сотни тысяч деталей неизбежны, — таков уж материал. Но в дереве совершенно не нужно собирать на небольшом панно обилие мельчайших кусочков. Наоборот, чем меньше раздроблено и изрезано древесных кружев, чем больше дано свободы лесному узору, тем выразительнее, цельнее и ценнее созданное мозаичное панно. Мозаичист должен стремиться всячески сохранять характер материала и поражать зрителей не количеством затраченного труда, а тем, что в «обыкновенных деревяшках» сумел увидеть красоту волокон и сплести из них необычную композицию. Что же касается самого факта перевода в дерево репродукций с живописных полотен, то об этом разговор особый. Нужно прежде всего заметить, что некоторые мозаичисты ошибочно считают, будто взятая за образец для деревянного панно репродукция с картины известного художника обеспечит успех их творению. Это далеко не так. Полотно великого мастера будет и впредь восхищать любителей искусства, а деревянная копия вряд ли. Обнаружится явное несоответствие древесного декоративного панно и станковой живописной композиции.

Кроме того, желание возможно ближе подогнать цвет дерева к изображению на репродукции заставляет мозаичистов красить фанерки. В наборах появляются синие, фиолетовые, зеленые и другие оттенки, не свойственные материалу лесных кладовых. Это неверный путь, который может даже поставить под сомнение самое существование искусства деревянной мозаики. Действительно, зачем тратить труд и время на подбор фанерок, их вырезание, приклеивание, зачистку, шлифовку, отделку, если в итоге выйдет изображение более или менее (а скорее — менее) приближенное к масляной живописи. Ради такого результата вряд ли есть смысл изводить материал, терять напрасно силы, тратить время. Подражание в мозаике живописным приемам уводит от создания грамотных декоративных панно. В таких наборах пропадает своеобразие древесины, ее уникальное декоративное богатство, сочная резная техника.

Искусство мозаики кончается там, где начинается подражание живописным полотнам. Эти разные виды искусства должны жить рядом, помогая друг другу различными композиционными, графическими и цветовыми находками. Обогащая друг друга, но оставаясь каждая в своих изобразительных рамках, живопись и мозаика позволяют создавать настоящие произведения искусства.

Так же, как и в живописи, в декоративных композициях могут быть воплощены любое событие или исторический факт, любые явления природы и времени года.

Источником возникновения замысла мозаичной композиции может быть картина художника. Только мозаика, впитав эту тему, должна стать не копией, а новым самостоятельным оригинальным произведением.

Мозаичист может создать даже целую серию композиций под впечатлением сюжета той или иной картины.

Мотивы композиций могут зародиться и под влиянием прослушанного музыкального произведения, например кантаты А. Прокофьева «Александр Невский» или «Богатырской симфонии» А. Бородина. Прочитанные сказки, услышанные стихотворения, просмотренный балет или кинофильм — все это может способствовать зарождению замысла будущих композиций деревянных мозаик.

В выборе мотивов для наборов большую услугу мозаичистам могут оказать также рисунки древесных кладовых. Нужно лишь больше доверять им и чаще пересматривать запасы своих фанерок, перекладывать их, вглядываясь в древесные разводы.

Общение с материалом, разбор текстуры фанерок нередко вызывают к жизни новые темы. Вспомним, например, рассмотренных нами «Волка», «Восточного мудреца», «Руслана».

В основном же мотивы для своих произведений мозаичисты должны черпать из природы, из окружающей жизни. Нужно только больше наблюдать и постоянно делать зарисовки на улицах, в загородных прогулках, в походах, на рыбалке — везде альбом и карандаш должны быть у мозаичиста под рукой. Понравится ствол дерева или его крона, форма листа или ритм белоснежных берез — все это зарисовывается на бумагу. Впоследствии эти рисунки пригодятся при составлении мозаичных композиций.

Благодаря сделанному наброску силой воображения можно будет воссоздать увиденную картину и развить ее в полноценное мозаичное произведение. Вообще нужно больше рисовать, рисовать с натуры, развивать глаз и руку, наблюдать, выделяя из увиденного самое характерное, и фиксировать это в наброске.

Умение выделять из массы впечатлений и ощущений самое интересное, важное — основа зарождения композиционного рисунка.

Если поначалу трудно создать самостоятельную композицию, лучше воспользоваться некоторыми образцами, иллюстрирующими книги и журналы по декоративно-прикладному искусству. А в дальнейшем, используя уже полученные знания и следуя законам построения этих образцов, можно будет создавать собственные композиции.

НЕКОТОРЫЕ ПРАВИЛА СОЧИНЕНИЯ ИЗОБРАЖЕНИЙ

Рассматривая учебные задания, мы уже касались вопросов композиции в отдельных конкретных жанрах. Теперь обратим внимание на некоторые общие правила и приемы.

Деревянная мозаика в основе своей немногословна. Она не повествует, не рассказывает, она далека от иллюстративности. Здесь окружающая жизнь воспроизводится не безвольным копированием, а с помощью определенных символов. Это обусловлено особенностью языка декоративного искусства.

У мозаичистов все предметы, за редким исключением, изображаются строго в профиль, в фас или в сочетании этих двух положений. Свободные ракурсы и повороты, так широко применяемые в живописи, в деревянной мозаике почти не встречаются. Часто дается только какой-то намек, отдельная деталь изображаемого предмета или его предельно упрощенный стилизованный символ. Но все изображается так, что у зрителя возникает полное представление о внешнем виде всего предмета или явления. Несмотря на лаконизм и условность, декоративные композиции очень близки живой природе и черпают из нее свои образы. Правда, в них много сочиненного, придуманного художником, но всегда ясно, какое животное, растение или явление послужили им прообразом.

Если возникает желание воплотить в деревянной мозаике, например, так любимый многими мастерами декоративно-прикладного искусства мотив «Березы», то, конечно, следует обратиться к лесу. Однако в естественном виде в лесу расположение стволов во многом случайно. Там встречаются пни и кусты, залежи валежника и опавших ветвей, по белой коре деревьев хаотично разбросаны темные капли. И все же именно лес должен послужить мозаичисту моделью для создания своей декоративной композиции. Только мастер использует этот мотив в качестве исходного материала, а композицию сочинит сам, следуя требованиям декоративного материала. Художник как бы подтягивает все стволы на передний план и располагает их не как попало, а в определенном чередовании. Попутно отбрасываются все случайные сучки, ветки, листья; стволы теряют объем, разворачиваются в одну плоскость. А на этих светлых плоских лентах

художник аккуратно и продуманно размещает темные пятна. Получается упрощенный рисунок, подготовленный для перевода в дерево.

Таким образом, в деревянной мозаике усилия художника нередко направлены на то, чтобы воспроизведенные на панно предметы не имели толщины и объема, а пространство, в котором они находятся, было сведено к одной картинной плоскости. Это связано с тем, что художник часто украшает плоскость какого-то предмета. Перед ним стоит задача сохранить ощущение ровной поверхности. Например, крышка журнального столика должна выглядеть плоской и после того, как на ней появится мозаика. В этом одна из особенностей искусства деревянного набора. Но как мы уже знаем, деревянная мозаика позволяет создавать панно не стилизованного, а видового характера в пределах, допускаемых изобразительными возможностями материала. В качестве примеров мы приводили панно «Тайга» и «Август». Если такими наборами украсить, например, крышку шкатулки, перед мастером возникнет сложная задача: зрительно не разрушить плоскость изделия пространственной глубиной набора. Определенный прием позволяет ликвидировать кажущуюся несовместимость. Состоит он в следующем: в композицию вводится орнаментальная рамка, тесно примыкающая к изображению. Она ограничивает пространство, переданное в наборе, и соединяет его с плоскостью предмета. Если еще сохранить при этом единство колорита центральной композиции с крайними орнаментами, можно достигнуть единства декора и предмета.

Центральная часть, естественно, может содержать не только пейзаж, но и портрет, натюрморт или сюжетную композицию, в зависимости от замысла автора и назначения украшаемого предмета.

В деревянной мозаике возможны и такие композиционные решения, где в одном наборе смешиваются элементы двух или нескольких жанров. Могут, например, соединяться бытовой или исторический жанр с пейзажем, а пейзаж, в свою очередь, — с анималистическим жанром. Примеры такого соединения мы уже знаем (панно «Полдень»).

В каждом из рассмотренных нами панно содержался какой-то один сюжет: отдыхающие животные под тенью раскидистого дуба (панно «Полдень») или летящие по волнам легкие парусные корабли (панно «Заморские гости») и др.

Но в декоративно-прикладном искусстве есть особый прием композиционного построения, когда на одной плоскости размещается несколько различных сюжетов, объединенных общей темой. Многосюжетность — одна из главных особенностей композиции и в деревянной мозаике. В отличие от станковых картин, где действие происходит в какое-то определенное время или мгновение и в конкретном месте, в мозаичном панно могут быть собраны сюжеты, отдаленные друг от друга многими годами, веками, значительными расстояниями. Такой, например, является композиция упоминавшегося мозаичного набора на круглой крышке стола для торжественных заседаний, созданного в Ленинградском художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомой, на тему: «250 лет со дня основания Ленинграда». По внешнему фризу вдоль

окружности стола размещены пейзажные вставки памятных мест Ленинграда: «Смольный институт», «Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала», «Крейсер «Аврора», «Нарвские ворота», «Медный всадник», «Петропавловская крепость», «Новостройки Ленинграда» и «Адмиралтейство»¹.

Кто бывал в Ленинграде, знает, насколько далеко друг от друга находятся эти места. Но авторы набора смело соединили их вместе, пронизав композицию общей темой, одной мыслью. В результате получилась интересная многосюжетная работа.

Не только архитектурные пейзажи могут быть собраны на одном панно. Вполне возможна, например, многосюжетная композиция на тему: «Великие русские полководцы», где в сценах боев или отдельными портретами можно показать Александра Невского, Дмитрия Донского, А. В. Суворова, М. И. Кутузова, М. В. Фрунзе. Такой композиционный прием весьма характерен для декоративного искусства и существенно отличается от односюжетности станковых произведений.

Нередко для сохранения плоскостного характера изображения, в котором одни предметы перекрывают другими, в декоративно-прикладном искусстве применяется прием «прозрачного» решения (рис. 61). Предметы перекрывают друг друга, но сквозь передний план, как сквозь стекло, отчетливо просматривается то, что спряталось в глубине. Поэтому пространство исчезает, нет ни заднего, ни переднего плана. Общие участки, относящиеся к двум или нескольким предметам, приобретают сложный оттенок, образованный смешением всех наложенных цветов. Такой способ передачи предметов позволяет даже при многоплановом построении композиции сохранить ощущение плоскостности панно. Это один из своеобразных приемов, которым должен владеть мастер деревянной мозаики. Особенно часто он используется в натюрморте.

Чтобы придать больше условности изображению, применяют и такой способ: каждый из предметов в композиции окружается однотонным контуром из темной или светлой древесины. Толщина контурного обвода может быть одинаковой на всем протяжении, но может быть и пульсирующей, где расширяющиеся участки чередуются с тонкими линиями (рис. 62).

Для того чтобы создать выразительные наборы в деревянной мозаике, необходимо выдержать определенные контрасты. Они составляют одно из важнейших изобразительных средств деревянных мозаичных композиций. Контрасты по природе и назначению могут быть очень многообразны. Например, в композиции «Зимняя сказка» художником использован цветовой контраст. На сверкающем снегу резко выделяется стройный силуэт молодой женщины и окружающие ее деревья и елочки. Такое решение определяет пластический строй всего панно.

В деревянном изображении можно воспользоваться контрастом древесных текстур. Это дает возможность художнику выявить самое существенное, подчеркнуть отдельные детали, сосредоточить внимание на чем-то наиболее важном.

¹ См. главу I, раздел «Деревянная мозаика в Стране Советов».

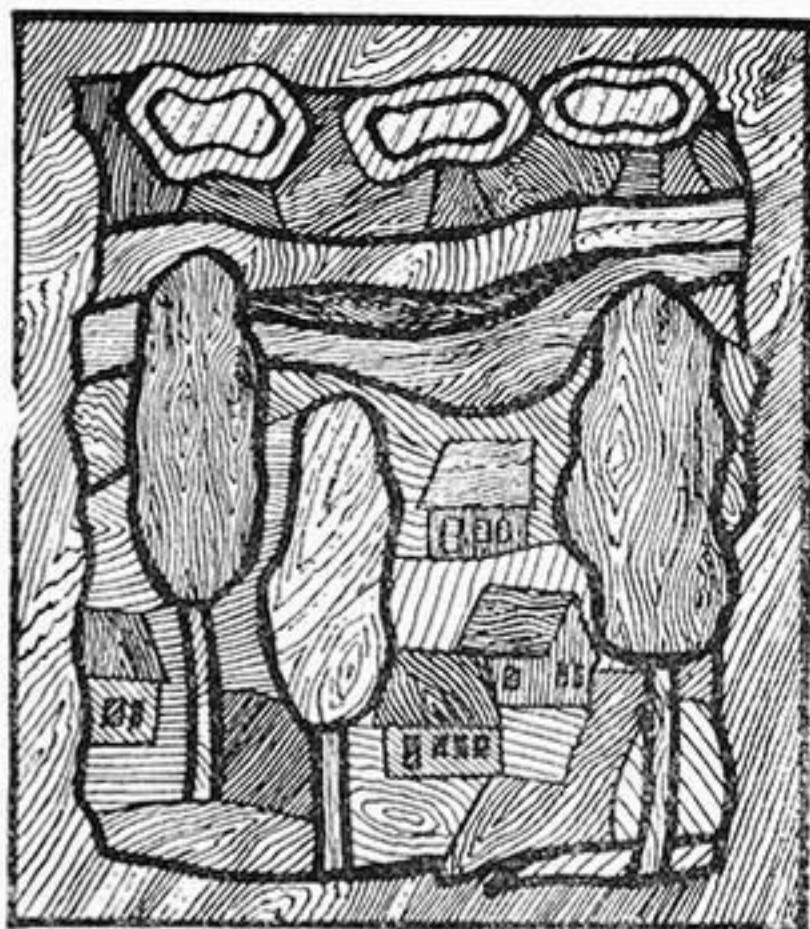
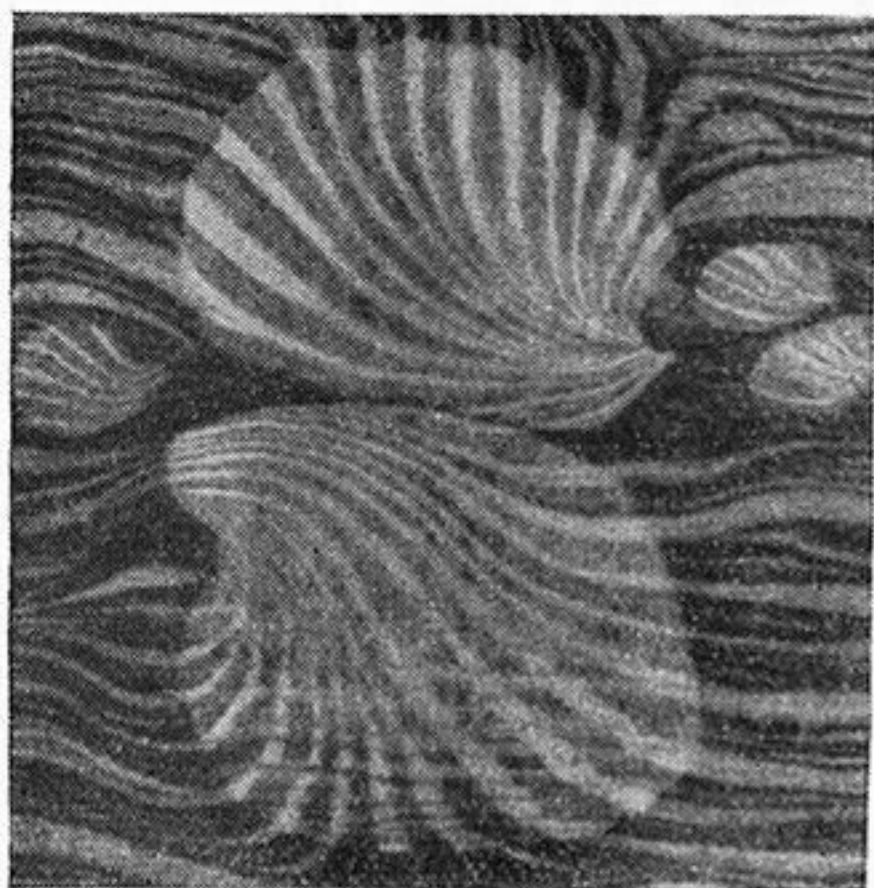


Рис. 61. Пример «прозрачного» решения композиции.

Рис. 62. Усиление контура деталей пейзажа.

Возможен и контраст фактуры отделочного покрытия, где матовые участки фона резко контрастируют с бликующими пленками лакированных деталей.

Таким образом, применение различных контрастов представляет собой средство достижения выразительности мозаичных композиций.

Одной из особенностей создания деревянного набора является то, что при переводе в материал подготовительного рисунка древесина будет вводить свои коррективы, уточняя и шлифуя композицию. Это происходит оттого, что трудно заранее предположить, какая древесина сможет наиболее полно передать тот или иной участок изображения. Например, на бумаге решение композиции «Перо Жар-птицы»¹ было несколько иным, чем получилось в наборе. На рукавах и подоле рубахи Ивана предполагалось набрать орнамент в стиле украшения национальной русской одежды, а по талии дать узкий темный пояс. Однако рубаха, выполненная из серо-зеленой древесины ореха, оказалась достаточно убедительной и без этих деталей. Поэтому они были ликвидированы. Значит, композиция на бумаге — это еще не окончательное решение набора. При переводе в материал она неизбежно уточняется. Чаще всего при этом ликвидируются какие-либо мелкие подробности. Отказ от мелких, поясняющих деталей компенсируется значительно более выразительным рисунком древесных волокон. Такое композиционное решение набора

¹ См. раздел: «Иллюстрации к сказкам, былинам и сюжетно-тематические композиции», глава IV.

оправдывается характером материала, при этом наиболее полно начинает играть роль его природная красота, что повышает эстетическое воздействие изображения. Древесные волокна приобретают своеобразное, самобытное звучание и начинают говорить самостоятельным пластическим языком.

Нужно отметить также, что размер мозаики оказывает существенное влияние на степень использования природной красоты дерева. В наборах небольшого размера широко используются графические линии и живописные пятна текстуры различных пород. Они нередко сами прорисовывают многие детали изображения, создавая своеобразное «древесное» звучание композиции. А в крупных мозаичных панно монументального характера главную роль играет различие материала по светлоте и цвету. Это связано с тем, что в данном случае должны свободно читаться издали как вся композиция, так и ее отдельные цветовые пятна. Текстура дерева и рисунок волокон играют уже вспомогательную роль, обогащая композицию красивыми фактурными находками, которые воздействуют на зрителей по мере приближения их к набору.

Таковы некоторые правила и приемы композиционного решения мозаичных наборов, направленные на выявление декоративных особенностей уникального природного материала. Внимательное, бережное отношение к ним даст возможность древесине говорить своим особым изобразительным языком, не заимствованным у других материалов¹.

РИСУНОК ДЛЯ МОЗАИКИ

Задуманную композицию надо нарисовать. И нарисовать не как-нибудь, а так, чтобы учесть и технику вырезания фанерок, и красоту декоративной текстуры. Поэтому при выполнении рисунков к деревянным наборам надо знать некоторые правила. Мы уже немного коснулись их, рассматривая учебные задания и вопросы композиции.

Попробуем теперь собрать воедино эти сведения и рассмотреть еще несколько правил и приемов, помогающих подготовить рисунки для мозаичных изображений.

Для того чтобы в наборе получилась выразительная, запоминающаяся декоративная композиция, все предметы, ее составляющие, рисуются с наиболее выгодной и эстетичной стороны, дающей четкий, выразительный силуэт. При этом нередко сознательно нарушаются привычные природные пропорции и преувеличиваются самые характерные и существенные признаки изображаемых предметов. Это делается, чтобы создать не картинку, увиденную в природе, а декоративное мозаичное панно. Ведь у мастеров декоративно-прикладного искусства свои задачи — передать основное, общее сходство с предметом минимальным количеством конкретных черт, дать обобщенный образ того или иного явления, силой

¹ Более глубокие и детальные сведения о композиции в декоративно-прикладном искусстве можно получить, например, в книге: А. Б. Салтыков. Избранные труды. М., «Советский художник», 1962.

художественного воображения одухотворить предмет и подготовить его для исполнения в конкретном материале (в данном случае из цветных древесных пластинок). Нужно всегда стремиться избранный сюжет или объект обогатить своей фантазией, сделать изображение красивым, ритмичным, эмоционально насыщенным.

Если, например, мозаичист поставлен перед задачей набрать из древесных пород изображение, скажем, петуха, то совсем не нужно рисовать именно того петуха, который бродит по двору. Но наблюдая его, нужно выделить и умышленно подчеркнуть самые главные отличительные признаки внешнего вида. Так становится значительно меньше «масляна головушка», «золотой гребешок» превращается в обширную замысловатую корону, а «шелкова бородушка» застилает чуть ли не всю грудь. Как огромный роскошный веер рисуется хвост петуха, значительно увеличиваются шпоры. Это будет уже не тот петух, который послужил художнику прообразом для данного декоративного изображения, но в то же время он будет похож и на него и на всех других собратьев. Таким образом, мозаичист рисует изображения, каких нет в природе, но при этом берет за основу увиденный образ. В результате возникает изображение, которое главными своими признаками напоминает его, заставляет представить его в сказочно-орнаментальном переложении.

При этом каждый художник увидит образ по-своему и выделит те элементы, которые считает наиболее существенными. Поэтому таких декоративных петухов может быть очень много и все они будут разными, неповторимыми. В полную силу звучит здесь творческая фантазия мастеров, их индивидуальный дар декоративного видения.

Так же рисуются элементы пейзажа (стволы и крона деревьев, листья, грибы, пеньки, елочки, кустарники, облака и т. д.), фигуры животных, человека и многие другие предметы и явления.

Известно, что в графике линия имеет большое изобразительное значение. Всего лишь несколькими линиями можно передать образ рисуемого. Меткими, точными линиями возможно подчеркнуть характер человеческой фигуры, его позу, душевное состояние. А вот в деревянной мозаике, по существу, линии как изобразительного элемента нет. Есть граница, отделяющая друг от друга цветовые пятна композиции, и чем менее заметна линия (щель) между ними, тем совершеннее набор в техническом и художественном отношениях. Таким образом, в грамотном мозаичном наборе линия в ее графическом понимании отсутствует, а полностью господствуют природные разводы годичных слоев, всякие сучки, свилеватости и цветные гнили. При чрезмерно усложненной линии контура взгляд зрителя, прикованный к ее изгибам, порой не замечает заключенной внутри текстуры. Поэтому очертания элементов декоративной композиции мозаичного панно рисуются четкими, ясными, без мелких, случайных изломов, отвечающими ритму, заданному волокнами древесины. В то же время следует избегать чрезмерной геометризации контура, не соответствующей характеру свободного потока древесных волокон с неправильной слоистой полосатостью цвета.

На характер подготовительного рисунка к деревянной мозаике

оказывают влияние и технические приемы, с помощью которых она выполняется.

Прежде всего это связано с работой острым резцом, так как все мелкие случайные изгибы и подробности контуров, не характерные для его естественного движения, неизбежно будут срезаны.

Инструмент диктует и другие требования: все детали композиции на подготовительном рисунке должны быть обведены четкой тонкой линией с одинаковым нажимом. Ведь это тот след, по которому пройдет острый кончик резца. Если линия будет широкой, это введет в заблуждение мозаичиста: по какой ее стороне делать прорезь — по внешней или внутренней. И это, в конечном итоге, может стать причиной искажения рисунка. Как мы знаем, лицевой стороной мозаики становится не та, по которой подбирают древесные пластинки, а противоположная, являющаяся как бы ее зеркальным отражением¹. При таком способе работы даже незначительное нарушение рисунка во время вырезания мозаики после фанерования увеличивается многократно. Для контроля полезно пользоваться зеркалом и время от времени сверять отражение рабочего набора с подготовительным рисунком. Это позволяет предотвратить многие ошибки, которые могут обнаружиться лишь после приклеивания набора на основу, когда исправить их уже будет невозможно. Зеркало же помогает разыскивать в пачках фанеры скрытые фантастические образы леса, а также дает возможность, не готовя заранее рисунка, собрать сложную орнаментальную розетку из многих однородных клиньев. Так что, работая над подготовительным рисунком для мозаики, мастер должен всегда иметь зеркало под рукой.

Мозаичные наборы могут быть выполнены как с четкими тоновыми различиями отдельных элементов, так и в более мягких, сближенных полутонах. Все это должно быть заранее продумано и отражено в рисунке. То есть рисунок должен быть выполнен в тоне, и хотя бы в общих чертах, легкими штрихами намечены узоры древесных кружев. В этом случае работать с материалом будет значительно легче. Именно в подготовительном рисунке намечается приблизительная порода дерева для каждого элемента изображения. Например, в рассмотренной нами композиции «Урожай» для передачи колосьев пшеницы, состоящих из массы мелких зернышек и украшенных длинными усиками, древесина подбирается «в елку» со швом по продольной оси, а устремленные вверх жесткие «усики» вырезаны целой массой из янтарной древесины полосатой лиственницы. Такое решение было найдено уже в подготовительном рисунке, поэтому при работе с материалом не возникло сомнений, как набирать этот трудный мотив. Оставалось лишь отыскать фанерки карагача, ясеня, карельской березы, красного дерева, каштана, лиственницы и склеивать их по рисованному образцу.

Конечно, поначалу мозаичистам трудно заранее предугадать текстуру, которая нужна для наиболее удачного воплощения их замысла в материале. Поэтому, работая над подготовительным рисунком, нужно иметь

¹ См. главу III, раздел: «Как сделать мозаику».

перед глазами образцы древесных пород, имеющихся в запасе. Для этого можно на щит из древесностружечной плиты или многослойной фанеры наклеить квадратики древесных пластинок с наиболее характерной текстурой. Такой щит будет своеобразным справочником в период работы над подготовительным рисунком, а также при подборе изображения в материале.

При переводе рисунка в мозаику нужно быть готовым к тому, что дерево может внести некоторые изменения в, казалось бы, продуманное, крепко построенное изображение. Иногда это будет какой-нибудь выразительный завиток или сучок на фанере, полоска мраморной гнили или выход свилеватого пучка волокон. Включая в композицию эти «дары природы», мастер, естественно, должен изменять рисунок по ходу работы. Такое чувство материала, понимание богатства его узоров — важнейшее условие успешной работы в деревянной мозаике.

НЕПОДКРАШЕННАЯ МОЗАИКА

В произведениях декоративно-прикладного искусства, как и в живописи, цвет создает то или иное настроение, воздействует на эмоции человека.

С детства мы знаем, что раскаленное желто-золотистое солнце излучает тепло, красно-желтый огонь всегда горячий, румяные пироги обжигают руки. Наоборот, раннее голубое утро, синяя прозрачная вода, зеленоватый хрустальный лед на реках — все это пронизано прохладой, стужей, морозом. Эти жизненные ощущения людей привели к тому, что все цвета были условно разделены на две группы. В одной из них сосредоточены цвета, названные теплыми: красный, желтый, оранжевый, желто-зеленый и красно-фиолетовый. Другую группу составляют холодные цвета: синий, сине-зеленый и сине-фиолетовый. Для того чтобы находить самые красивые цветовые сочетания, все оттенки разместили по кругу. Начиная с красного, они постепенно охлаждаются и заканчиваются студеным синим цветом. Такой порядок показал, что цвета, расположенные напротив (красный и зеленый, оранжевый и синий, желтый и фиолетовый), взаимно помогают повысить яркость друг друга. Это явление было названо законом хроматического контраста, составляющим основу цветоведения. Умелое владение законом хроматического контраста значительно расширяет технические возможности художника-мозаичиста, позволяя еще более обогатить древесную палитру и без искусственной подкраски повысить интенсивность цвета материала под действием окраски соседних участков.

Использование в мозаике закона хроматического контраста становится необходимым еще и потому, что чистые открытые цвета в дереве не встречаются. Фанерки имеют более или менее смешанную окраску. Часто даже трудно определить, к какому локальному цвету более близка та или иная порода. Если, например, для сравнения фанеру красного дерева поместить рядом с листом ярко-красной бумаги, то цвет древесины поблекнет, приобретя сероватый налет. Это вполне понятно: благородная, сдержанная окраска древесины под влиянием насыщенного пятна зри-

тельно обесцвечивается. Наоборот, если такую пластинку окружить серой или чуть зеленоватой древесиной, то она приобретает более интенсивный и насыщенный красноватый оттенок.

Закон хроматического контраста дает наибольший эффект, когда контрастирующие цвета близки или равны по светлоте. Мягкий переход одного цвета в другой усиливает их насыщенность больше, чем внезапный резкий скачок от цвета к цвету. Однако, несмотря на богатство оттенков дерева, цветовое решение мозаичных наборов всегда будет несколько условным. В деревянной мозаике нельзя, например, изобразить ярко-голубое небо или изумрудно-зеленую траву, а также многое другое, для чего требуются сочные холодные цвета. Это не недостаток, а скорее художественная особенность и своеобразие. Древесине нет необходимости спорить с живописными материалами. У нее иные задачи, свой особый изобразительный язык, позволяющий находить очень тонкие цветовые отношения.

Так как, кроме цвета, древесина наделена большим разнообразием светлот (как говорят художники, «отличается богатством тона»), а также исключительно изобильными древесными рисунками, можно создавать достаточно выразительные наборы и из небольшого числа пород. Это дает возможность заниматься мозаикой даже тогда, когда разнообразие пород ограничено. Вспомним, например, набор «Август», который почти целиком выполнен из древесины грецкого ореха.

Поверхность древесных фанерок чаще всего не равномерно окрашенная, а слоисто-полосатая. Такая расцветка вызывается разводами годичных колец. Многие породы под прозрачной лаковой пленкой отливают фосфорическим светом, а также имеют свойство менять свой цвет в зависимости от направления лучей света. Поэтому множество древесных оттенков в сочетании с неисчерпаемыми текстурными запасами наполняет древесину особым изобразительным миром. Нужно всегда помнить: природа позаботилась о том, чтобы дерево, идущее на склеивание мозаичных наборов, было разнообразным по цвету. Поэтому его не стоит искусственно подкрашивать, а надо стараться подбирать породы в их естественной расцветке, создавая гармоничные сочетания.

Светлота и насыщенность цвета древесины сильно меняются, когда набор покрывается прозрачными отделочными материалами. Цвет и рисунок на поверхности набора как бы просыпаются, проявляются, становясь ярче, звонче, сочнее. Все несколько темнеет, становится значительно плотнее. Это также один из законов цветового решения наборов, которые мозаичист должен знать.

Древесные породы под прозрачной отделкой меняются по-разному. Чтобы избежать неожиданностей, мастера должны постоянно помнить, что более пористые породы темнеют сильнее, чем менее пористые.

Весьма важно органическое соответствие внешней поверхности характеру изображения. Например, если создаются персонажи русских народных сказок (а мы видели — в деревянной мозаике они могут прекрасно получаться), то с образом лешего, связанного с полумраком лесной чащи, мхами, шершавой корой деревьев, зеркальная, полированная

поверхность гармонизировать не будет. Для него скорее подойдет матовая, восковая отделка. Что касается водяного — обитателя прозрачных водных глубин, то без блеска и сверкания полиэфирного лака его образ создать труднее.

Таким образом, изобразительные особенности и специфика древесины неизбежно влекут за собой соответствующие композиционные решения, определенный характер рисунка и цвета, так как физические и эстетические свойства материала всегда влияют на творческий процесс, диктуют мастеру особые условия.

Из всего рассмотренного выше становится ясно, что деревянная мозаика требует своего особого изобразительного языка, продиктованного свойствами материала и техникой выполнения так же, как требуют его живопись, скульптура, графика.

Глядя на грамотно выполненный набор из разнообразных пород дерева, хочется низко поклониться волшебнику-лесу за то неисчерпаемое богатство узоров, которое он накапливает в кладовых и щедро раскрывает перед своими соавторами.



ЧТО ДЕЛАТЬ С МОЗАИЧНЫМ НАБОРОМ

ПОДГОТОВКА ОСНОВЫ ПОД ФАНЕРОВАНИЕ

Мозаичный набор, выполненный из тонких однослойных фанерок, очень хрупок, поэтому его наклеивают на прочную деревянную основу. Этот процесс называется фанерованием. Лучшей основой для наборов служат древесностружечные и столярные плиты, многослойная клееная фанера, мебельные щиты, заготовки из пиломатериалов хвойных и лиственных пород.

Древесностружечные плиты изготавливаются из стружек, пропитанных связующими карбомидными синтетическими смолами и высушенных под прессом.

Столярные плиты имеют реечную основу, зафанерованную с обеих сторон в один или два слоя лущеным шпоном.

Фанера, применяемая в качестве основы под мозаику, может быть толщиной от 6 мм и выше. Если предполагается осуществлять фанерование в горячем прессе, нужно вначале запрессовать пробную фанерку, чтобы посмотреть, как она будет вести себя. Дело в том, что отдельные марки фанеры изготавливаются на белковых клеях и под воздействием тепла в плитах пресса расслаиваются.

Мебельные щиты могут употребляться только стандартного размера, без пиления на мелкие заготовки, так как представляют собой легкие конструкции с сотовым или древесностружечным заполнением внутреннего пространства, ограниченного рамкой, и облицованы двойным слоем шпона.

Заготовки из пиломатериалов должны быть высушенными, выдержанными. Имеющиеся сучки необходимо высверлить и в эти углубления вклеить деревянные пробки той же породы. Причем направление волокон в пробке и в основе должно совпадать.

Поверхность под приклеивание (фанерование) должна быть совершенно ровной. Если не заделать неровности на основе, они приведут к дефектам фанерования, отчего может быть испорчена мозаика. Все мел-

кие неровности, вырванные волокна, трещины, задиры, заколы необходимо аккуратно зашпаклевать.

Шпаклевку делают так: в клей, которым будет производиться фанерование, засыпают 20—30% перетертого древесного угля (можно использовать рисовальный уголь) или древесной муки. Быстро, но тщательно перемешивают и затирают этой замазкой замеченные дефекты. Наносят замазку металлической лопаткой-шпателем. Дают массе затвердеть, а затем шлифуют поверхность.

Так как многие виды клея, применяемые в деревообработке, быстро застудневают, схватываются, рекомендуется готовить и использовать замазку энергично и небольшими порциями. Если после высыхания клеевая масса несколько просядет в углублении, шпаклевание повторяют вновь. После замазывания шпаклевка засыхает, а поверхность вновь зачищается.

На поверхности древесностружечных плит часто встречаются пятна от смолы, масла, парафина, образовавшиеся при их изготовлении. Поэтому, чтобы мозаика надежно приклеилась, плиту нужно хорошо шлифовать или откалибровать, т. е. выстрогать вручную или на фуговальном, рейсмусном, фрезерно-шлифовальном станках.

Чтобы клей лучше «схватился» с основой, ее делают шершавой с помощью инструмента под названием цинубель. Он похож на рубанок, только железка расположена у него более вертикально, причем ее лезвие напоминает мелкозубную неразведенную пилу. Когда цинубель ведут по поверхности, за ним остаются мелкие частые царапины. Зубцы перерывают волокна древесины и делают ее шероховатой. Древесностружечные плиты цинубить нет необходимости. Иногда вместо цинубления основу обклеивают марлей. Это тоже способствует лучшему сцеплению. Цинубить и обклеивать марлей рекомендуется, если используется жидкий клей. При нормальном или густом клее это делать не обязательно. На одну из сторон основы наклеивается мозаичный набор, а на другую готовится «рубашка» из шпона.

ПОДГОТОВКА ШПОНА

У фанеры (шпона) различают правую и левую стороны. На левой стороне есть мелкие трещинки и разрывы волокон, получаемые при строгании шпона на станке. Поскольку основным фактором мозаичного изображения является декоративная выразительность узорного рисунка фанеры, мозаичисты, как правило, не обращают внимания на эти почти невидимые разрывы волокон. К тому же в процессе отделки они затираются и становятся невидимыми. Но при подборе однородного шпона к наклейке на щиты эта особенность фанеры учитывается и левая сторона идет к основе.

Нужно следить за тем, чтобы на эту оборотную сторону приклеивалась фанера той же породы, что и на лицевой, мозаичной стороне. Причем направление волокон в них должно совпадать. Если мозаика склеивается из фанерок разных пород, где направление волокон нередко

перекрещивается, обратная сторона должна заклеиваться шпоном такой породы, которая доминирует в мозаике. При этом обратная сторона может быть набрана фигурно «в шашку» из делянок с перпендикулярным расположением волокон в них друг относительно друга. Делянки стягиваются в общую рубашку клеевой лентой. Если рубашка набирается из делянок, расположенных в рост и соединяющихся по продольной стороне, то эти кромки предварительно фугуют, чтобы при соединении не было щелей между ними. Фуговка кромок шпона может быть ручной (мы об этом рассказывали в третьей главе) и механической. Например, механическая прифуговка кромок осуществляется на деревообрабатывающих предприятиях с помощью специальных ребросклеивающих станков, соединяющих делянки гуммированной лентой или без нее. Существует и еще более совершенное оборудование — станки для склеивания делянок с помощью термопластичной смоляной нити, перебегающей змейкой через шов с делянки на делянку. Эта нить расплющивается горячим валиком и прочно соединяет фанерки в общую плоскость. В таком виде, нитью вниз, шпон приклеивается на основу.

В зависимости от способа фанерования применяются различные виды клея. Клей может быть животного или синтетического происхождения.

КЛЕЙ ЖИВОТНОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Из животных клеев для фанерования издавна применялись столярно-желатиновые или глютиновые: костный, мездровый, рыбий.

Костный клей изготавливается из костей животных, мездровый — из подкожной клетчатки — нижнего слоя шкуры животных. Эти виды клея проверены и испытаны многовековой практикой. Ими пользовались для скрепления деревянных деталей еще мастера Древнего Египта. Мездровый клей более качественный, чем костный. Он быстрее застывает, и скрепление бывает более крепкое. Рыбий клей получается из плавательных пузырей осетров, белуг и других рыб семейства хрящевых, а также из рыбной чешуи и хрящей. В поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» есть интересные строчки по поводу изготовления рыбьего клея: рассказывая Чичикову о ведении своего хозяйства, помещик Костанжогло упомянул и такой случай: «Рыбью шелуху сбрасывали на мой берег в продолжение шести лет сряду промышленники, — ну, куды ее девать? Я начал из нее варить клей, да сорок тысяч и взял»¹.

Рыбий клей был в большом почете, когда Петр I вел грандиозное строительство новой столицы. Например, сохранился указ Петра I от 3 октября 1721 года, по которому в городскую канцелярию было передано пятьдесят восемь пудов двадцать фунтов рыбьего клея².

Для надежного склеивания необходимо применять жидкий раствор клея или расплавлять его до такого состояния, чтобы он проник в открытые полости клеток и в межклеточные пространства древесины, а затем затвердел.

¹ Н. Гоголь. Собр. соч., т. III. М., «Правда», 1952, стр. 252.

² ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 2, д. 38, ч. II, л. 682.

Клеевой рабочий раствор готовят в специальных сосудах-клееварках. Клееварка представляет собой двойной металлический сосуд, наружная часть которого по форме напоминает усеченный конус. В этот срез вставляется цилиндрический стакан. Его края отбортованы и ложатся на край среза внешнего сосуда так, чтобы одно дно не соприкасалось с другим. В конический сосуд наливают воду, погружают в нее цилиндрический стакан и в нем готовят клеевой состав. При нагревании клей не подгорает, так как сосуд, в котором он находится, не касается огня. Прогрев клея идет благодаря паровой и водяной бане, образуемой при кипении воды в наружном сосуде.

Клеевой рабочий раствор глютиновых клеев готовят следующим образом.

Плитки клея разбивают на мелкие кусочки, кладут в клееварку, заливают холодной водой и оставляютмокнуть на 6—12 часов. Клей получается лучше, если вода будет холодной, но кипяченой. Он набухает до тех пор, пока не превратится в серую слизистую однообразную массу. Невпитавшуюся воду сливают, а набухший клей варят на медленном огне до полного растворения. Чтобы не образовалась жесткая корка при варке и в процессе работы, сосуд с клеем прикрывается крышкой. Клей считается готовым, если он полностью растворился в воде и в нем не осталось твердых кусочков. Держать клей на огне более двух часов не рекомендуется. Нельзя также варить его без водяной рубашки: повышается температура и он теряет свои связующие качества.

Температура рабочего раствора глютиновых клеев должна быть в пределах 40—80°.

Если требуется сделать много наборов, то клей следует время от времени подогревать, но не держать непрерывно на огне. Когда клей загустеет и пересохнет, его разогревают в клеянке, добавив кипяченой воды.

Если клей жидковат, он просачивается насквозь через поры некоторых пород на лицевую сторону, образуя на мозаике грязные пятна. Этим страдают клен, лиственница и в особенности бук. Чтобы уменьшить просачиваемость, в рабочий раствор клея добавляют до 10—15% измельченного, просеянного мела.

Рыбий клей готовится так же, как и костный с мездровым. Но в отличие от них рыбий клей хорош своей прозрачностью, бесцветностью и при просачивании сквозь шпон не портит мозаику.

Глютиновые клеи сохраняют жизнеспособность сотни лет.

СИНТЕТИЧЕСКИЙ КЛЕЙ

Сравнительно недавно стали применяться для фанерования синтетические смоляные клеи. В основе их лежат мочевиноформальдегидные (карбамидные) смолы. Для ускорения затвердевания синтетических клеев к ним примешивают небольшое количество специальных отвердителей: хлористый аммоний, щавелевая кислота и 40% молочная кислота.

Под воздействием тепла прессовых плит клей с отвердителем быстро схватывается (от 25—45 сек. до нескольких минут). Рабочий раствор

клея с отвердителем сохраняет жизнеспособность 2—8 часов. Потом он затвердевает в светлое необратимое вещество.

Без добавления отвердителя мочевиноформальдегидный клей сохраняется по несколько месяцев, особенно при хранении в холодных условиях (до -20°C).

Синтетическая смола требует чистоты в работе. Не рекомендуется пользоваться посудой и кистями, на которых остались следы других клеев. Для работы с ними требуется эмалированная, металлическая, фарфоровая или стеклянная посуда.

При подогреве из синтетических клеев выделяется бесцветный газ с удушливым запахом — формальдегид. Он опасен для слизистых оболочек глаз, рта, носа. Поэтому в мастерских над участком горячего фанерования должна быть вытяжная вентиляция для отсоса газа.

ФАНЕРОВАНИЕ

Фанерование — очень ответственная операция. Небрежность в этом деле может вконец испортить работу.

Качество фанерования зависит от многих причин: от применяемых пород, от характера основы, от особенностей клея, от температуры клеевого состава, плит пресса, а также помещения. Если в помещении холодно, глинистые клеи не затвердеют, а превратятся в массу, напоминающую студень.

Рабочий раствор мездрового, костного или рыбьего клея быстро наносят на основу тонким, ровным слоем вразирку, не дав ему остыть, сразу накладывают мозаичный набор (бумагой кверху) и начинают фанерование.

В работе с синтетическими клеями есть больше времени для подготовительных операций. Есть даже время на разравнивание клеевого раствора и выдержку его перед фанерованием. Разравнивают этот клей кусочком клееной фанеры с ровной кромкой. Водя ее ребром по поверхности основы, счищают лишний клей.

Клеевая пленка должна быть тонкой, но достаточно жизнеспособной и сильной, чтобы не давать «голодного» склеивания. Практически, чтобы получить хорошее клеевое покрытие основы, можно воспользоваться весовой дозировкой клея на определенную площадь поверхности. Считается нормальным слой клея при следующих дозах его расхода на 1 кв. м поверхности: для глинистых клеев 300—400 г, для синтетических 100—180 г. Столь широкий диапазон объясняется тем, что поверхность основы может быть различной по степени шероховатости.

Бытуют два способа приклеивания набора к основе: притиркой и запрессовкой.

а) Фанерование способом притирки.

Для фанерования наборов способом притирки чаще всего применяют два вида столярно-желатинового клея — костный и мездровый.

Фанерование способом притирки осуществляется с помощью притирочного молотка в следующем порядке.

1. Подготовленную выравненную основу укрепляют неподвижно.
2. Быстро намазывают ее тонким ровным слоем горячего клея.
3. Накладывают набор на основу (бумагой кверху) и плотно прижимают руками; чтобы у набора не закручивались края кверху (от увлажнения снизу клеем), его слегка протирают мокрой тканью. Сильно поверхность набора увлажнять нельзя, так как клеевая лента может отстать и при фанеровании будут сдвинуты детали мозаики.

4. Берут левой рукой молоток за головку, а правой — за конец ручки и, начиная от середины набора, с нажимом притирают его к основе, выдавливая к краям лишний клей. При этом клей под шпоном движется упругим валиком. Нажимать надо сильно, но осторожно, чтобы не порвать тонкую фанеру, на которой выполнен набор. В процессе приклеивания периодически проводят пальцами по поверхности набора. Пальцы чутко улавливают, в каком месте остался сгусток клея. Его нужно разогреть утюгом и немедленно удалить¹. Только когда пальцы не ощущают вздутий над набором, можно прекратить фанерование.

Шпон наклеивается с двух сторон: сверху мозаика, а снизу простая фанерка. Это дает возможность сохранить первоначальную, исходную форму заготовки. Иначе она изогнется горбом или пропеллером. Широкие плоскости фанеруют по частям (рис. 63). По частям наносят и клей, чтобы он не затвердевал раньше времени. Сначала накладывают одну полоску шпона, закрывающую намазанную клеем часть поверхности, и притирают ее. Чтобы не было щелей, второй лист накладывают на первый несколько внахлест и притирают молотком. Затем, прорезав по середине нахлеста, удаляют перекрывающиеся полосы шпона, а шов тщательно проглаживают утюгом и притирают молотком.

Как видно из этой технологии, мозаичные плоскости более или менее крупного размера нельзя фанеровать способом притирки, иначе мозаику придется резать на куски и удалять нахлестнувшиеся участки.

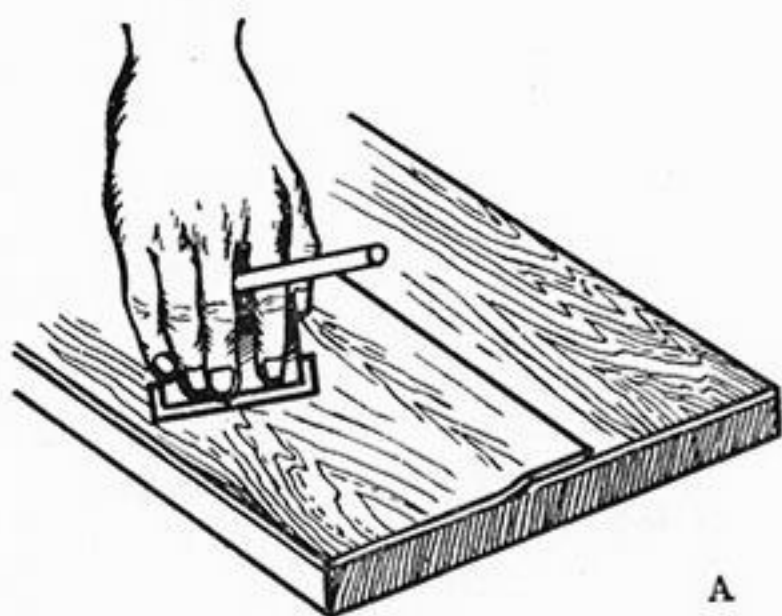
Притирка довольно примитивный, очень трудоемкий способ фанерования, имеющий ряд недостатков. И все же его знать необходимо, так как иногда наборы приклеивают на готовое изделие, которое невозможно зажать в пресс. В этом случае притирочный молоток незаменим.

б) Фанерование способом запрессовки.

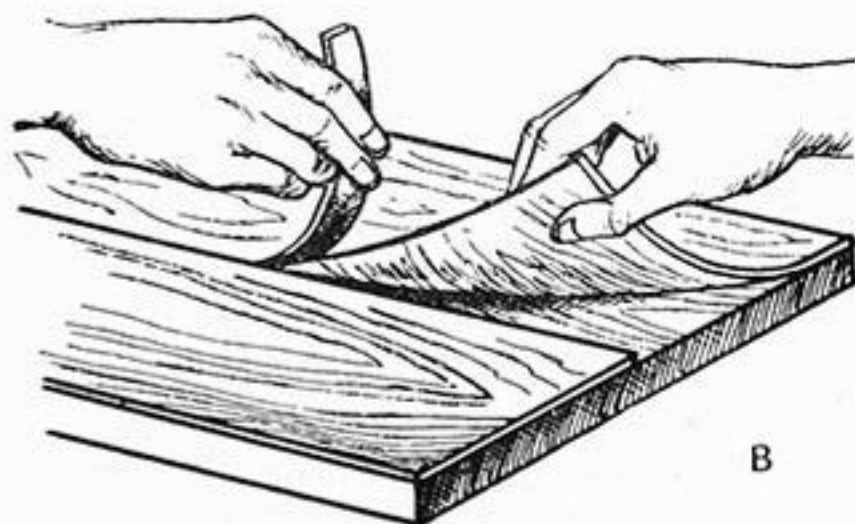
Значительно более прогрессивным является способ запрессовки. Качество работы при этом повышается, а риск испортить набор снижается до минимума.

Прессовать наборы можно различного рода механизмами и приспособлениями гидравлического, винтового, пневматического характера. Наиболее совершенными в настоящее время являются многопролетные (многоэтажные) гидравлические прессы с плитами, обогреваемыми пе-

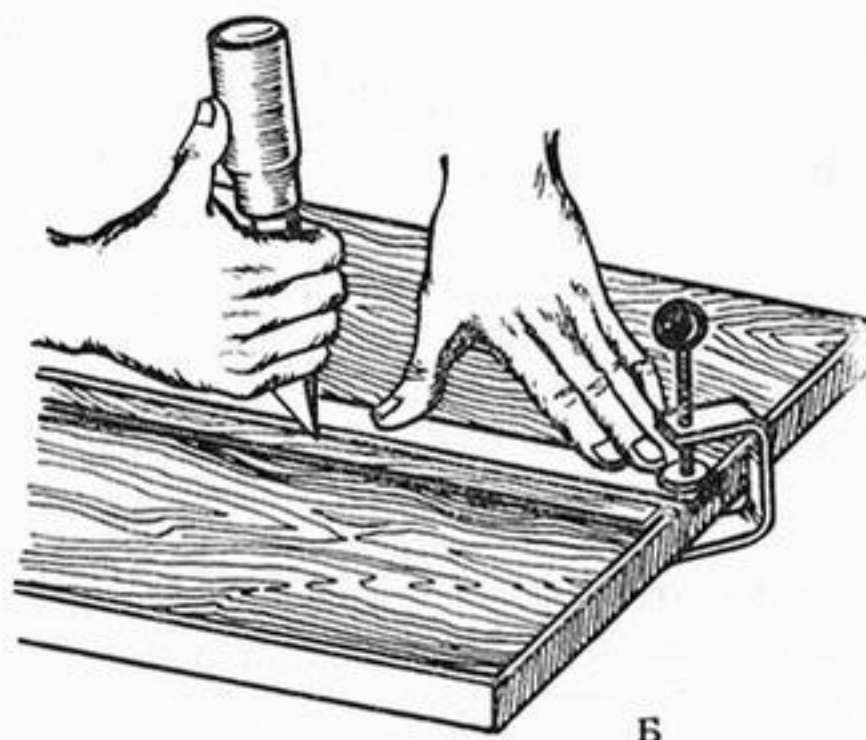
¹ Утюг как приспособление для фанерования применяется русскими мастерами издавна. Например, в реестре инструментов, требуемых кабинетного дела мастером Федором Мартыновым в 1741 году, наряду с другими значилось: «утюгов железных два».



А



В



Б

Рис. 63. Схема фанерования в притирку больших плоскостей:
А — притирка второй полосы шпона;
Б — прирезка кромок; В — удаление срезов.

регретым паром или электричеством (рис. 64). Такими механизмами оснащены мебельные предприятия.

В условиях кружка или студии, а также в домашней обстановке можно работать и на холодном прессующем устройстве, так как объем работ невелик и сроки исполнения мастера устанавливают себе сами. Конструкция этих приспособлений может быть довольно простой. Например, для фанерования небольших работ нередко используют различного рода струбцины¹.

Наиболее просто фанеровать наборы глютиновыми клеями способом запрессовки в хомутовых струбцинах.

Запрессовка осуществляется следующим образом (рис. 65): основу покрывают с одной стороны горячим раствором жидкого клея. На нее набор накладывают вверх бумажными лентами.

Все это накрывают листом бумаги, например газетой, и переворачи-

¹ Подробно о конструкции и технических характеристиках прессов можно ознакомиться в книге: А. М. Чистяков. Прессы для деревообрабатывающей промышленности. М., «Лесная промышленность», 1970. Там же освещены основные положения техники безопасности при работе на прессах.

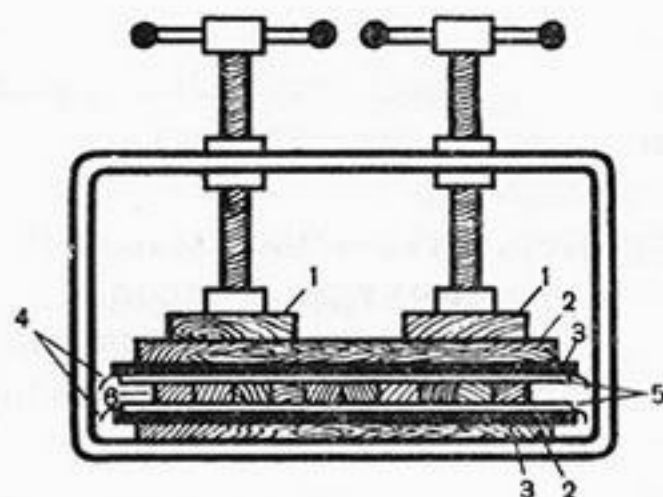
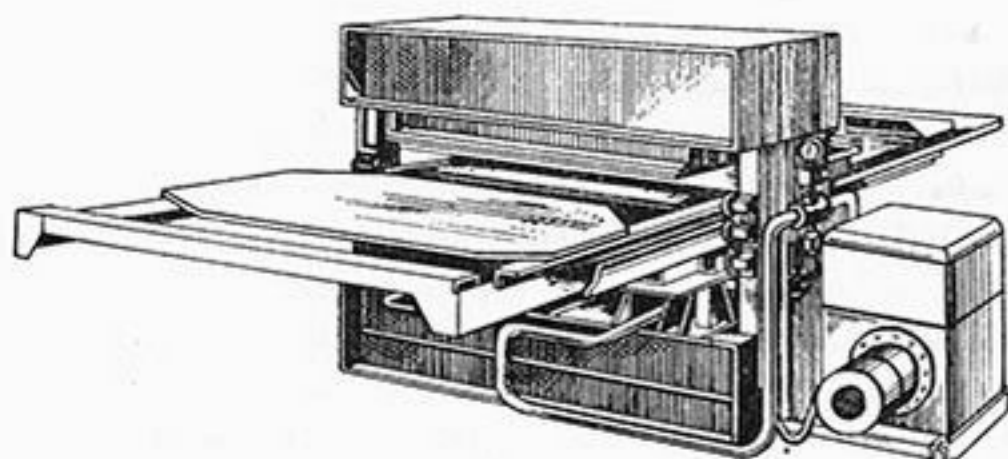


Рис. 64. Двухпролетный гидравлический пресс.

Рис. 65. Схема фанерования в хомутовых струбцинах:

1 — деревянные поперечные бруски; 2 — деревянные плиты; 3 — металлические прокладки; 4 — прослойки бумаги; 5 — шпон; 6 — основа для мозаики.

вают на обратную сторону, которую также намазывают клеем. На клеевой раствор накладывают лист шпона, равный по размеру набору. При этом направление волокна на этой фанере и основное направление волокон на древесине набора должны совпадать. Затем и эту сторону накрывают бумагой.

К этому моменту должен быть готов пресс: хомутовые струбцины разведены на соответствующее расстояние. В них вложена прочная ровная плита по размерам несколько шире фанеруемой детали. На плиту кладут нагретую до $70-80^{\circ}\text{C}$ металлическую прокладку (из цинка, меди, дюралюминия). При чрезмерном перегреве прокладки клей под набором пересыхает, крошится, и фанера начинает отслаиваться. Слабо нагретая пластина не растопит клей, и он застынет неравномерными сгустками, поэтому температура прогрева металлических пластин до $70-80^{\circ}\text{C}$ наиболее подходит для нормального процесса фанерования.

На прокладку кладут подготовленный к фанерованию набор. Бумага при этом касается металла, она оберегает набор от загрязнения и в то же время предотвращает приклеивание пластины к набору. На него кладут другую нагретую металлическую прокладку, а на нее толстую прочную ровную плиту, а затем зажимают до предела винтами, чтобы клей мог выходить в стороны. Такой «слоеный пирог» должен пролежать в прессе 1,5—2 часа.

Как уже отмечалось, на обратную сторону основы наклеивают лист шпона для того, чтобы он не позволял коробиться основе при высыхании клея и сильной усадке. Усадке подвергается и древесина при высыхании после ее увлажнения клеем. Эта двойная усадка может согнуть основу. Чтобы подобного не случилось, с обратной стороны основы приклеивается лист фанеры, в результате чего она остается ровной. Когда фанеруются заготовки из пиломатериалов (массив древесины), то волокна обратной рубашки и основное направление волокон в деталях мозаики должны располагаться под углом в $45-90^{\circ}$ к направлению волокон в основе. То же условие относится и к наклеиванию шпона на клееную фанеру. При работе с древесностружечными плитами оно отпадает.

Намазанная клеем основа должна быть несколько выдержана, что-

бы влага впиталась в дерево, хорошо смочив клеевым раствором фанеруемую плоскость. Выдержка зависит от многих причин: от марки и густоты клея, от его состава, температуры помещения и древесины, применяемого прессующего устройства, температуры плит пресса и т. д. Например, открытая выдержка глиятинового покрытия может колебаться от 2—3 минут до 2 часов.

Давление на мозаичный набор при фанеровании также зависит от многих причин. При нормальном клеевом составе давление колеблется от 4 до 10 килограммов на квадратный сантиметр. Чтобы не ошибиться и не поставить под угрозу тибели мозаичный набор, лучше сделать 1—2 пробных запрессовки.

Не всегда удастся подобрать в мозаике шпон одинаковой толщины. Поэтому при фанеровании, чтобы не было неприклеенных деталей и воздушных пузырей под набором, следует поступить так: между набором, накрытым бумагой, и металлической прокладкой помещают слой фетра или толстого сукна, который позволит равномерно распределить давление на все участки мозаики.

Фанеруемое изделие находится под давлением до тех пор, пока клей не отвердеет. Режимы фанерования зависят от применяемого клея. Например, глиятиновые клеи (костный, мездровый, рыбий) при холодных плитах требуют 6—8 часов, а при подогреве плит до 70—80° С время сокращается до 1,5—2 часов.

Чтобы клей не просачивался через тонкую фанерную рубашку или мозаичный набор, его раствор делают в достаточной мере концентрированным. Для глиятиновых клеев концентрация должна быть в пределах 33—60%. Более густой клей делать не следует, иначе для хорошего, качественного фанерования потребуются дополнительный подогрев плит и повышенное давление. И даже при таких условиях густой клей не всегда равномерно расходится по поверхности, застывая под мозаичным покрытием буграми и сгустками. На этих местах элементы мозаики быстро выкрашиваются.

Вынутый из пресса щит, фанерованный мозаичным набором, должен быть выдержан определенное время для того, чтобы клеевой шов приобрел большую прочность, чтобы уравновесилось напряжение по всей плоскости щита, равномерно распределилась влага клея. Для этого глиятиновые клеи выдерживают 1—2 суток при горячем прессовании и 3—5 суток — при холодном.

Синтетические клеи годятся как для холодного, так и для горячего пресса. Рабочий состав клея представляет собой смесь: на 100 частей смолы добавляют от 0,5 до 1,5 части отвердителя.

В зажатом состоянии мозаичный набор с основой может находиться разное время. Все зависит от температуры плит. Если плиты горячие (100—120°), то клей отвердеет за 2—8 минут. Если температура плит ниже, то времени требуется больше. При холодном прессовании синтетическими клеями продолжительность выдержки под давлением составляет от 4—5 часов до одних суток.

Обычно мозаичный набор наклеивают бумагой кверху, но синтетиче-

ский клей позволяет делать и иначе: в отдельных случаях, когда не требуется особая точность в подгонке деталей и на наборе мало клеевой ленты, допускается фанерование лентой вниз к основе. Только для этого требуется горячий пресс и хорошее давление.

Способ фанерования нужно продумывать заранее, еще до того как набирается мозаика. Если, например, набор будет приклеиваться бумагой вниз, к основе, то отпадает необходимость поворачивать рисунок на противоположную сторону при переводе его с кальки на фанерный фон (см. гл. III, этап III).

Вынутые из пресса щиты, фанерованные синтетическими клеями, выдерживают от 2—3 часов до суток. После этого приступают к шлифовке набора и отделочным операциям.

Если приходится фанеровать криволинейные поверхности, применяются различные приспособления: контрпрофильные колодки, реечные, а также сыпучие цулаги, представляющие собой мешки с нагретым песком, приспособления с гибкими стальными лентами и т. д.¹

Следующий этап работы над набором — подготовка его под прозрачные покрытия. Для этого выполняется ряд операций.

ШЛИФОВАНИЕ МОЗАИЧНОЙ ПОВЕРХНОСТИ

Поверхность под прозрачное покрытие готовится тщательно. Прежде всего следует освободиться от клеевой ленты, залепающей лицевую сторону мозаики (в случае, когда фанерование осуществляется лентой вниз, к основе, эта стадия опускается).

Здесь нужно быть чрезвычайно внимательным. Нередко именно эта операция приводит к гибели набора: ведь тонкий слой шпона так легко прошлифовать до основы.

Клеевую ленту можно насухо сошлифовать или же поступить иначе: смочить ее влажной ватой и счистить с фанеры. Просушив набор, выровнять стальной пластинкой-циклей, которая имеет острый заусенец, снимающий тончайшую древесную стружку.

Циклей работают «на себя» или «от себя» по направлению волокон. Когда направление волокон в деталях мозаики перекрещивается, ее нужно водить волнообразными движениями, переходя с детали на деталь и при этом стараясь, по возможности, соблюдать принцип строгания вдоль волокон. Как уже указывалось, для удобства работы циклю можно вправить в деревянную ручку. Иногда пользуются также металлической колодкой с двумя ручками, в которую циклю закрепляют наклонно.

После циклевки набор обрезают по размеру и приступают к шлифовке. Для этого существуют различные шлифующие материалы. Их основой служат абразивы, т. е. твердый материал, раздробленный на мелкие зерна. Очень удобна шлифующая шкурка различных номеров, на основу которой (бумагу или полотно) наклеен абразивный порошок. Когда не

¹ Для более глубокого изучения этого процесса можно прочитать книгу: П. Д. Бобиков, М. Б. Лютерштейн. Фанеровальные работы. М., «Высшая школа», 1974.

была известна наждачная бумага, пользовались различными материалами. В Древнем Египте, например, шлифовали деревянную поверхность тяжелыми плоскими камнями, в Древнем Риме — кожей рыбы ската. Рыбья кожа как шлифующий материал применялась на протяжении многих веков. Например, в середине XVIII века ею пользовались русские мастера деревянной мозаики и художественной мебели.

При шлифовке поверхности шкурками постепенно переходят от крупнозернистой к самой мелкозернистой.

Шлифуется поверхность набора обязательно вдоль волокон основной массы элементов набора. Если шлифовать поперек, появятся вырванные волокна, которые будут очень заметны после отделки. Удобнее шлифовать поверхность, навернув шкурку на небольшой деревянный брусок. При этом не устают руки и менее вероятно образование углубленных борозд от неравномерного нажима на шкурку.

Шлифование шкурками должно осуществляться без нажимов, легко, мягко. Как уже указывалось, для облегчения процесса шлифования возможно использовать и различные механические приспособления, также специализированные шлифовальные станки.

Для получения более качественной поверхности после шлифования необходимо удалить ворс, т. е. перерезанные волокна, которые задираются, когда поверхность будет покрываться лаками. Отшлифованную плоскость протирают тампоном, смоченным в 3—5% теплом растворе глинистого клея. После высыхания поверхность оцетинивается сухими, жесткими ворсинками. Их нужно сошлифовать мелкой наждачной бумагой.

Как показывает практика, после окончательной шлифовки и удаления ворса полезно протереть набор сушеным хвощом, в стеблях которого находится много кремнезема. У русских мастеров с древнейших времен хвощ имел широкое употребление. Его собирали на лугах и болотах, сушили и, связав в пучки, шлифовали им поверхность. При строительстве и отделке петербургских дворцов хвощ выдавался мастерам по особому указу Канцелярии от строений.

Этот природный материал перестали употреблять при переходе к механической обработке древесины. Однако при ручной работе его продолжают использовать: хвощ очень хорошо помогает в подготовке деревянной поверхности под отделку. В аптеках можно приобрести рубленый хвощ. Его рассыпают по поверхности набора и с помощью ваты им шлифуют вдоль волокон древесины. После обработки набора хвощом снижается расход отделочных материалов, а качество полировки улучшается. Для лощения поверхности, кроме хвоща, применяют и обычную древесную стружку, образующуюся при строгании.

ПОРОЗАПОЛНЕНИЕ

Отшлифовав набор, переходят к заполнению пор древесных пород, образующих изображение. Для этой цели служат различные порозаполнители или мастики. Их наносят на поверхность набора и сильно втира-

ют в поры. Эта операция исключает «проседание» прозрачного слоя при отделке изображения лаком. Хорошим порозаполнителем является воск. В разогретый расплавленный воск вливают некоторое количество скипидара. Порозаполнительная паста может быть приготовлена в составе 1 части воска и 2 частей скипидара или бензина. Ее наносят на поверхность набора жесткой щеткой. Мастика забивает поры дерева, лак или политура в нее не впитываются, и набор получается без цветовых и текстурных неожиданностей. Если же мастику не применять и поры не заполнять, получается совсем иной эффект: древесина, напитываясь лаком, проявляется исключительно ярко. При этом разные породы ведут себя не одинаково. Порой светлая древесина под прозрачной отделкой становится значительно темнее, чем соседняя, бывшая темной. Свойства пород, связанные с различной степенью пористости, необходимо учитывать заранее. Это особенно важно, когда планируется производить прозрачную отделку на оборудовании мебельных предприятий. Дело в том, что на современных мебельных комбинатах технологический процесс отделочных работ проходит без стадии порозаполнения, так как лаконаливные машины в два этапа обильно поливают поверхность таким слоем лака, что его хватает и на поры, и на защитную пленку.

Таким образом, операция по порозаполнению осуществляется лишь при ручной обработке поверхности.

Мозаичный набор, прошедший все рассмотренные этапы, готов для прозрачной отделки.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ЛАКОВ, ПОЛИТУР, МАСТИК

Покрытие наборов отделочными материалами осуществляется с двойной целью. Прежде всего — чтобы предохранить древесину от воздействия света, воздуха, пыли и других внешних факторов, под влиянием которых она быстро теряет свою естественную окраску, принимает однотонный серый цвет; текстура ее становится совершенно незаметной. Покрытие наносится также, чтобы «проявить» цвет и текстуру древесины, которые во время чистки и шлифовки забиваются древесной мукой.

Для покрытия деревянных наборов пригодны только абсолютно бесцветные, прозрачные отделочные материалы. Бесцветность — это основное требование, предъявляемое к ним. Иначе вся тонкость цветового решения мозаики будет ликвидирована цветом отделочного материала.

Отделка древесины значительно повышает эстетический вид изделия и придает ему особую декоративность.

Готовя мозаичные наборы, нужно учитывать пористость, текстуру, твердость, цвет, смолистость и наличие дубильных веществ в применяемых породах, чтобы они могли подойти под то покрытие, которое задумано.

Прозрачная отделка дерева известна издавна. Например, древние римляне пропитывали дерево кедровым маслом или маслом из можжевельника.

Древнейшими материалами для прозрачной отделки дерева считают-

ся пчелиный воск и янтарь. Пчелиный воск — относительно прочное вещество, стойко переносящее воздействия внешней среды. Хорошо, хотя и медленно, растворяется без нагрева в органических растворителях, например в скипидаре¹.

Янтарь — это ископаемый продукт, выделявшийся когда-то хвойными деревьями. Растворенный янтарь прозрачен и прочен. Он надежно предохраняет от воздействия воздуха поверхность дерева. Для растворения янтаря тоже применяется скипидар. Янтарь как материал для приготовления лака был в обиходе в России при строительстве дворцов и усадеб Петербурга. Сохранился, например, документ Канцелярии от строений, датированный 30 апреля 1725 года, в котором содержится просьба лакового дела мастера Генриха Брамкостера о выдаче ему двух пудов янтаря, четырех пудов масла конопляного, четырех пудов масла терпентинного для отделочных работ по дубовой лестнице в летнем доме «Ее Величества царицы императрицы и самодержицы Всероссийской». Прошли века, много изменилось в технологии деревообработки, изменились и материалы для прозрачной отделки мозаичной поверхности. Но иногда и древний воск еще находит применение при покрытии дерева защитной пленкой.

Художественные наборы и другие изделия из дерева покрывают в настоящее время различными мастиками, лаками и политурами. Они дают прочную эластичную пленку с глянцевым блеском, полуматовую или матовую.

Лак представляет собой какую-либо смолу, разжиженную в растворителе. Политура — похожий продукт, только процентное содержание смолы в ней значительно меньше.

В обиходе мозаичистов часто встречаются шеллачные лак и политура. Их основу составляет шеллак — природная смола тропических растений. Шеллачный лак и политура имеют теплый, охристый оттенок, который передается и пленке, покрывающей древесину. В отдельных случаях применяют отбеленный шеллак. Шеллачный лак представляет собой 30—35 % раствор шеллака, политура — 8—15 % раствор.

Известны также идитольные спиртовые лаки и политуры. Но применять их для мозаичных покрытий не рекомендуется. Они обладают интенсивно-красным цветом, который сводит на нет всю тонкость колористического подбора пород.

Поскольку шеллачные лаки и политуры тоже имеют тонирующий коричневатый оттенок, а отбеленный шеллак найти непросто, для покрытий наборов с тонкими цветовыми отношениями все чаще и чаще мастера обращаются к наиболее бесцветным нитроцеллюлозным лакам. Они быстро сохнут даже при комнатной температуре. Образующиеся от них лаковые пленки можно располировать до получения поверхности высокого качества.

Встречаются и масляно-смоляные лаки, приготовляемые на основе

¹ Скипидар — один из продуктов перегонки живицы (терпентина) — вязкого прозрачного смолистого вещества, содержащегося в смоляных ходах сосны, кедра, ели, лиственницы.

льняного, конопляного или подсолнечного масла. Они бывают относительно светлыми и могут применяться для мозаичных покрытий.

Наиболее эффектно мозаичные наборы выглядят под пленкой из полиэфирных лаков.

Способы употребления отделочных материалов достаточно освещены во многих пособиях по лицевой отделке древесины¹. Здесь мы расскажем о них кратко.

ВОСКОВАЯ ОТДЕЛКА

Наиболее простым видом отделки является восковое матовое покрытие. Восковая отделка дает мягкий, спокойный блеск, без резких бликующих пятен. Матовое покрытие достигается с помощью восковых мастик, которые обычно готовят сами мозаичисты. Можно рекомендовать следующий состав мастики (в процентах):

воск — 30, стеарин — 10, мыло — 10, скипидар — 40, канифоль — 10.

Сначала расплавляются канифоль, воск и стеарин в металлическом сосуде, нагреваемые до 80—90°, затем туда добавляют мыло, настроганное через крупную терку. Все это плавится и хорошо перемешивается. Затем мастика остужается и разбавляется скипидаром до рабочей вязкости. Скипидар применяется светлый, прозрачный. Хранят его в темных стеклянных сосудах с притертой или завинчивающейся пробкой в прохладном, затемненном месте. На свету и в тепле скипидар быстро окисляется, мутнеет, приобретает желтоватый налет и снижает качество восковой мастики, так как плохо испаряется и ведет к потемнению прозрачного воскового слоя.

Под матовую отделку поверхность мозаики готовят обычным путем. А затем на подготовленную плоскость наносят втирашку восковую мастику щетинной кистью или жесткой щеткой. Можно для этого использовать и тампон из войлока, обтянутый сукном. Мاستику втирают в поры дерева, пока вся поверхность не станет равномерно матовой². Дают выдержку (около суток), чтобы испарился скипидар, и лощат поверхность мозаики кусочком фетра или грубого сукна. Окончательный лоск наводят бархоткой или мягкой шерстяной тряпичей.

Гаснущий лоск изделия нужно время от времени восстанавливать тугой протиркой фетром или суконкой.

Восковая пленка непрочная, она может растворяться от прикосновения пальцев. Поэтому, чтобы ее закрепить, сверху в один-два слоя наносят тонкую пленку спиртового лака, который не нарушает мягкости и скромности воскового покрытия.

ЛАКИРОВАНИЕ

Лакирование производят спиртовыми, смоляными, полиэфирными лаками или нитролаками, используя при этом тампон, кисть, пульверизатор или лаконаливную машину. Лак наносят от 2 до 8 слоев, в за-

¹ Литература по технологии отделки столярных изделий указана в конце книги.

² Эта операция во многом аналогична порозаполнению восковой мастикой.

висимости от его состава, характера древесины, замысла автора мозаики и многих других причин. Первый лаковый слой называют грунтовкой. Лак должен ложиться ровно, без сгустков и потеков. После того как первый слой просох, поверхность шлифуют мелкой шкуркой, затем накладывают второй слой; каждый промежуточный слой лака после высыхания шлифуют мелкими шкурками. Шлифовать можно с керосином, уайтспиритом или скипидаром, охлаждающими шлифуемую поверхность, что не дает лаку завариваться коричневыми сгустками.

Для шлифовки используются также специальные шлифовальные пасты и порошки.

Шлифовать можно только твердые, хорошо высушенные и выдержанные пленки. Лучше шкурку навернуть на брусок, которым может быть и обычный кусок дерева, но можно сделать и несколько более совершенное приспособление: брусок длиной 90—110 мм снизу обтянуть толстым сукном, фетром или полоской резины и после этого обернуть шкуркой. Если шкурка забила лаковой пылью, ее очищают жесткой щеткой, а стершуюся и порванную шкурку меняют на новую. Шлифовать нужно не торопясь, спокойно, не делая резких рывков, равномерно и аккуратно. Последний слой не шлифуют. Его можно располировать специальными разравнивающими жидкостями. Применяют для этого и обычную политуру, а также полировочные пасты, представляющие собой абразивные порошки, растертые на связующих материалах.

Приспособления для нанесения лаковых покрытий зависят от химического состава лака. Для спиртовых и смоляных лаков пользуются обычно тампоном. Самое первое, пропитывающее покрытие осуществляют продольно-параллельными полосовыми движениями вдоль основного направления волокон древесины так, чтобы каждая последующая полоса лака подходила к предыдущей; можно допустить даже некоторый нахлест крайних границ лаковых слоев. Спиртовой лак просушивается при комнатной температуре около часа. Смоляной лак сохнет несколько суток. Затем этот слой слегка прошлифовывают, лоскутом полотняным удаляют пыль и наносят новый лаковый слой. Для нанесения первого пропитывающего слоя лака в тампоне было столько, что при легком нажиме он оставал на древесине мокрый след. В последующем тампон должен быть более сухим, оставляя тонкий быстросохнущий слой лака. Просушка промежуточных слоев длится от 20 до 30 минут при спиртовом и около суток при смоляных лаках.

Перед тем как нанести последний глянцевый слой, поверхность основательно просушивают, после чего покрывают с помощью тампона лаком, разбавленным до политурной концентрации (8—15%). При лакировании кистью пленка получается более толстой, так что время просушки каждого слоя увеличивается в 2—3 раза.

Пневматические пистолеты-распылители — один из наиболее распространенных механизмов, используемых при отделке мозаичных поверхностей. Они бывают самых различных систем и видов. Распылители требуют тщательного ухода; необходимо следить, чтобы калиброванные отверстия не забились застывшим лаком. Для этого во время переры-

ва в работе выходное отверстие распылителя опускают в растворитель, а по окончании работы через него пропускают вместо лака тот же растворитель. Однако надо иметь в виду, что при распылении 20—40% лака уходит в атмосферу и плохо действует на дыхание.

Возможны и иные методы нанесения лаковых покрытий. Например, деревянные ювелирные изделия с мозаичными вставками и наборы небольшого формата опускают в лак. В этом случае число слоев лака значительно сокращается, но время, за которое лаковая пленка высыхает, увеличивается многократно.

В отдельных случаях прозрачные покрытия наносят методом облива. Правда, вручную это делать довольно сложно, особенно с большими поверхностями. Зато на мебельных предприятиях, где применяются лаконоливные машины, этот метод наиболее распространен.

Располирование последнего лакового слоя может быть осуществлено 5% шеллачной или нитрополитурой.

Особо следует отметить покрытия деревянных поверхностей полиэфирными лаками, которыми при соблюдении технологических режимов исключительно чисто отделывают мозаичную поверхность. Однако полиэфирный лак, наряду с положительными свойствами, в декоративном и технологическом отношении имеет ряд недостатков. Покрытые им мозаичные плоскости нередко выглядят не деревянными, а скорее пластмассовыми, отчего теряется ощущение материала. Кроме того, полиэфирный лак ложится далеко не на всякие породы дерева. На одних он кипит, не застывая, на других — мутнеет подпленочными пузырьками воздуха. В некоторых случаях — отскакивает, как скорлупа. Поэтому, подбирая мозаику и предполагая полиэфирное покрытие, нужно избегать таких пород, как палисандр, амарант, розовое дерево и даже отдельных разновидностей красного дерева, и строить изображение только на породах, заведомо «надежных» в полиэфирном плане. Можно, правда, перед полиэфирным покрытием применять специальные грунтовки, на которые лак ложится прочно. Но это все усложняет технологию отделки.

Полиэфирные лаки имеют и еще один недостаток — высохшая прозрачная пленка боится ударов как с лицевой стороны по лаковой пленке, так и с оборотной — по основе мозаики. В первом случае даже при легком ударе пленка колется, как стекло; во втором — в зависимости от силы удара прозрачный слой или отстает от мозаики и мутнеет матовым бельмом, или же трескается и скалывается.

Все эти отрицательные стороны полиэфирных покрытий названы не с целью скомпрометировать новый интересный лак, а для того, чтобы в работе с ним уберечь мозаичистов от возможных ошибок.

Применение полиэфирного лака, различная степень сцепления его с поверхностью древесных пород, дает возможность проводить интересные эксперименты, позволяющие получить разнообразные фактуры поверхностного слоя мозаичного панно. Можно, например, часть изображения оставить блестящей, а с отдельных участков лаковую пленку снять. Удачное сочетание матовой и глянцевой поверхности создает выразительный декоративный эффект.

Полирование относится к высшему классу отделки мозаичной поверхности. Под полировкой древесины ярче показывает свои рисунки, хитросплетения волокон.

Очень образно процесс полирования описан К. Паустовским в «Северной повести», где старый мастер Никитин полирует полки для книг: «Мастер делал чудеса... Еще ни разу Алеша не видел, чтобы дерево покрывалось такой тонкой полировкой. Закатное солнце косо падало в комнату, и в коричневой глубине дерева тлели золотые волокна. Дерево, казалось, погружалось в темную, но прозрачную воду, и сквозь эту воду было видно его строение — свободное, волнистое и сложное...»¹

Политура была изобретена в конце XVIII века, но широкое применение получила лишь в последующие века.

Полирование — процесс весьма ответственный, трудоемкий, требующий немалого навыка. Осуществляется он в несколько этапов и после каждого из них просушивается от 2 до 15 дней. В пределах одного этапа (в течение дня) может быть нанесено до нескольких десятков слоев политуры. Однако если политура с цветовым оттенком, то не следует увлекаться большим числом слоев, так как при этом цветовая гармония древесных изображений будет перекрываться коричневатым тоном политуры.

Полирование вручную осуществляется тампоном из ваты, плотно обтянутой мягкой простиранный хлопчатобумажной тканью. Обычно это марля, сложенная в несколько слоев, или лоскут от старой простыни. Более качественное покрытие получается, если взять не вату, а мягкую шерсть, обернутую льняным лоскутом. Чтобы тампон не засыхал, его держат в плотно закрывающемся стеклянном, металлическом или пластмассовом сосуде. Если же политура засохла жесткой коркой, пользоваться тампоном уже нельзя, так как он будет царапать полированную поверхность. По размеру тампон должен быть таким, чтобы плотно и удобно укладываться в ладони.

При легком нажиме на поверхность мозаики жидкость из него свободно выдавливается, но не течет.

На рабочую поверхность тампона, пропитанного политурой, наносят несколько капель льняного масла, которые облегчают скольжение. Последний слой полируют без масла, ибо оно слегка затуманивает поверхность. Движения руки не должны быть судорожными, торопливыми, суматошными. Полирование идет равномерно, как бы привычными, легкими вращательными движениями, при этом каждый следующий виток захватывает часть предыдущего, и таким образом прополировывается вся поверхность (рис. 66). Если тампон идет тяжело, политура от трения может обугливаться и завариваться грязными сгустками. Качество полировки сразу снижается. Поэтому, как только тампон задерживается при полировании, его следует снять с поверхности скользящим движением,

¹ К. Паустовский. Избранные произведения в двух томах. Т. I. М., Гослитиздат, 1956, стр. 264—265.

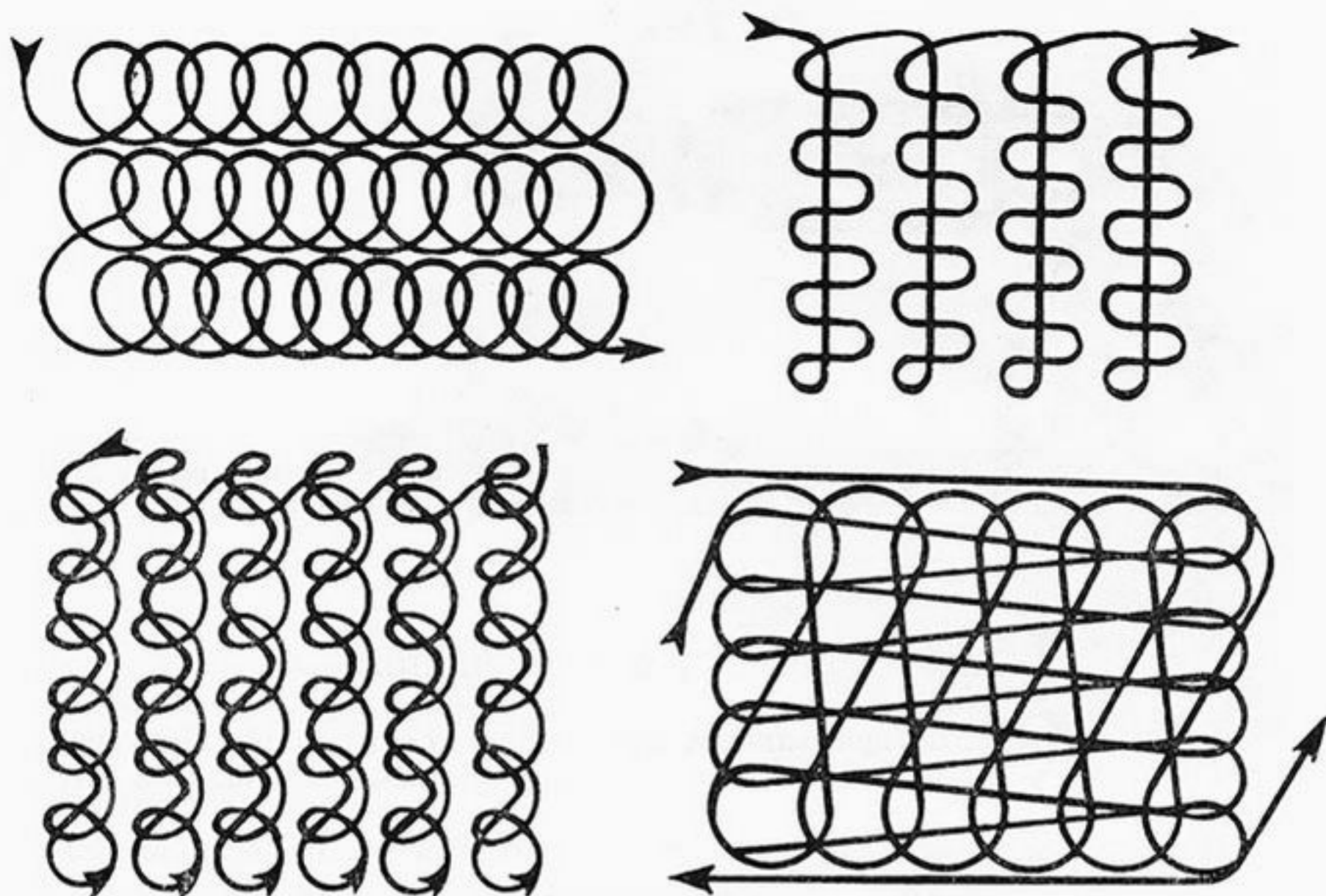


Рис. 66. Схема движения тампона при полировании.

вновь напитать, нанести несколько капель масла и тоже со скольжением продолжать обрабатывать плоскость.

Нужно помнить, что излишек масла при полировке может дать белые пятна.

Каждое из нанесенных рабочих покрытий просушивается 20—30 минут. Поэтому, если есть несколько небольших наборов, их лучше полировать одновременно, переходя от одного к другому. Тогда не нужно будет каждый раз делать получасовые перерывы — пока дополируется последний из наборов, первый успеет просохнуть.

В общем, технология полирования разбивается на три этапа: мозаичную поверхность грунтуют, заполняя все древесные поры, в результате чего она получается равномерно гладкая и блестящая. Просушив этот слой (несколько суток), его шлифуют мелкой промасленной шкуркой или порошком пемзы, применяя масло или керосин, затем протирают от пыли и проводят второй этап полирования до получения устойчивого зеркального блеска. После просушивания и легкой шлифовки окончательно полируют жидкой (8%) политурой. Следы масла с поверхности снимают мягкой тканью с денатурированным или 50—60% этиловым спиртом.

Полирование может производиться и специальными ручными полировальными машинками с электрическим приводом (рис. 67).

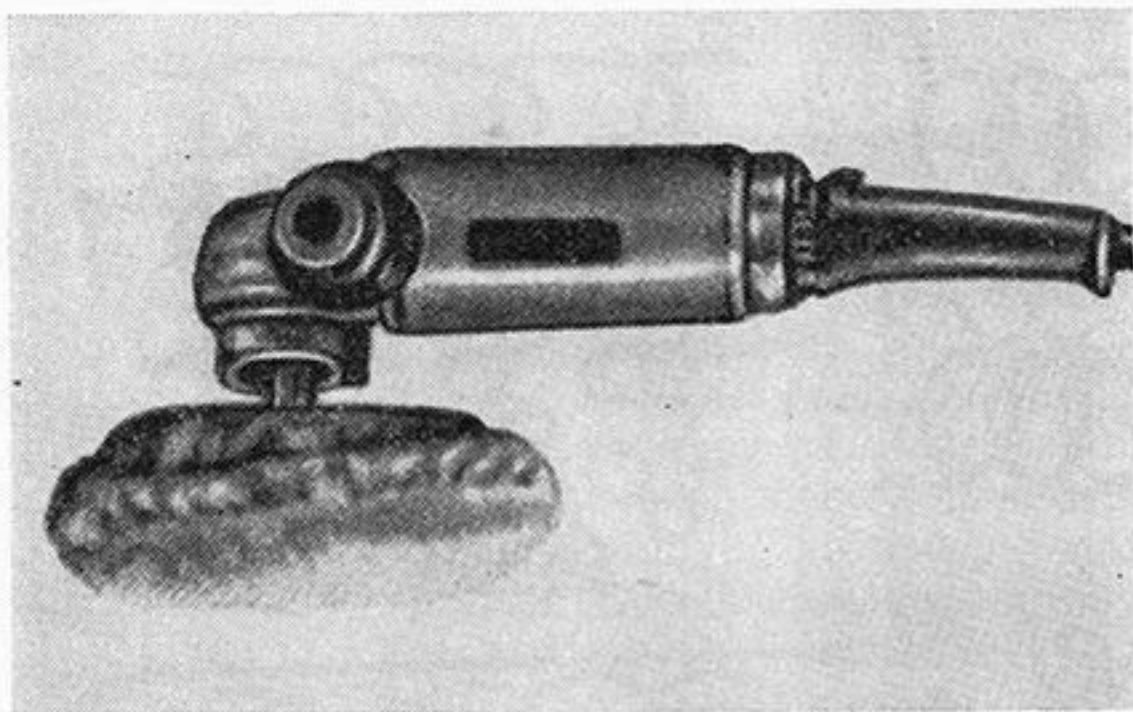


Рис. 67. Ручная полировальная машинка.

ОБРАБОТКА КРОМОК И ОБОРОТНОЙ СТОРОНЫ

Таким образом, осуществляется прозрачная отделка лицевой поверхности. Однако у набора есть еще кромки и оборотная сторона. Как быть с ними?

Кромки можно зафанеровать светлой или темной древесиной. Если применяются глитиновые клеи, используют притирочный молоток, если синтетические — утюг. Полоска шпона берется несколько шире и длиннее кромки. Молоток помогает выжимать лишний клей и постепенно притирать полосы шпона.

Утюг для фанерования кромок используют так. На одном из участков кромки (обычно с какого-нибудь конца) шпон придавливают горячим ($130-150^{\circ}$) утюгом. Затем, когда снизу под свисающими краями шпона заварятся белые твердые валики (это означает, что клей схватился), его передвигают на следующий соседний участок. При этом утюгом слегка перекрывается уже приклеенное место. Так идет фанерование по всей кромке.

Выдержав положенное время после фанерования, излишки полосы шпона срезают напильником с крупной насечкой, выстрагивают циклей, а затем, сложив в несколько слоев тонкую наждачную бумагу, шлифуют поверхность кромки по всей длине. После этого кромки можно покрыть лаком или отполировать. Можно поступить и так: кромки аккуратно выровнять рубанком, а затем покрыть черной тушью. Когда тушь высохнет, покрыть лаком. Однако лак применять необязательно, так как матовая поверхность кромок очень красиво выделяет зеркальный блеск набора. Все зависит от желания автора и характера набора. Иногда кромки покрывают белой краской, темперой или гуашью, смешанной с канцелярским клеем. Клей не позволяет краске пачкаться. Белые кромки лакировать или полировать не рекомендуется.

Обработка кромок должна производиться после шлифования набора и предшествовать его прозрачному покрытию. Лишь как исключение это

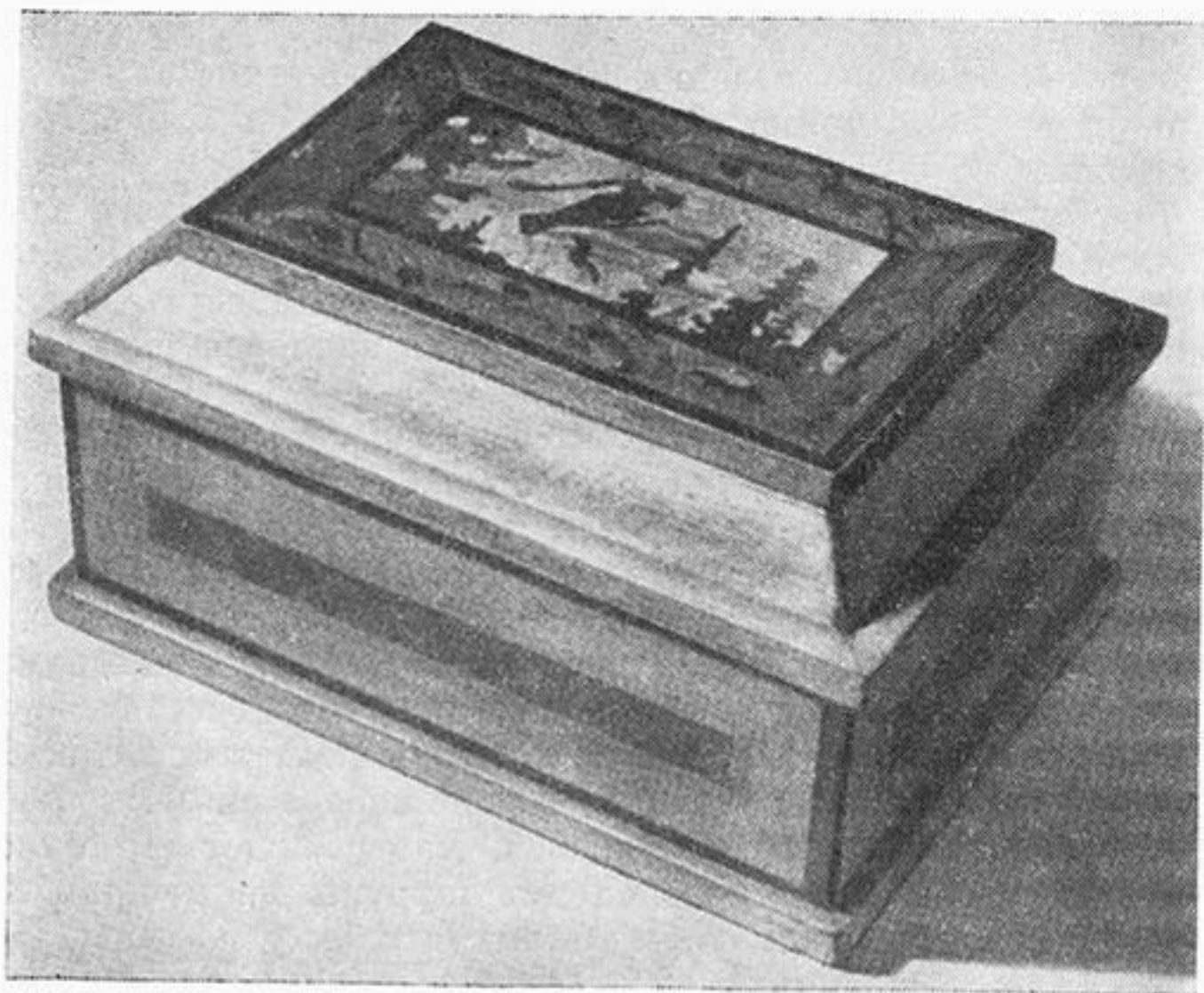


Рис. 68—69. Примеры
практического приме-
нения мозаичных на-
боров.

допускается после отделки мозаичной поверхности. В этом случае нужно быть чрезвычайно аккуратным, чтобы не нарушить глянца лицевой пленки.

Для отделки изнанки набора есть тоже несколько способов.

Так как изнаночная сторона всегда бывает зафанерована, ее можно шлифовать и отделать так же, как и лицевую. Очень хорошо выглядит изделие, когда обратная сторона заклеена бархатной бумагой серого или черного цвета.

Мозаичными наборами может быть декорирована крышка журнального столика, дверцы детского шкафа, стенки и крышки различного рода шкатулок, подставки для перекидного или отрывного календаря (рис. 68—69). Мозаичный набор может быть и в виде самостоятельной панно-пластины, украшающей интерьер квартиры или общественного здания. Поэтому, в зависимости от назначения, изделие нужно снабдить крепежными деталями: петлями или опорами-подставками. Если набор невелик, петельки, сделанные из шелковых толстых ниток или узкой тесьмы, приклеиваются к изнаночной стороне набора прямоугольниками из бумаги. Если набор большой и тяжелый, употребляют металлические навесы. Важно, чтобы при их креплении шурупы не прошли насквозь — на лицевую поверхность и чтобы металл был без ржавчины.

Таковы в общих чертах операции по фанерованию, шлифованию и полированию деревянных мозаичных наборов. Как видно даже из этого краткого описания технологических операций и режимов, они довольно сложны и сопряжены с определенными трудностями; порой возникают и дефекты. На некоторые из них мы хотим обратить внимание мозаичистов.

ХАРАКТЕРНЫЕ ДЕФЕКТЫ ПРИ ФАНЕРОВАНИИ И ОТДЕЛОЧНЫХ ОПЕРАЦИЯХ

Наиболее часты дефекты на этапе фанерования, так как мозаичист лишен возможности проследить, что делается между зажатými плитами, и устранить неточности. На рис. 70 показаны наиболее часто встречающиеся дефекты фанерования.

Нередко набор в отдельных местах не приклеивается к основе. Здесь могут быть две причины. Первая — между набором и основой остался пузырек воздуха и ему некуда деться, так как кругом уже все выходы заклеены. Если клей глютиновый, то в этом месте нужно осторожно ножом-резцом прорезать набор вдоль волокон, немного прогреть утюгом, а молотком вновь притереть отстающий участок. Вторая причина — при быстром намазывании основы клеевым раствором какой-то участок случайно был пропущен, клея там не оказалось. Выход здесь простой: прорезать набор ножом вдоль волокон, приподнять немного один из подрезанных краев и ввести под него несколько капель горячего клея. Так же поступить и с другим краем, а затем быстро притереть это место молотком. Если же края набора не приклеились к основе, следует сделать то же, что и в случае с удалением пузыря. При склеивании синтетическими клеями эти дефекты исправляются несколько иначе: без предвари-

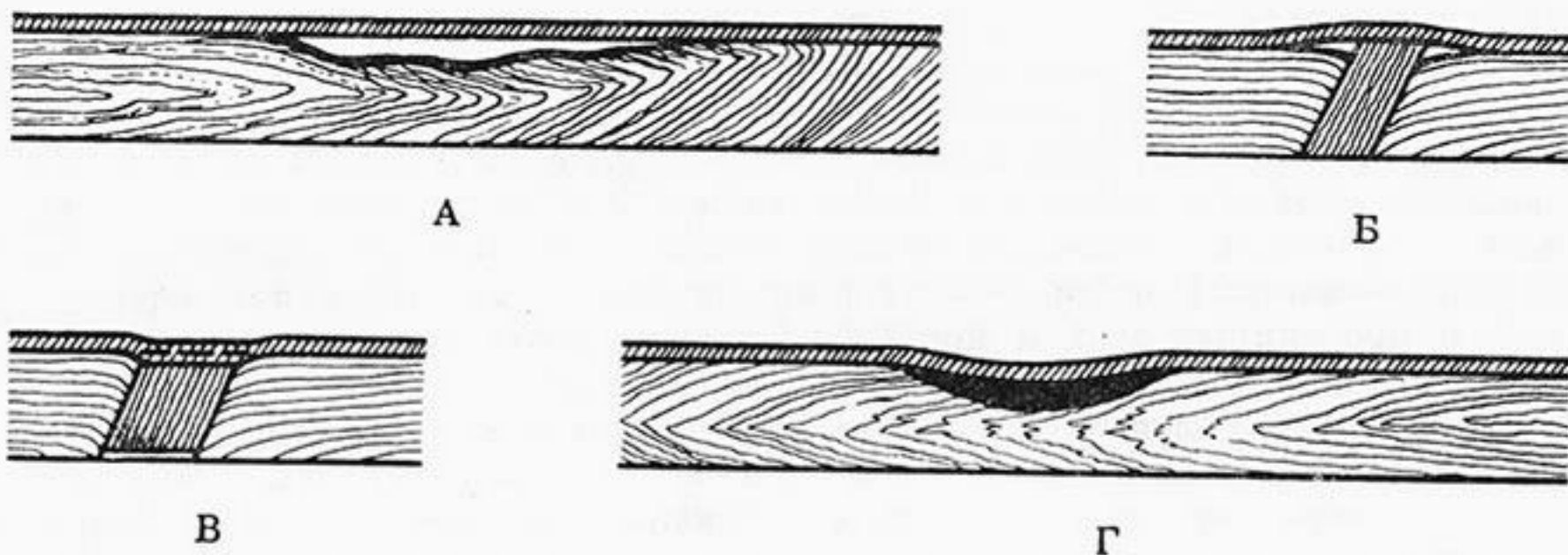


Рис. 70. Примеры возможных дефектов фанерования:

А — воздушный пузырь «чиж»; Б — выпучивание шпона сучком при усыхании основы; В — проседание шпона на сучке при разбухании основы; Г — проседание шпона.

тельного прогрева прорезать пузырь, ввести туда некоторое количество клея, наложить лист бумаги и прижать это место утюгом на 2—3 минуты или вновь зажать в прессе.

Если под набором клей проступает буграми или волнами, что можно обнаружить зрительно или на ощупь, то удалить эти сгустки клея (если это глинистый) можно, прогрев утюгом через бумагу, а затем выдавить притирочным молотком. Или по-другому: смочить теплой водой это место, покрыть бумагой, наложить нагретую металлическую прокладку и зажать в прессе.

Бугорки синтетического клея удалить таким способом нельзя, так как это необратимый состав. Здесь можно только вырезать шпон, соскоблить сгусток с основы, подогнать новую вставку, смазать свежим клеем обнаженное место, выдержать положенное время и вновь запрессовать или прижать утюгом.

Бывает, что набор, фанеруемый синтетическими смолами, после запрессовки полностью снимается с основы. Здесь несколько причин: может повлиять неостроганный парафин с поверхности плиты, может быть забыт отвердитель и не добавлен в клей, слишком горячие плиты пресса могут преждевременно отвердить клей, который не успевает схватиться с основой и набором. Иногда набор от этого не разрушается, легко снимается и может быть вновь наклеен на основу. Но чаще всего мозаика безвозвратно погибает. Поэтому нужно быть очень внимательным, готовя ее к фанерованию.

Если произошли трещины, вырвались или отломились кусочки шпона, это можно реставрировать, т. е. очистить раненое место, подобрать подходящую по цвету и направлению волокон заплаточку и вклеить ее на это место. Заплаточки должны как бы врастать в волокна древесины фанерованной поверхности так, чтобы не было поперечных швов.

Если при фанеровании на металлические прокладки попала какая-то твердая частица, она оставит вмятину на мозаике. Удалить ее при глинистых клеях можно, смочив это место теплой водой и через бумагу или

влажную ткань прогреть утюгом или нагретым металлическим притирочным молотком. При синтетическом клее такой дефект исправляют иначе: нужно приготовить заплаточку из соответствующей породы, наложить ее на вмятое место, обвести ножом, изъять раненый участок на глубину заплатки, смазать клеем это место, вложить туда заплатку и запрессовать утюгом или с помощью пресса. Чтобы клей не просачивался сквозь тонкий мозаичный набор, нужно в глютиновые клеи добавлять перетертый и просеянный мел, а при пользовании смоляными синтетическими клеями — давать хорошую выдержку перед запрессовкой.

Если просочился глютиновый клей, его можно удалить тампоном или кистью, смоченными в 6—10% растворе щавелевой кислоты или 15% растворе перекиси водорода с добавкой 2% нашатырного спирта. Тот или иной из названных составов наносят на поверхность, где есть пятно, дают 3—8-минутную выдержку, а затем удаляют теплой водой.

При смоляном клее, если он натурального цвета без подкраски, просочившийся состав, как правило, на шпоне не заметен.

Отдельные дефекты возникают и в процессе последующих операций. Так, если во время шлифования набора какой-то участок очищен до клеевого слоя или основы, то заготавливается соответствующей формы деталь, которая вклеивается на раненое место в подготовленное углубление.

Нередки случаи нарушения прозрачного слоя. Причем дефекты могут возникать как в процессе самой операции, так и позже, при эксплуатации изделия. Например, нарушенную (потускневшую) матовую восковую поверхность слегка смачивают спиртом, а затем крепко протирают суконкой.

Как правило, чтобы поправить подпорченное лаковое покрытие, его счищают всё и заново покрывают лаком. Нитроцеллюлозные покрытия смывают ацетоном и шлифуют мелкими наждачными шкурками, а для снятия пленки спиртовых лаков и политуры используют этиловый спирт. Лаковые пленки смывают также раствором нашатыря.

Потускневшую полированную поверхность восстанавливают фабричной «Полиролью» или самодельным составом из 2 частей стеариновой кислоты и 3 частей скипидара.

В заключение хочется порекомендовать мозаичистам по вопросам обработки мозаичной поверхности консультироваться с инженерами-технологами мебельных предприятий для получения необходимых рекомендаций.

Настоящая книга не претендует на полноту освещения всех аспектов истории, теории и технологии создания деревянных мозаичных наборов. В ней даны лишь краткие сведения, которые могут пригодиться любителям декоративно-прикладного искусства в их увлечении деревянной мозаикой.

Закончить же рассказ о красоте древесных узоров хочется словами одного из героев повести К. Паустовского «Колхида»:

«Вот, ребята, — сказал Чоп, — какое дело! Что ни дерево, то новая сказка...»

ЛИТЕРАТУРА

- Авдиев В. И. Производство и художественные ремесла в Древнем Египте. М., 1930.
- Александров П. Инкрустация и мозаика (практическое руководство по мозаичным работам и инкрустированию дерева...). Изд. 2-е, СПб., 1912.
- Алексеев С. С. О цвете и красках. М., «Искусство», 1964.
- Бирюкова А. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII веков. М., «Искусство», 1972.
- Бобиков П. Д., Лютерштейн М. Б. Фанеровальные работы. М., «Высшая школа», 1974.
- Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь, т. XVIII А. СПб., 1894.
- Ванин С. И. Древесиноведение. Изд. 3-е. М.—Л., Гослесбумиздат, 1949.
- Ванин С. И., Ванина С. Е. О мебели древних народов. Труды Лесотехнической академии, вып. 50, 51, 52. Л., 1938.
- Ванин С. И. Текстура древесины и способы ее улучшения.— «Природа», 1940, № 5, стр. 79—83.
- Ванин С. И. Техника художественной отделки мебели. Л., 1940.
- Вихров В. Е. Диагностические признаки древесины главных пород СССР. М., Гослесбумиздат, 1947.
- Горелов М. Н. Абрамов — мастер художественной мозаики из дерева.— «Искусство», 1960, № 12.
- Двойникова Е. С., Лямин И. В. Художественные работы по дереву. М., «Высшая школа», 1972.
- Каган М. С. О прикладном искусстве. Л., «Художник РСФСР», 1961.
- Картер Г. Гробница Тутанхамона. М., Издательство Восточной литературы, 1959.
- Кверфельдт Э. К. Приемы художественной обработки дерева. Л., 1928.
- Клочанов П. Н., Суржаненко А. Е., Эйдинов И. Ш. Рецептурно-технологический справочник по отделочным работам. Изд. 2-е. М., Стройиздат, 1973.
- Крейндлин Л. Н. Столярные работы. М., «Высшая школа», 1974.
- Куксов В. А., Куксов Ю. В. Материаловедение для столяров и плотников. М., «Высшая школа», 1972.
- Лазаревский И. Среди коллекционеров. СПб., 1914.
- Лукас А. Материалы и ремесленные производства Древнего Египта. М., 1958.
- Лямин И. В. Декоративные работы по дереву. Изд. 2-е. М., «Лесная промышленность», 1973.

- Лямин И. В. Мозаика по дереву. Изд. 2-е М., Гослесбумиздат, 1963.
- Лямин И. В. Найти другой путь.— «Декоративное искусство», 1960, № 6.
- Манизер М. Г. Об основах композиции (сочинения).— В сб.: «О композиции». М., Изд. Академии художеств СССР, 1959.
- Меликсетян А. С. Мозаика из дерева. М., «Просвещение», 1970.
- Меннинджер Э. Причудливые деревья. М., «Мир», 1970.
- Михайлов В. Н. Столярно-механические производства. М., Гослесбумиздат, 1951.
- Нетыкса М. А. Упрощенные способы деревянной мозаики и инкрустации. М., 1889.
- Павлов В. В., Ходжаш С. И. Художественные ремесла Древнего Египта. М., «Искусство», 1959.
- Орлов Д. М. Отделка столярных изделий. М., Гослесбумиздат, 1953.
- Попова З. П. Русская мебель конца XVIII в. М., «Советская Россия», 1957.
- Прозоровский Н. И. Технология отделки столярных изделий. М., «Высшая школа», 1973.
- Резьба по дереву. М., Госбытиздат, 1963.
- Рот К. Интарсия или мозаика по дереву. СПб., 1912.
- Русское декоративное искусство, тт. 1, 2, 3. М., 1962—1963.
- Салтыков А. Б. Избранные труды. М., «Советский художник» 1962.
- Салтыков А. Б. Самое близкое искусство. М., «Просвещение», 1969.
- Соколов Н. О. Карельская береза. Л., 1959.
- Соколова Т. Очерки по истории художественной мебели XV—XIX вв. Л., «Советский художник», 1967.
- Соловьев К. А. Русский художественный паркет. М., Госиздат по строительству и архитектуре, 1953.
- Художественные промыслы РСФСР. Справочник. М., «Легкая индустрия», 1973.
- Центральный государственный исторический архив. Ленинград. Фонд 467.
- Чекалов А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. М., Изд. Академии художеств СССР, 1962.
- Чистяков А. Прессы для деревообрабатывающей промышленности. М., «Лесная промышленность», 1970.
- Школа изобразительного искусства, изд. 2, вып. 1, 2, 7. М., 1964—1966.



ВВЕДЕНИЕ	5
Глава I. СТРАНИЦЫ ПРОШЛОГО И НАСТОЯЩЕГО	7
Краткий исторический обзор зарубежной мозаики	7
Искусство деревянной мозаики в России	21
Деревянная мозаика в русских художественных промыслах	47
Деревянная мозаика в Стране Советов	52
Глава II. КЛАДОВЫЕ КРАСОТЫ	60
Природные узоры -	60
Пороки древесины	65
Способы получения материала для мозаики	70
Цвет древесных пород	74
Глава III. ЧЕМ И КАК ДЕЛАТЬ МОЗАИКУ	77
Рабочее место и оборудование	77
Из чего делать деревянную мозаику	82
Чем создавать деревянную мозаику	85
Как сделать мозаику	92
«Секреты» деревянной мозаики	96
Глава IV. УЧЕБНЫЕ ЗАДАНИЯ ПО ДЕРЕВЯННОЙ МОЗАИКЕ	102
Простейшие вставки в виде листьев деревьев или кустарников	103
Несложная композиция из элементов, выполненных в первом упражнении	105
Более сложный набор орнамента растительного характера	105
Завершение конкретизирующими вставками природного мотива, образованного древесными волокнами	108
Изображения птиц, животных или рыб	109
Произвольная пейзажная композиция	114
Портрет	120
Иллюстрации к сказкам, былинам и сюжетно-тематические композиции	124
ОРНАМЕНТАЛЬНО-ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ПОСТРОЕНИЯ	130
Декоративный подбор фанеры «в рост», «в елку», «в крейцфугу», «в конверт»	130
Композиции из геометрических орнаментов	133
Глава V. КОМПОЗИЦИЯ, РИСУНОК, ЦВЕТ	138
Некоторые правила сочинения изображений	140
Рисунок для мозаики	144
Неподкрашенная мозаика	147

Глава VI. ЧТО ДЕЛАТЬ С МОЗАИЧНЫМ НАБОРОМ	150
Подготовка основы под фанерование	150
Подготовка шпона	151
Клей животного происхождения	152
Синтетический клей	153
Фанерование	154
Шлифование мозаичной поверхности	159
Порозаполнение	160
Материалы для лаков, политур, мастик	161
Восковая отделка	163
Лакирование	163
Полирование	166
Обработка кромок и обратной стороны	168
Характерные дефекты при фанеровании и отделочных операциях	170
ЛИТЕРАТУРА	173

Анатолий Семенович
Хворостов

ДРЕВЕСНЫЕ УЗОРЫ

Редактор И. М. Пospelова
Художник Н. И. Батов
Художественный редактор Р. А. Клочков
Технический редактор Л. Б. Чуева
Корректор Л. В. Конкина

Сдано в набор 3/II-76 г. Подписано к печати 31/VIII-76 г. Формат бум. 70×90¹/₁₆. Физ. печ. л. 11,0+4 вкл. Усл. печ. л. 13,46. Уч.-изд. л. 13,08. Изд. инд. НА-4. А11705. Тираж 50.000 экз. Цена 78 коп. Бум. № 1 типогр. Заказ № 1059.

Издательство «Советская Россия». Москва, проезд Сапунова, 13/15. Книжная фабрика № 1 Росглавополиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

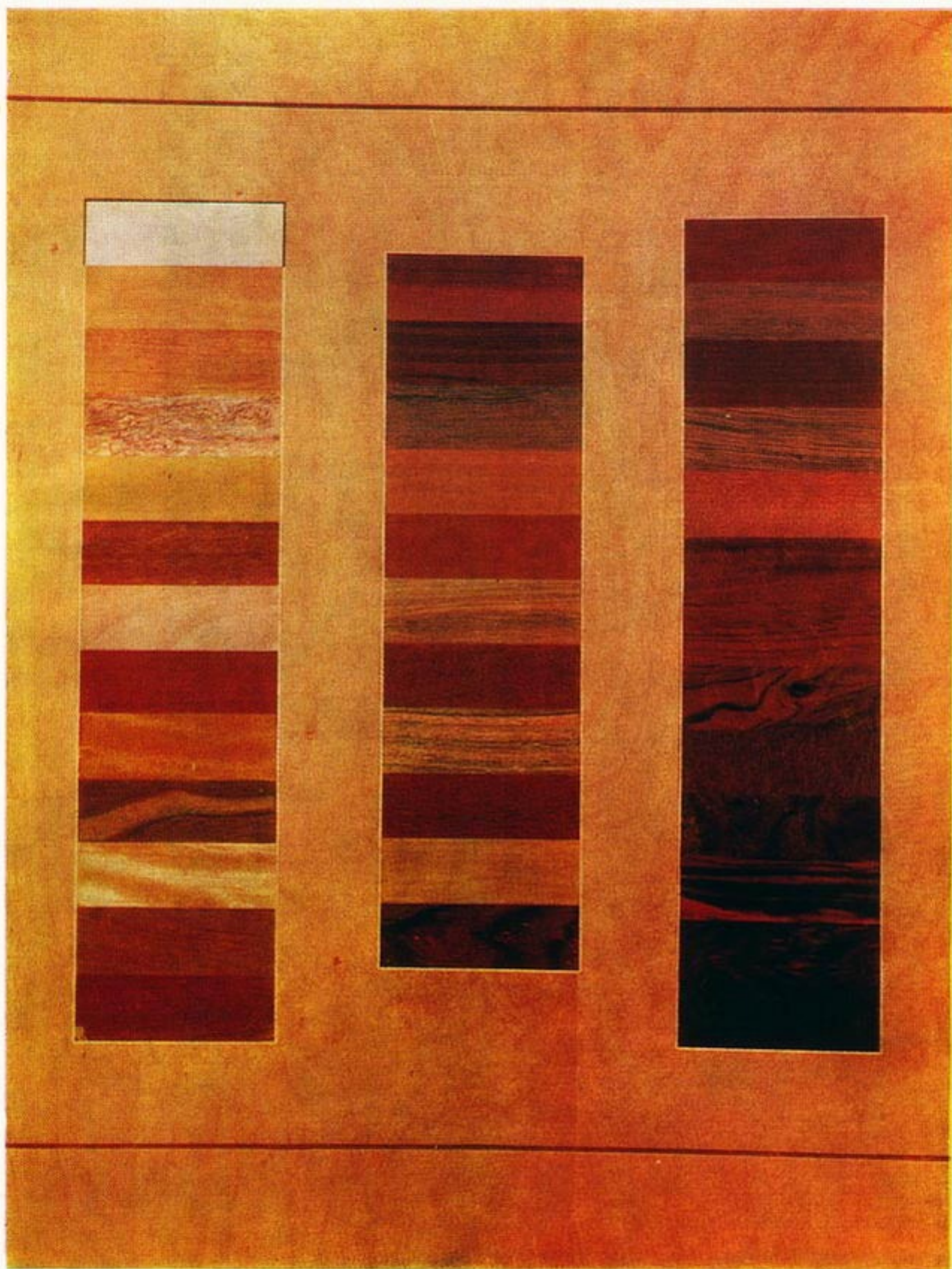


Рис. 1. Стенд с оттенками древесных пород.



Рис. 2. Набор растительного орнаментального характера.

Рис. 3. Попугай.

Рис. 4. Заморские гости.

Рис. 5. Мозаичный набор «Тайга». →

Рис. 6. «Август». →







Рис. 7. Перо жар-птицы.



Рис. 8. «Хозяйка медной горы».

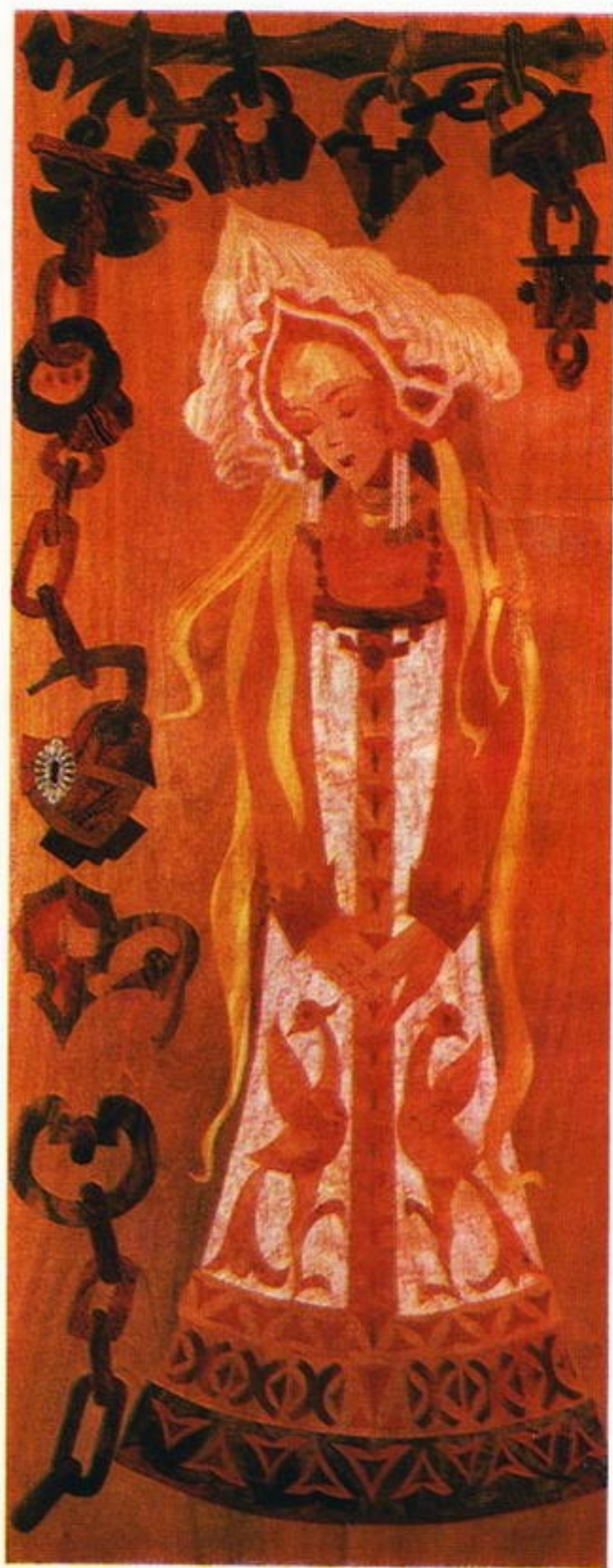


Рис. 9—10. Мозаичные дверцы детского шкафа по сказке «Василиса Премудрая».

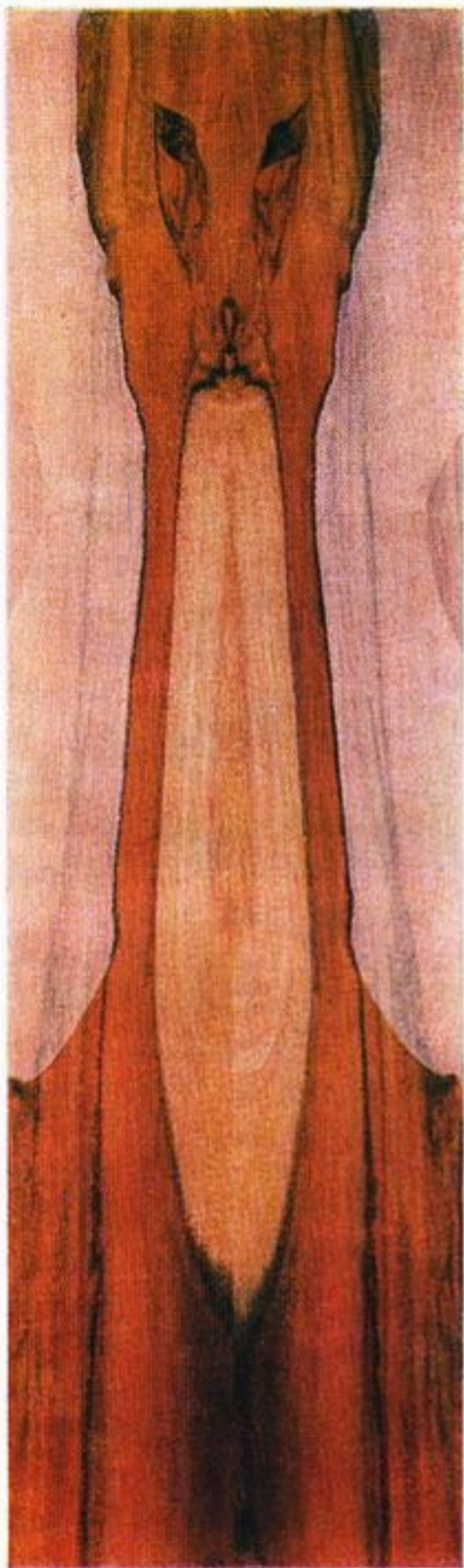


Рис. 11. Восточный мудрец.



Рис. 12. Водяной.



Рис. 13. «Зимняя сказка».

Рис. 14. «Урожай». Фрагмент.