



*Б. ПЛАВЛОВСКИЙ*

КАМНЕРЕЗНОЕ  
ИСКУССТВО  
УРАЛА



СВЕРДЛОВСКОЕ  
КНИЖНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
1953

**Оформление художника**  
**В. ВОЛОВИЧА**

Редактор *В. Артюшина*. Технический редактор *Л. Носова*  
Корректоры *М. Епимахова* и *С. Барышников*

---

Подписано к печати 19/XI 1953 г. Уч.-изд. л. 10,09. Бумага 60×92/16  
= 4,75 бумажного + 9 вкл. — 10,63 печатного листа. НС 00914.  
Тираж 5000. Заказ № 121. Цена 11 р. 10 к.

---

5-я типография треста Росполиграфпром,  
Свердловск, ул. имени Ленина, 49.



## ОТ АВТОРА

Москва. Затихает шумный день столицы. Темнеет небо. Над Кремлем вспыхивают рубиновые звезды, ставшие символом свободы и мира для всех честных людей Земли.

Эти звезды созданы уральскими мастерами.

Московский метрополитен. Одна за другой мелькают станции. В зареве света вспыхивает ослепительная белизна белого мрамора; цветут багрянцем стены, на которых словно отпечатались тени сказочных подземных деревьев.

Это уральский мрамор.

Прекрасные залы Государственного Эрмитажа. В тяжелом золоте рам — картины великих живописцев. Посредине зала, облитые потоками солнца, возвышаются чудесные каменные вазы; поодаль от них — резные канделябры в сверкающем дожде хрустала.

Это творения уральских мастеров — народных художников камня.

Рассматривая великолепные произведения уральского камнерезного искусства, невольно спрашиваешь: какова же его история? Кто был садовником так ярко распутившегося «каменного цветка»?

В библиотеках нет книг, рассказывающих об уральском народном камнерезном искусстве; разбросанные по разным изданиям статьи не дают его полной и достаточно правильной картины. Для того чтобы узнать истинную историю камнерезного творчества, нужно изучить немало пухлых архивных дел и чудесных произведений, которые хранятся в различных музеях страны.

Изучение уральского камнерезного искусства представляет не только исторический, но и, несомненно, практический интерес. Значительные дости-

жения уральского камнерезного искусства помогут советским архитекторам и мастерам прикладного искусства по-новому развивать культуру камня в нашей стране, создавать произведения, отвечающие культуре социалистической эпохи.

В предлагаемой книге автор поставил себе задачу познакомить читателя с развитием камнерезного дела в Свердловске (в бывшем Екатеринбурге) и прилегающих к нему районах.

Художественная обработка ангидрита (г. Кунгур, Молотовской области) имеет свои особенности, и поэтому автором не рассматривается. Лишь в общем плане, для более глубокой характеристики художественной обработки камня в тот или иной период, рассматривается гранильное производство (огранка драгоценных и полудрагоценных камней), которое также является самостоятельной отраслью обработки камня и не объединяется понятием камнерезного искусства.





## ВВЕДЕНИЕ



ральское камнерезное искусство — одна из могучих и своеобразных ветвей русского народного прикладного искусства. Черты народности свойственны художественной обработке камня на Урале на всем протяжении ее развития.

Камнерезное искусство Урала прежде всего национально по своему происхождению.

В России издавна существовала богатая и своеобразная культура камня. Русский народ любил и понимал красоту цветного камня, умело использовал в строительстве его мягкие поделочные породы.

Так, в Овручском княжестве в XI—XIII веках получил довольно широкое развитие камнерезный промысел. Изготавливались шиферные пряслеза — небольшие каменные кружки, предназначенные для прядения пряжи веретеном. Для производства пряслиц существовали специальные камнерезные мастерские.

Красный шифер употреблялся не только для этих мелких изделий. Благодаря отличным свойствам шифера — слоистости и мягкости — из него резали барельефы.<sup>1</sup>

Камнерезное дело развивается в XI—XIII веках не только в деревнях, но и в городах, где оно начинает занимать видное место, разделяясь на две группы — ювелирные работы: огранка, шлифовка самоцветов и работы для строительных нужд. Послед-

<sup>1</sup> Б. А. Рыбаков. Ремесло древней Руси, издание Академии наук СССР, 1948

ние особенно значительного размаха достигают с конца X века, когда было принято христианство.

Христианство способствовало в те годы идейно-политическому укреплению государства и имело поэтому прогрессивное значение. С введением православной религии начинается строительство храмов. Соборы и церкви предназначались не только для различных религиозных обрядов: они были в то время своеобразными общественными и культурными центрами.

В церковном строительстве Киева и Чернигова, кроме шифера, употреблялся и мрамор. В замечательнейшем памятнике русской архитектуры Софии Киевской рельефная каменная резьба выполнена русскими мастерами. Резьба по камню усиливала живописность внутреннего пространства. До настоящего времени сохранились плиты красного шифера, находившиеся на наружной стороне перил на хорах. Плиты покрыты орнаментальным рельефом: плетениями, розетками, орлами. Ценнейшим памятником является саркофаг Ярослава Мудрого, выполненный из белого мрамора. Нижняя часть саркофага украшена резьбой высокого художественного совершенства. С большим искусством высечены изображения птиц, сидящих на деревьях у бассейна, рыб, виноградной лозы, обвивающей крест.

Яркого расцвета камнерезное дело достигло в зодчестве Владимиро-Суздальской Руси (XII—XIII вв.). Искусство употребления различных материалов сочеталось у мастеров с великолепной декоративной резьбой по камню. Резьба на стенах Дмитриевского и Георгиевского соборов изображает своеобразный мир, полный фантастики. Георгиевский собор сплошь покрыт резьбой самого сложного и разнообразного рельефа, что безусловно потребовало трудоемкого технического процесса. Решение этой задачи свидетельствует о замечательном мастерстве русских камнерезов.

Различные произведения камнерезного искусства мы встречаем в Новгороде: от миниатюрных до монументальных. Среди них каменные резные образки XIII—XV веков, орнаментированные капители, каменные кресты. Известен каменный крест в стене Софийского собора, по выражению В. В. Стасова, «совершенно единственный в своем роде»<sup>1</sup>.

В XIV веке в Москве сложилась культура белого известняка — камня, которым создана «белокаменная Москва». В этом сказались традиции Владимиро-Суздальской архитектуры. Мягкий белый известняк был удобен для обработки. Широко использовались залежи известняков, расположенные в районе Москвы.

<sup>1</sup> В. В. Стасов. Собрание сочинений, 1894, том II, стр. 95.

Замечательный памятник раннемосковского зодчества — Успенский собор в Звенигороде (1399 г.) — один из примеров использования русскими мастерами белого камня. Собор украшен узорчатыми поясами, высеченными из камня. Ряд других московских соборов также украшен резными белокаменными деталями.

Одновременно с обработкой камня для строительных нужд развивается и ювелирное дело, для которого используются привозные и русские самоцветы.

Московская архитектура XV—XVII веков продолжает развивать передовые, прогрессивные традиции древнерусского зодчества. В тех исторических условиях, когда Москва «стала основой объединения разрозненной Руси в единое государство с единым правительством, с единым руководством» (И. Сталин)<sup>1</sup>, строительство монументальных зданий имело колоссальное значение. Новое строительство должно было отразить могучую силу, величие Российского государства. В связи с этим в русской архитектуре XVI—XVII веков узорчатая резьба достигает большого расцвета. Русские зодчие, используя в качестве основного строительного материала кирпич, применяют белый камень для декоративных украшений. Примеры «белокаменной резьбы» мы встречаем и в церковном и гражданском строительстве. Причем мастерство русских резчиков по камню проявилось не только в постройках, осуществленных в Москве, в ее пригородах, но и в других городах и районах. Резные каменные детали мы встречаем, например, в ярославских церквях XVII века, в соборе Введенского монастыря в Сольвычегодске и т. д.

Яркие примеры русского камнерезного искусства мы находим в московских палатах и теремах. Грановитая палата (1487—1491 гг.) в XVII веке была украшена сложными резными наличниками. Теремной дворец (1635—1636 гг.) — одна из сокровищниц русской белокаменной резьбы.

Замечательные успехи в развитии русской архитектуры объясняются постоянными и неразрывными связями ее с жизнью государства, с крупнейшими событиями в стране, с народным искусством. Нередко поэтому церковные здания приобретают большое общественное значение как памятники, отмечающие важнейшие факты истории России. Так, например, Покровский собор «на рву» в Москве, более известный под названием собора Василия Блаженного (1555—1560 гг.), ознаменовал собою взятие Иваном Грозным Казанского ханства. Таким образом, древнерусское камнерезное искусство развивалось в органическом единстве с русской архитектурой, с народными традициями, приобретая большое общественно-политическое значение.

---

<sup>1</sup> История Москвы. М., 1952, т. I.

Конец XVII и начало XVIII веков отмечены крупнейшими историческими сдвигами, которые нашли свое выражение в политической, экономической и культурной жизни страны. Это время освещено ярким светом реформ Петра I, подготовленных всем предшествующим ходом развития русского государства. «Когда Петр Великий, имея дело с более развитыми странами на Западе, лихорадочно строил заводы и фабрики для снабжения армии и усиления обороны страны, то это была своеобразная попытка выскочить из рамок отсталости»<sup>1</sup>, — отмечает И. В. Сталин.

Петровские преобразования сыграли огромную роль в развитии отечественной науки. Ряд мероприятий, связанных с распространением научной мысли в России, имел самое непосредственное отношение и к развитию художественной обработки камня в России. В 1700 году Петр создает в Москве специальный приказ, ведавший горными делами, преобразованный впоследствии в Берг-коллегию (1719 г.). На Берг-коллегию накладывалась обязанность отыскивать руду, содействовать устройству заводов и т. д. В XVIII веке на Урал отправляются научные экспедиции Академии наук, изучающие край, рассказывающие в своих записках об его богатствах, в том числе и о цветных камнях. Минералогия становится в России популярной наукой.

Искусство петровской эпохи освобождается от церковного плена, от него веет сильным дыханием жизни. Архитектура этих лет утверждает идеи могущества России. Строительство имеет государственный характер, ему придается огромное значение. Так, в 1709 году создается специальная «Канцелярия от строевнй», которая руководит строительством Петербурга.

Большой размах строительства, сжатые сроки создания крупнейших сооружений — все это требовало решительных преобразований организации строительного дела. По сравнению с прошлыми десятилетиями расширяется и технически совершенствуется изготовление различных строительных материалов, добыча и обработка камня, мрамора и т. д. В связи с этим в XVIII веке в России вырастают специальные камнерезные фабрики, нарождаются новые центры художественной обработки камня,

Среди фабрик и заводов, учрежденных при Петре I, была и Петергофская гранитная фабрика (1725 г.), сыгравшая огромную роль в истории культуры камня в России. Но Петергофская фабрика, или, как она называлась, «шлифовальная мельница», работала на привозном сырье, в том числе уральском. В 1741—1748 годах на фабрике готовились табакерки и ступки из южно-уральских яшм. В 1748 году вместо старой «шлифовальной мельницы» была выстроена новая. На ней разрезались

<sup>1</sup> И. В. Сталин. Сочинения, том 11, стр. 248—249.

шлифовались, полировались камни и различные по форме предметы.

Особенных успехов развитие техники, промышленности достигает в эпоху Петра I на Урале. Один за другим растут в богатом крае промышленные предприятия.

В 30—40 годах XVIII века художественная обработка камня на Урале принимает широкий характер и четкие организационные формы: производятся розыски цветного камня, строятся вначале мастерские, а затем и фабрики.

В середине XVIII века возникает новый район художественной обработки камня в России — Алтай, край богатейших месторождений яшм, порфиров. Существенную помощь в организации Алтайской шлифовальной фабрики оказали уральские мастера. К связям Урала и Петергофа добавились новые — между Уралом и Алтаем.

В 1800 году Алтайская фабрика переводится в Кольванский «серебро- и медеплавильный завод». На месте последнего было построено каменное двухэтажное фабричное здание. Механизмы новой фабрики были устроены по образцу петергофских и в 1802 году пущены в действие.

В 1802 году на Алтае была построена вторая фабрика, предназначенная для обработки колоссальных вещей. В том же году на фабрике вводятся «изобретенные на Екатеринбургской гранильной фабрике для успешной резьбы различных украшений на колоссальных вещах, так называемые надносные машинки». Уральские камнерезы, таким образом, помогали своими изобретениями усовершенствованию камнерезного искусства Алтая.

Возникновение и развитие специальных камнерезных фабрик в Петергофе, на Урале и на Алтае в XVIII веке было не случайным явлением; оно обусловлено всем ходом истории русской архитектуры, прикладного искусства, в частности, камнерезного дела. Уральский каменный цветок вырос на родной национальной почве, подготовленной древнерусским искусством.

Камнерезное искусство Урала всегда было теснейшим образом связано с развитием русской архитектуры, продолжая тем самым славные традиции прошлого. Выдающиеся русские архитекторы Растрелли, Баженов, Старов, Казаков, Воронихин, России в своих созданиях отражали общегосударственные, патриотические идеи времени. Связь художественной обработки камня на Урале с прогрессивной линией русского зодчества была, таким образом, одной из форм выражения ее народности.

Говоря о народности уральского камнерезного искусства, следует подчеркнуть, что труд мастеров не был простым и сухим ремеслом, а носил поистине творческий характер.

Разумеется, что только некоторые из мастеров, получив специальную подготовку, создавали собственные рисунки. Но и те, кто работал лишь по готовым эскизам, тоже были подлинными творцами. Не случайно поэтому даже официальные рапорты и донесения, редко стремящиеся по заслугам оценить народные таланты, и те называют уральских камнерезов художниками<sup>1</sup>.

Но развитие камнерезного искусства на Урале, обусловленное прогрессивной линией русского искусства XVIII—XIX веков, проходило, однако, сложно и противоречиво. С одной стороны, ему были присущи реалистические устремления, опирающиеся на национальные традиции народного искусства, с другой стороны, оно служило интересам дворцов и усадеб, с их идеалистическим воззрением на искусство, требованием неукоснительного следования художественным канонам. Двойственность развития камнерезного искусства Урала заключалась, таким образом, в том, что оно, будучи связанным с дворцовой культурой, имело вместе с тем большое общественное значение.

Образцы античного искусства, рисунки архитекторов, подражавшие им, не сделали уральских художников камня слепыми рабами, копировщиками античности. Они были и остались подлинно русскими, народными художниками. Для создания того или иного камнерезного произведения они умели использовать всю богатейшую палитру расцветки камня, согреть изделия творческим огнем подлинного художника. Лучшие их произведения — примеры крепкого сплава замечательного художественного вкуса и технического совершенства, требовавшего нередко смелых новаторских решений, изобретательности и бесконечно терпеливой любви и настойчивости.

Обращение камнерезного дела в силу специфики развития искусства во второй половине XVIII и начале XIX веков к античности не означало его отрыва от народной почвы, утраты черт, присущих русскому национальному искусству. Ибо, как прекрасно сказал великий русский писатель Н. В. Гоголь, «истинная национальность состоит не в описании сарафана, но в самом духе народа. Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами народа...»<sup>2</sup>

Античность питала искусство многих народов, без ее глубокого освоения не могло развиваться подлинное искусство. Карл Маркс, говоря об античной культуре, высоко оценивал ее значе-

---

<sup>1</sup> Центральный государственный исторический архив Ленинграда (в дальнейшем сокращенно ЦГИАЛ), ф. 468, оп. 473/2005, д. 9, л. 41.

<sup>2</sup> Н. В. Гоголь. Собрание сочинений, т. 6, 1950, стр. 34.

ние: «...почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень?». Он подчеркивал, что трудность понимания значения античного искусства состоит в том, что его произведения «продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»<sup>1</sup>. К античным образам обращались и Г. Р. Державин и А. С. Пушкин.

«Пушкин,— писал Белинский,— с особенной любовью обращал свое внимание на обаятельный мир древнего искусства. Его неистощимая и многосторонняя художественная деятельность обогатила нашу литературу множеством превосходнейших произведений в антологическом роде, в которых дивная гармония его стиха сочеталась с самым роскошным пластицизмом образов: это мраморные изваяния, которые дышат музыкой».

Художественная обработка камня на Урале обогатила русское искусство великолепными камнерезными произведениями, большей частью классическими по форме и созданными из отечественных материалов руками народных мастеров.

Мастера с глубоким художественным чутьем сумели проникнуть в сущность замысла того или иного изделия. Богатство их фантазии как в выборе природного узора камня, так и в создании его нового рисунка из малахита или лазурита, поистине неистощимо.

Классическое искусство с его строгой красотой пластических форм было в известной степени созвучно уральским камнерезам. Они могли с наибольшей полнотой проявить в нем красоту камня, не нарушаемую никакими ухищрениями, столь типичными для второй половины XIX века.

Произведения уральского камнерезного искусства нельзя рассматривать как что-то оторванное от реальной действительности. В них отразилась красота русской земли, зелень ее лесов и полей, синее раздолье озер, глубина неба, яркая красочность закатных часов, чарующая нежность весеннего утра. При всей специфике художественных форм, в радостно узорчатых малахитовых вазах видишь ласковую улыбку летнего солнечного дня, в сказочной синеве лазурита — настороженную задумчивость поздней ночи.

На вопрос, как он достигает чудесно неповторимого узора из малахита, герой бажовского сказа малахитчик Евлаха говорит: «Я из окошечка на ту вон полянку гляжу. Она мне цвет и узор кажет. Под солнышком одно видишь, под дождиком другое. Весной так, летом иначе, осенью по-своему, а все красота.

<sup>1</sup> Маркс и Энгельс об искусстве. М., 1933, стр. 46.

И конца краю красоте не видится»<sup>1</sup>. Все это придавало изделиям уральских мастеров национальный характер, который является одним из отличительных особенностей развития художественной обработки камня на Урале. В этих изделиях заключены чувства человека, его переживания и впечатления, придающие изделиям непосредственность, человеческую теплоту. Произведения камнерезного искусства Урала выражают оптимистическое, жизнеутверждающее содержание.

Мастера-уральцы вносили в изделия свое понимание художественной задачи, порой видоизменяя рисунок, варьируя его и самостоятельно творчески перерабатывая.

«Почти ни одно изделие,— говорится в одном из архивных дел,— не обходится без того, чтобы рисунок его не был изменен пропорционально размерам камня, если же в рисунке разные украшения, то необходимо вылепить им модель из воска или глины, без чего мастер работать не станет»<sup>2</sup>.

Оригинальность и самостоятельность творчества уральских камнерезов сказывалась и в том, что они с тонким чувством художника выбирали материал, необходимый для того или иного произведения. Мастера получали в свое распоряжение рисунок изделия или вовсе без указания, из какого материала его делать, или с лаконической надписью: делать из яшмы, малахита, мрамора и т. д. И от них, от их художественного дарования зависело взять такой камень, который бы соответствовал рисунку, его четким пластическим формам. Проект архитектора превращался в руках камнерезов в законченное произведение. Вот почему рисунки, иногда оставляющие впечатление слабых, словно заново рожденных в произведениях, исключительных по своей красоте. При выборе камня огромную роль играла расцветка, которая использовалась мастерами, как природный орнамент.

В выборе камня для того или иного изделия сказывались народные симпатии и художественные вкусы мастера, стремление его к сочной живописности, красочности и в то же время понимание сдержанной красоты, благородной в своей простоте.

В мощных каменных вазах, в торшерах и канделябрах видны не только технически совершенное мастерство и своеобразное отражение могучей русской природы, но и чувство гордости наро-

<sup>1</sup> П. Бажов. Малахитовая шкатулка, 1949, стр. 307.

Мы считаем возможным прибегнуть к свидетельству этого художественного произведения потому, что сказы П. Бажова основаны на изучении уральского рабочего фольклора. Сам П. П. Бажов так говорил об этом: «Одно несомненно — образ у меня не возникает из пустоты, из нета, от письменного стола, а берется, подсказывается, подбирается из фольклора...» (см. Л. Скорино. Павел Петрович Бажов, 1947, стр. 168).

ЦГИАЛ, ф. 468, опись 436/1584, д. 7, л. 16.

да-художника за неисчерпаемые богатства своей Родины, за свой труд — труд простого человека, преобразующего камень в прекрасное произведение. В этом патриотический смысл камнерезного искусства. Художественные изделия из цветного уральского камня стали подлинно русскими классическими изделиями, отвечающими характеру развития русского искусства.

Корни прекрасного каменного цветка, созданного уральскими камнерезами, глубоко уходят в толщу родной русской земли. В народных художниках постоянно жила мечта о свободном творчестве, о работе над близкими им по своему духу произведениями. Эта мечта нашла свое воплощение в устном народном творчестве, на основании которого создан поэтический, полный глубокого смысла сказ П. П. Бажова «Каменный цветок»<sup>1</sup>.

Данила-мастер делает две чаши. Первая — по господскому приказу, по готовому рисунку: «По ободку кайма резная, на поясе лента каменная со сквозным узором, на подножке листочки». Данила мечтает о другой вазе, форму которой стремится найти в самой природе.

О камнях-самоцветах рабочие-гранильщики, камнерезы слагли сказы и песни<sup>2</sup>.

Уральское искусство обработки камня обязано своим развитием и достижением не иностранным пришельцам, не начальни-

<sup>1</sup> П. Б а ж о в. Малахитовая шкатулка, 1947, стр. 267.

<sup>2</sup> В сборнике «Уральский фольклор», Свердловгиз, 1949, на стр. 92 опубликована следующая песня:

«Ой, вы камни-самоцветики  
По Уралу порассыпаны.  
Во горах да во долинушках,  
Во лесах да мочежинушках.  
Вы не сажены, да не поливаны,  
В теплом солнышке не нуждалися,  
Зимы-мачехи не пугалися,  
Темной грозоньки не страшилися.  
Вы от стужи-то не застынете,  
От жары большой не завянете,  
Не сломать-то вас ветру буйному,  
Не состарить вас лютой зимушке.  
Вы красуетесь, словно цветики,  
Хоть в сырой земле спородилися,  
Во ложбинушке приютились.  
Вы на девушках да на молодушках  
Воссияете дугой-радугой,  
Во сережках-то переливчатых,  
Во колечушках искры мечете.  
Камни — камни-самоцветики,  
Уросли вы привередливы,  
Не ко всем идете в рученьки,  
Обойдете бесталанного,  
Обойдете несчастливого.

кам и управляющим, присылаемым правительством, а народным массам.

«Народ,— писал М. Горький,— не только сила, создающая все материальные ценности, он — единственный и неиссякаемый источник ценностей духовных, первый по времени, красоте и гениальности творчества философ и поэт, создавший все великие поэмы, все трагедии земли и величайшую из них — историю всемирной культуры»<sup>1</sup>.

В омуте придворных царских кругов, где было распространено пренебрежительное отношение к художникам из народа, чье искусство рассматривалось как что-то второстепенное, по сравнению даже с посредственными изделиями, привезенными из-за границы, родилась «легенда» об ученичестве уральских мастеров у иностранцев. В противовес ей передовые люди своего времени горячо отстаивали веру в талантливость русского народа. «Русские люди,— писал Н. Новиков,— в рассуждении наук и художеств столь же имеют остроты, разума и проникания, сколько и французы, но гораздо больше имеют твердости, терпения и прилежания...»

Лишь отъевательным преклонением перед заграничной «культурой», иностранными именами можно объяснить то, что еще до недавнего времени создателями художественной обработки камня на Урале считались заграничные невежды, а не талантливые русские изобретатели и художники, имена которых сохранились в пыльных архивных делах. Предстоит стряхнуть эту пыль, чтобы слава самородков из народа засверкала с должным блеском и силой.

---

<sup>1</sup> М. Горький. Литературно-критические статьи. Гослитиздат, 1937, стр. 26





## КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА XVIII ВЕКА

**Р**усская культура середины XVIII века характеризуется борьбой против ночного мрака бироновщины, засилия иностранщины. Передовые люди России того времени уделяют большое внимание изучению природных богатств страны, развитию промышленности. Гениальный русский ученый и поэт М. В. Ломоносов, занимаясь изучением минералогии, обращает внимание на Урал; в стихах он призывает исследовать уральские недра:

«Пройдите землю и пучину,  
И степи, и глубокий лес,  
И нутр Рифейский, и вершину,  
И саму высоту небес.  
Везде исследуйте всечасно.  
Что есть велико и прекрасно,  
Трудами веки удивите...»

Немало занимавшийся прикладным искусством, Ломоносов был создателем замечательных мозаик. В своих трудах он утверждал, что прикладное искусство должно сочетать в себе практические и художественные задачи. Несомненно, что эти положения М. В. Ломоносова оказывали положительное влияние на прикладное искусство его времени. Ломоносов доказывал, что искусство связано с наукой: «Науки художествам путь показывают; художества происхождение наук ускоряют. Обои общею пользою согласны служат»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> М. В. Ломоносов. Избранные философские сочинения, 1940, стр. 65.

Это высказывание Ломоносова имеет самое непосредственное отношение к Уралу, камнерезное искусство которого развивалось в тесной связи с научными открытиями, изобретениями.

В 1764 году на Урале было получено «Известие о сочиняемой Российской минералогии»<sup>1</sup>. Оно говорило о грандиозном труде, задуманном Ломоносовым,— «сочинить описание руд и других минералов, находящихся на всех российских заводах; из чего и составить общую систему минералогии Российской, и показать по физическим и химическим основаниям в предводительство правила и приметы рудным местам для прииску, много точнее нежели поныне известны». Эти «известия» были разсланы не только в конторы государственных, но и частных заводов. Со всех концов Урала стали поступать образцы месторождений. Из Пышминского прииска был прислан, например, «камень золотой руды с черным и белым кварцем».

Огромное значение М. В. Ломоносов придавал участию широких народных масс в изучении природных богатств России. В этом сказался патриотизм великого ученого, его вера в силы русского народа. Он писал: «В один год изо всей Европейской части Российского государства, а в два—из всей Сибири собрать можно большую часть минералов, ежели не все. К сему имеем в отечестве сильных и многочисленных рудокопателей и многие тысячи рудоискателей, каждый сильнее тысячи саксонцев. И все будут работать без платы и без принуждения, а потребуют от нас только некоторое внимание»<sup>2</sup>.

Уральцы оправдали надежды Ломоносова. Стараниями местных жителей, рабочих, крестьян каждый год открывались все новые месторождения земных сокровищ, все новые и новые цветные камни. Участие народа в раскрытии вековых тайн Каменного Пояса совершенно бесспорно. Не пришлым «саксонцам», а крепостному крестьянину, рабочему завода или фабрики во многом обязана геологическая наука, художественная обработка камня на Урале.

Архитектура середины столетия отразила интересы господствующего класса дворянства, которые диктовали необходимость создания дворцов, великолепных и пышных по своей отделке. Эти требования сказались и на камнерезном искусстве: на Урале приготавливались в XVIII веке архитектурные мраморные детали и вазы, предназначенные для внутреннего убранства дворцов. Но своеобразие развития русской архитектуры заключалось в том, что ослепительное богатство аристократических

<sup>1</sup> Свердловский областной государственный архив (в дальнейшем сокращено СОГА), ф. 24, оп. I, д. 1768, 1764 г.

<sup>2</sup> Цитируется по книге А. А. Яковлева «Минералогия для всех» М.—Л., 1947, стр. 38.

дворцов рассматривалось лучшими русскими архитекторами, художниками, мастерами как выражение силы, успехов русского государства. На «национальной основе, отражая патриотические устремления своего времени, русские зодчие создавали архитектуру — патриотическую и великолепную,— реалистические образы которой хранят память о высоком подъеме, проявившемся во многих областях русской жизни и культуры того времени»<sup>1</sup>. Таким образом, художественная обработка камня на Урале, связанная с дворцовым строительством, помогала созданию реалистических архитектурных образов. Ей было также свойственно яркое жизнеутверждающее начало, продолжение национальных традиций русского зодчества, прикладного, декоративного искусства.

Весьма сложно совершается развитие уральского камнерезного искусства во второй половине XVIII века, в период утверждения России как могучей мировой державы. Понять особенности его развития и достижений возможно лишь продолжая рассматривать его в связи с развитием русской общественной мысли и искусства, учитывая успехи отечественной науки и промышленности. Творческий труд уральских камнерезов протекал в условиях жесточайшей эксплуатации, когда все ярче вспыхивают в стране очаги крестьянских волнений, разгоревшиеся, наконец, в бушующий огонь пугачевского восстания. Рост недовольства крепостного крестьянства вызывает среди передовых общественных деятелей стремление к ограничению произвола, к «разумно построенному» дворянскому государству, строгому порядку, суровой простоте. Идеи гражданственности волнуют лучших представителей русского общества. Для искусства этой эпохи характерно обращение к античности, к ее героическим идеалам, использование с этой целью ее наследия.

Русская архитектура второй половины XVIII века, утверждая в художественных образах передовые идеи своего времени, связанная в наиболее совершенных созданиях с жизнью народа, с традициями его искусства, приобретает огромное мировое значение. Характеризуемая обычно определением «классицизма», она шире и глубже его эстетических норм. Архитектурные формы античности творчески перерабатывались, насыщались новым идейно-художественным содержанием.

Для камнерезного искусства второй половины XVIII века, как и для общего направления искусства, характерно обращение к античности. Как уже говорилось, лучшие из камнерезных произведений, следуя образцам античности, не могли не отразить особенности творчества народных художников камня, их понимания задач художественности.

<sup>1</sup> История русской архитектуры, М., 1951, стр. 163.

## Организация производства и мастера

Поиски месторождений цветного камня приобрели на Урале народный характер. Открытия, совершенные за небывало короткий срок, были бы невозможны без широкого участия народных масс. Многие месторождения южно-уральских яшм были открыты по заявкам местных жителей: крестьян, рабочих, башкир, как об этом свидетельствуют архивные документы. Открытия новых месторождений камня подготавливали почву для его использования на месте мастерами из народа. После находки самоцветов Михаилом Тумашевым (в 1669 г.) Мурзинка разрослась очень быстро. Очевидно, там производились первые опыты по огранке самоцветов.

Быстрое открытие богатств Урала, залежей цветных камней, в особенности мрамора неподалеку от Екатеринбурга около Полевского и Северского заводов и в районе Гороблагодатских заводов, — ускоряет начало фабричной обработки камня.

В 1720 году Петр I посылает на Урал капитана артиллерии В. Н. Татищева<sup>1</sup>, поручая ему управление казенными заводами. Вскоре после приезда на место В. Н. Татищев намечает построить на реке Исети завод. В 1723 году в центре Урала возник новый город — Екатеринбург (ныне Свердловск), — который становится центром горнозаводской промышленности Урала. С ростом и развитием Екатеринбурга связано и развитие уральского камнерезного искусства в XVIII—XIX веках.

В. Н. Татищев обращает пристальное внимание на развитие уральского гранильного промысла. Он стремится к тому, чтобы население нового уральского города Екатеринбурга могло «не только присматриваться, но и по возможности применяться в искусстве ремесла».

В 1726 году на Урал был прислан пленный шведский поручик Реф. Он был обязан заняться розысками и обработкой камня. В Екатеринбурге в одном из зданий, принадлежащих горному ведомству, была устроена фабрика по обработке уральских декоративных камней.

Реф был не первым, кто к этому времени начал производить опыты по огранке цветных уральских камней. Имеются сведения о том, что на Урале были и свои уральские мастера «каменных дел» и их ученики. Им и следует отдать пальму первенства по организации камнерезного и гранильного производства на Урале. Но 30—40-е годы XVIII века — это время засилия иностран-

---

<sup>1</sup> Василий Никитич Татищев (1686—1750) — русский историк, общественный деятель. В 1720—1724 гг. и 1734—1739 гг. был начальником Уральских горных заводов.

щины в общественной и культурной жизни России. Бироновщина наложила черную тень на эти годы. Управители государства с наглым пренебрежением относились ко всему русскому, презрительно отзывались о творческих способностях русского народа, не верили в него. Вот почему для обучения добыче и обработке мрамора, прежде покупаемого за очень высокие цены за границей, в 1738 году на Урал в канцелярию главного заводов правления был прислан мастер каменных дел Рейнер. Архивные документы рисуют его деятельность в немногих, но очень выразительных словах: «Рейнер, по незнанию устройства машин, уволен в свое отечество»<sup>1</sup>. Очевидно, Рейнер был одним из многочисленных полуграмотных авантюристов, выдававших себя за знатоков и стремящихся набить свои карманы русским золотом. История с Рейнером была как бы прологом той, которая случилась впоследствии с «арканистом» Гунгером в Петербурге при организации русского фарфорового производства. И если отцом русского фарфора мы считаем не Гунгера, а замечательного ученого Д. И. Виноградова, то одним из основателей художественной обработки камня на Урале по праву нужно считать не заграничного невежду Рейнера, а русского механика-самородка Никиту Бахарева, заменившего Рейнера и устроившего «для разрезывания и шлифовки... водяное действие».

Бахарев — один из талантливейших уральских механиков XVIII века. Он учился в Московской артиллерийской Академии, а затем в Петербургской Морской Академии. В 1727 году он приезжает в Екатеринбург. На Урале развивается самобытное и яркое дарование механика. Н. Бахарев оказывает благотворное влияние на своих учеников. К наиболее талантливым его ученикам принадлежит Иван Ползунов — гениальный русский изобретатель.

Совершая в 1746 году поездку по Уралу, президент Берг-коллегии Томилов приказал немедленно устроить для обработки «добываемого на реке Черной белого мрамора» камнерезную фабрику. Механик Никита Бахарев, построив фабрику, постоянно совершенствует механизмы. Он, например, реконструировал резной станок, заменив ролики, на которых ходили рамы, железными неширокими полосами. Новые разрезные и шлифовальные станки, после перестройки первых под непосредственным наблюдением Н. Бахарева, строились унтер-шихтмейстером Сусоровым.

Иван Сусоров (1721—1760 гг.) — талантливый уральский механик-изобретатель. Он обучался в Екатеринбургской геометрической школе, затем был учеником у Н. Бахарева. Богатый запас теоретических знаний, подкрепленный практикой под ру-

---

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 170/332, д. 2, л. 8.

ководством опытных механиков, позволил Сусорову уже в молодые годы приступить к самостоятельной работе, сыграть видную роль в развитии камнерезной промышленности Урала.

Создание Н. Бахаревым и И. Сусоровым вододействующих механизмов, стоящих на высоком уровне передовой технической мысли, благоприятно сказалось на развитии камнерезной промышленности Урала. Но это были только первые ступени. Уральские механики-самородки, изобретая машины и приспособления, используя опыт Петергофской гранильной фабрики, зачастую переосмысляя его, быстро двигали вперед технику камнеобрабатывающих предприятий. Это позволило осваивать все новые и более сложные художественные формы.

Усиливающийся с годами размах дворцового строительства в Петербурге и пригородах с каждым годом увеличивал потребность в подделочном цветном камне и в мастерах, умеющих его обрабатывать. Петергофская гранильная фабрика, оторванная сотнями верст от месторождения камня, специализировавшаяся по изделению сравнительно небольших размеров и предназначенных главным образом для внутреннего убранства, не удовлетворяла огромного спроса на различные архитектурные детали для строящихся дворцов. Только уральские фабрики могли бы справиться с подобной задачей, но они требовали в таком случае реконструкции. Вот почему, когда в августе 1750 года Иван Сусоров привез в Петербург мраморные поручни и ступени для Царского Села, его направили в Петергоф «для осмотра мельницы, на которой всякие цветные агатовые и хрустальные камни гранят и шлифуют и разными фигурами отделывают и нутро вынимают...» Внимательно изучив устройство механизмов Петергофской гранильной фабрики, ознакомившись с работой ее мастеров, сделав модели и чертежи фабрики, Сусоров отправляется обратно в Екатеринбург, чтобы создать там подобные же «мельницы».

На екатеринбургской камнерезной фабрике И. Сусоровым были установлены два станка с разрезными пилами, один с разрезными медными кругами, станок для шлифовки и полировки и станок для гранения камней.

Усовершенствовав оборудование гранильной фабрики в Екатеринбурге, Сусоров предлагает реконструировать и Северскую фабрику, как не отвечающую уже более потребностям времени, не справляющуюся с заданиями. Он писал о необходимости «для поспешной разгрузки и обделки горнощитского камня мрамора устроить еще камнерезную мельницу деревянную... на каменном фундаменте» и в ней установить сверх имеющихся пяти разрезных станков — еще шесть, «да при ней для обсечки камня по обделке оного в готовность одну особливую светлицу». Предложе-

ние расширить Северскую фабрику было вполне обосновано: всего в 12 верстах от Северского завода находились залежи мрамора, доставка его к месту обработки была очень удобной. Для отправки вещей в Петербург и Москву Сусоров предлагал расчистить р. Северку, а если это не будет разрешено, воспользоваться находящейся в 4 верстах от завода Красногорской пристанью.

В ответ на этот рапорт канцелярия Главного заводов правления 25 мая 1751 года приказала по приготовленному в Петербурге Сусоровым чертежу построить на Урале камнерезные фабрики и «по сделании на оных точить и шлифовать и разными фигурами обделывать камня и прочие разные штуки делать»<sup>1</sup>.

При Северском заводе фабрика размещалась теперь в двух зданиях. Чтобы ускорить строительство, здания возводились деревянные на каменном фундаменте. Фундамент закладывался с таким расчетом, чтобы потом на нем можно было поставить каменное здание. К постройке Северской и Полевской фабрик за недостатком рабочей силы на заводах были привлечены крестьяне. Трубы, по которым поступала вода, приводившая фабрику в действие, отливались из чугуна на местных заводах.

Канцелярия Главного заводов правления требовала, чтобы все необходимые детали для постройки машин изготовлялись в полном соответствии с представленными Сусоровым моделями и в кратчайшие сроки. Надзор за их выполнением был возложен на Сусорова.

Строительство фабрик Екатеринбургской и Северской, сравнительно удаленных друг от друга, требовало неустанным руководством за каждой в отдельности. За строительством одной наблюдал Сусоров, за другой — его помощник Сунгуров.

Постройка фабрик продвигалась довольно успешно, хотя и встречала немало различных препятствий. Сусоров надеялся окончить строительство Екатеринбургской фабрики к декабрю 1751 года, несколько изменив согласно местным условиям чертежи, привезенные из Петергофа. Пуск Екатеринбургской фабрики, предназначенной для обработки твердых пород, мог задержаться только потому, что было еще мало мастеров, знающих это искусство. Сусоров требовал возвращения шести школьников, посланных для обучения из Екатеринбурга в Петербург, потому что «без таких художников обойтись никак невозможно»<sup>2</sup>. Кстати, ученичество было организовано постольку, поскольку оно было необходимо для развивающегося производства художественной обработки камня. Так как строительство Северской фаб-

<sup>1</sup> СОГА, ф. 24, оп. I, д. 134, л. 84.

<sup>2</sup> Там же, д. 1341, л. 166.

рики затягивалось, Сусоров предлагал половину назначенных к ней мастеров пока обучать при Екатеринбургской гранильной фабрике, а другую использовать на обсечке добываемых из ям мраморных глыб.

При Екатеринбургском заводе фабрика была пущена в действии 8 декабря 1751 года, а при Северском — 30 декабря этого же года<sup>1</sup>.

Не сразу на Екатеринбургской фабрике приступили к художественной обработке камня. Период освоения станков затянулся на несколько месяцев: очевидно, ждали приезда учеников из Петербурга. Наконец, Сусоров в рапорте от 18 марта 1752 года настойчиво требует освоить станки практикой «находящимися здесь учениками, дабы оным впредь в науку было, и сделать из яшм и других крепких здесь сысканных камней сосуды...»<sup>2</sup> Разрешение было дано, и в обучение к Сусорову поступили те, кто прежде работал по мрамору.

Работа на фабрике была трудна и небезопасна. Опасность производства увеличивалась потому, что на фабрике работало много малолетних детей — сирот или сыновей мастеровых, одетых в убогую рваную одежду, зачастую с чужого плеча. Работа детей-учеников протекала в тяжелых условиях непосильного труда и лишений. Сусоров с тревогой доносил о частых несчастных случаях на фабрике. Он просил сшить для малолетних работников специальное, удобное для работы платье.

Все уральские шлифовальные фабрики с момента основания и до 1765 года находились в ведении Главного заводов правления. В 1765 году президент Академии Художеств И. И. Бецкой подал Екатерине II доклад. В нем он предлагал послать на Урал экспедицию по розыску цветных камней, назначив ее командиром находящегося в канцелярии от строений генерал-майора Я. Данненберга. Экспедиция была утверждена<sup>3</sup>.

Экспедиция Я. Данненберга охватывала своей деятельностью огромное пространство Оренбургской губернии, Среднего Урала и других мест. Для экспедиции была разработана специальная инструкция, состоящая из одиннадцати пунктов. В ней говорилось о необходимости сбора сведений о местонахождении камней, «достойных любопытства, годных на разные штуки и убирание гротов, каскадов и прочего», давалось указание рассмотреть существующие гранильные шлифовальные фабрики и т. д. И. И. Бецкой в письме к Я. Данненбергу требовал также «раз-

<sup>1</sup> СОГА, ф. 24, оп. I, д. 1341, л. 219.

<sup>2</sup> Там же, л. 240.

<sup>3</sup> В некоторых работах эта дата — 1765 г. — совершенно ошибочно считается датой основания Екатеринбургской гранильной фабрики, началом художественной обработки камня на Урале.

резку, шлифовку и полировку производить на тамошних фабриках». Кроме того, рекомендовал в случае необходимости устраивать новые такие же фабрики.

Вместе с Данненбергом на Урал прибыло 30 мастеров с Петергофской гранильной фабрики, 10 солдат и два мастера-итальянца братья Тортори, с которыми 21 октября 1764 года во Флоренции был заключен контракт на три года.

Италия еще со времени античности славилась художественными работами из различных пород камней. В XVI веке Флоренция становится центром своеобразного искусства, получившего название «флорентийской мозаики», сохраняя это положение и в середине XVIII века. Вполне понятно поэтому, почему русское правительство решило пригласить оттуда мастеров-камнерезов. Но приглашение братьев Тортори не было удачным: они были скорее мастерами-камнетесцами, могущими добывать мрамор и выделывать из него различные большие архитектурные детали, но незнающими художественной обработки твердых пород, изготовления из них художественных изделий. Они не были художниками камня. Разнообразные изделия из мрамора — от ступеней до больших колонн неплохо приготавливались уральскими мастерами, и итальянцы не могли их чему-нибудь существенному научить. Вот почему совершенно неверно утверждение в ряде статей по истории уральского камнерезного искусства, что оно обязано своим развитием итальянским мастерам, что именно от них переняли уральские мастера свое искусство.

Приехав в Екатеринбург, Я. Данненберг приступил к розыску камней в Екатеринбурге, Оренбурге и других местах. Первые разведки производились около Екатеринбурга и за Горнощитским селением. Постепенно круг поисков расширялся. Служащие экспедиции отправляются в Оренбургскую губернию, в Верхотурский уезд и селения, прилегающие к Екатеринбургу, в Черемисскую, Аятскую, Мурзинскую и другие волости. Все дальше и дальше уходят поиски от Екатеринбурга. Пересекая Уральский хребет, они идут по степи, скрываются в чащах непроходимых лесов, поднимаются в горы, обгибают прозрачные озера, следуют за голубыми лентами уральских рек.

Экспедицией было открыто много новых месторождений мрамора, яшмы и других цветных камней. Заново были рассмотрены и разработаны прииски, открытые еще в начале столетия. По нахождении нового сорта камня обязательно делалась проба и описание: «агат черный», «агат красный с желтыми и светло-красными жилками» и т. д. Нередко образцы новых пород камней присылались с горных заводов, их находили во время работ на рудниках.

Особое внимание уделялось разработке горнощитского мрамора. Прежде он разрабатывался только в одной яме. К 1765 году яма оказалась заполненной водой. Воду откачали, и разработка мрамора возобновилась. Неподалеку же было отыскано новое залегание мрамора, только более светлого цвета и кое-где с желтоватыми прожилками. «По большой благонадежности и особенной доброте мрамора в камнеломнях Горнощитских учрежден в том же 1765 году генералом Данненбергом и Горнощитский мраморный завод»<sup>1</sup>.

В техническом оснащении фабрик не произошло, пожалуй, каких-либо изменений по сравнению с прошедшими годами. Напротив, когда в 1773 году внутреннее устройство шлифовальной фабрики сгорело, то оно было «исправлено и приведено в прежнее состояние»<sup>2</sup>.

К концу XVIII века сложилось основное ядро мастеров, искусство которых становилось потомственным и, переходя из поколения в поколение, все более крепло и совершенствовалось. Процесс формирования кадров мастеров уральских фабрик был довольно сложным. Часть мастеров, приезжавших сюда из Петергофа, навсегда оставалась на Урале. Ученики из Екатеринбурга посылались и в Петергоф и на месте обучались трудному искусству обработки камня.

Когда экспедиция отправлялась на Урал, было дано распоряжение послать с ней из Петергофа комиссара Сергея Назарова, мастера Семена Ваганова, подмастерьев Филиппа Тупылева, Сидора Козьмина, учеников Лаврентия Морозова, Степана Соломинина, каменотесца Гаврилу Белозерова. Причем Ваганов, Тупылев, Морозов, Соломинин были из екатеринбургских школьников, посланных в свое время в Петергоф для обучения. Возвращались они совершенно взрослыми людьми. Самому младшему из них — Л. Морозову — было 22 года. Он и Тупылев находились на службе уже семь лет, получив за это время прочные знания.

Мастера, приобретшие навыки в обработке камня под руководством И. Сусорова, и мастера, приехавшие с экспедицией, занимались только художественной обработкой и розысками камня. Но, кроме того, нужно было значительное количество рабочей силы для добычи и грубой отделки мрамора. Особенно сильно нужда в рабочей силе сказывалась весной и летом. К добыче горнощитского мрамора в первые годы приезда экспедиции на Урал привлекалось до 150 екатеринбургских крестьян. Требовались также столяры, слесари, плотники, кузнецы.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 170/332, л. 11.

<sup>2</sup> Там же, оп. 160/332, л. 11.

В 1767 году в Екатеринбург по приказу И. И. Бецкого была направлена новая группа «гранильных дел» учеников, среди них Иван Патрушев, а в 1769 году на Урал приехали «для обучения каменотесному художеству» Михаил Горяинов и Никита Яковлев.

М. Горяинов с 1757 года учился в Московском университете, откуда в 1762 году был отправлен в Московскую горнотехническую контору в команду архитектора Бланка, у которого обучался архитектуре.

Н. Яковлев начал службу с 1758 года в ведомстве Конторы строений, сначала «рисовальным», потом «механическим», а с 1765 года был учеником при архитекторе Волкове.

М. Горяинов и Н. Яковлев, а вместе с ними и еще один архитекторский ученик Тимофей Зимин были отправлены для обучения «каменотесному» искусству к мастерам-итальянцам.

Значение мастеров-итальянцев в воспитании уральских художников камня получило у многих авторов, писавших на эту тему, совершенно неправильную оценку. М. Горяинов, Н. Яковлев и другие были людьми образованными, обладали достаточными сведениями в области архитектуры, черчения и рисования. Они, познакомившись с основами художественной обработки камня, стремились к самостоятельной работе, жаждали применить на практике полученные знания. Италия же, как указывалось выше, не была глубокими знатоками искусства обработки камня, художниками-творцами, самостоятельно создающими композиции, новые формы. Они были, говоря объективно, попросту хорошими мастерами-исполнителями и только. Вполне понятно, что архитекторские ученики не могли от них получить подлинно глубокого руководства в своем дальнейшем художественном развитии.

«Учителя» с нескрываемым пренебрежением относились к русским ученикам и отнюдь не стремились воспитывать из них всесторонне знающих, творчески активных работников. Они смотрели на них как на подмастерьев. Естественно, что подобные отношения скоро привели к открытому столкновению.

В 1768 году ученики Ж. Тортори отправили Я. И. Данненбергу письмо, в котором писали об отношении к ним мастера, о том, как протекает их «ученичество»<sup>1</sup>. В разговорах с учениками Ж. Тортори проявлял заносчивость, самовлюбленность, презрение к русскому. Он говорил, что русским ученикам никогда не постичь тайн камнерезного дела. Чтобы оправдать эти слова, закрепить за собой славу непревзойденного «художника» камня, Тортори не знакомил учеников с искусством обработки камня, не раскрывал им секреты весьма скромного своего мастер-

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. I, д. 55, л. 23.

ства. Молодые русские люди, на которых была возложена обязанность в совершенстве овладеть художественной обработкой камня, должны были рассчитывать только на собственные силы. Постигнув суть подготовительных работ при добыче мрамора, они отправлялись домой, чтобы заняться рисованием, сочинением проектов. Это вызывало гневное неудовольствие иноземного мастера, и он всячески старался оторвать учеников от искусства, остудить в них творческий пыл, погасить светлое стремление к искусству. Вот почему ученики потребовали, наконец, чтобы им была предоставлена возможность работать самостоятельно.

По поручению Данненберга архитекторский помощник Михаил Колмогоров, который фактически в эти годы руководил мраморным производством, осмотрел работу архитекторских учеников. Он остался доволен ее качеством. Молодые мастера действительно имели к обучению «рачительное прилежание». Но Данненберг по существу не решил конфликта «учеников» и «учителей»: он направил архитекторских учеников от Ж. Тортори к другому итальянцу — В. Тортори. Это, разумеется, не было выходом из положения. Архитекторские ученики только благодаря своей любви к искусству, настойчивости, природному дарованию достигли замечательных успехов в художественной обработке камня, делая различные мраморные детали самостоятельно. На основании прошения и очень положительного авторитетного отзыва Колмогорова Михаилу Горяинову и Никите Яковлеву в 1774 году было присвоено звание архитекторского помощника.

Однако дальнейшая деятельность архитекторских помощников, к сожалению, не удержалась на том высоком уровне, на какой поднялась в дни их юности. В 80-х годах XVIII века они продолжали создавать собственные композиции, но в их проектах было немало недостатков, как это можно заключить из переписки и рапортов. В рисунках не было того совершенства общего замысла, глубокого чувства пропорции деталей, крепкой увязки одной формы с другой, что характерно для произведений законченного зрелого мастера. Они на целые десятилетия были предоставлены самим себе, ниоткуда не получая помощи, совета, руководства. Вот почему в их проектах интересные замыслы были выражены нередко в еще не совершенной художественной форме. Перед нами подлинная трагедия безусловно талантливых людей, стремящихся к работе над художественными произведениями, но не могущих в силу условий должным образом справиться с задачей.

Горяинов и Зимин делали не только архитектурные проекты (в 1780 г. Зимин сделал проект пирамиды, а Горяинов — фонтана), но и работали над мраморной скульптурой. Именно в этой области искусства и сказалось их слабое знание пластики, зако-

нов скульптуры. Правда, следует особо подчеркнуть то обстоятельство, что Горяинов и Зимин были одними из первых на Урале, кто смело начал изготавливать из уральского мрамора фигурные композиции, идя вразрез с мнением итальянских мастеров, которые аттестовали уральский мрамор как весьма ненадежный. Попытка создать круглую скульптуру из уральского мрамора должна быть оценена очень положительно в истории уральского камнерезного искусства.

Крупной фигурой на Уральских камнерезных фабриках был в эти годы Михаил Колмогоров — архитекторский помощник. Он фактически руководил всем мраморным производством на Урале.

Михаил Колмогоров начал службу еще в 1746 году архитекторским учеником. Он был прекрасным организатором и великолепным знатоком камня, на голову превосходя разных иностранцев. В официальном рапорте говорится: «... где находились два мастера итальянца, те места он один заступает с примечаемой пользою...»<sup>1</sup>.

Помимо всего, Колмогоров был, повидимому, неплохим рисовальщиком. Правда, до нас не дошли его оригинальные рисунки мраморных изделий, но в Центральном государственном архиве в Ленинграде сохранились листы чертежей Колмогорова, свидетельствующие о мастерстве их автора<sup>2</sup>.

Колмогоров отличался ясной творческой мыслью, смело предлагая исправления к присылаемым указаниям и проектам из Петербурга. Под его присмотром выполнялись ответственные заказы для петербургских дворцов.

На обработке твердых пород цветного камня в Екатеринбурге работали мастера Семен Ваганов и Иван Патрушев, вокруг которых группировались десятки других мастеров-камнерезов.

Семен Саввич Ваганов — это бесспорно один из типичных уральских народных самородков. Он родился в 1731 году. Восемнадцатилетним екатеринбургским школьником он был в ноябре 1749 года послан для обучения в Петергофскую гранильную фабрику. Видимо, там он своими способностями обратил на себя внимание, потому что в 1758 году был переведен в подмастерья и назначен на Петергофской гранильной фабрике вместо комиссара Демлера. В марте 1765 года Ваганов был переведен в мастера и назначен в Екатеринбургскую экспедицию. При Петергофской и Екатеринбургской гранильных фабриках он прослужил 30 лет.

Деятельность С. С. Ваганова за время пребывания в Екатеринбурге очень разнообразна. Он много разъезжал по Уралу и

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 73/187, д. 127, л. 25-в.

<sup>2</sup> Там же, л. 203.

другим районам, отыскивая новые залежи поделочного камня, делая пробы. Так, например, в 1767 году он совместно с М. Коломогоровым проводил поиски мрамора в районе Оренбурга. О глубококом знании Вагановым свойств различных пород камня свидетельствует то, что он вел наблюдение за обработкой разнообразных мраморов и твердых камней, руководил Екатеринбургской шлифовальной мельницей, рапортуя в экспедицию о ее работе. Но, повидимому, прежде чем стать во главе фабрики, С. С. Ваганов реконструировал некоторые машины, частью устаревшие по своей конструкции, частью по времени пришедшие в негодность. В лице Ваганова мы снова, как и в лице Сусорова, встречаем человека широких знаний: геолога, механика, художника.

Бесспорна заслуга С. С. Ваганова и в формировании дарования Ивана Патрушева — крупнейшего знатока камня и специалиста по его обработке в 80—90-х годах XVIII века на Урале.

Иван Патрушев родился в сороковых годах в семье «каменных дел подмастерья». Обучался вначале в школе, а в 1756 году был определен в камнерезную фабрику. Патрушев был грамотным юношей. Своим дарованием он выделялся среди сверстников. Его работы по шлифовке и гранению камней отличались тщательностью и совершенством. Под руководством Патрушева выполнялось немало художественных произведений.

На уральских камнерезных фабриках работало много и других замечательных мастеров-художников из народа, создавших великолепные изделия из мрамора и твердых камней. Жизнь архитекторских помощников, как и ряда других безымянных мастеров, во многом была трагична. Даже талантливые изобретатели, мастера-камнерезы, гранильщики — создатели целой отрасли русского прикладного искусства, выдвинутые в силу необходимости правительственными учреждениями для руководства художественной обработкой камня, не были уверены в своем завтрашнем дне, вечно чувствовали над собой гнет главного начальства. И. Сусорову, так много сделавшему для развития камнерезного искусства Урала, платили, например, лишь половинное жалование, потому что он не был дворянином.

О жизни уральских мастеров-камнерезов скупо рассказывают строки архивных документов. Но, вдумываясь в них, представляешь себе трагедию этих художников, стремящихся к свободному творчеству, изобретательству, мечтающих создать значительные произведения искусства, имеющих для этого могучие неизбывные силы, но не могущих выполнить замыслов в страшных условиях крепостничества.

## Художественные изделия

Первыми изделиями, приготовленными в конце 20-х годов XVIII века на Урале, были мелкие предметы из твердых пород. Гранились мурзинские топазы, сердолик, горный хрусталь и т. д. С открытием и началом разработки новых месторождений мраморов на первое место в обработке камня вышел мрамор, сохраняя первенство до самого конца XVIII века.

В первые годы существования фабрик выделялись изделия простые по своим формам,— главным образом, мраморные доски и столбы различных размеров. Более сложные формы, вследствие слабо развитой техники, были еще недоступны.

Изделия уральских фабрик середины XVIII века, производство которых осваивалось с некоторым трудом, не свободны еще от недостатков. Последние заключались, главным образом, в неумелой шлифовке. Так, например, посланные в 1751 году в Петербург доски из мрамора были шлифованы не по слою и имели много пятен.

Русская архитектура середины и второй половины XVIII века не знает себе равных в мире. Ее стремительное и бурное развитие объясняется подъемом русского государства после петровских реформ.

Важное значение в политической, торговой, экономической жизни государства играет Петербург — новая столица России. На его застройку и украшение обращается особое внимание. Один за другим вырастают величественные здания дворцов, мощные гранитные объѣты сковывают Неву, торжественным строем выступают перед фасадами зданий колонны, словно белые облака навстречу солнцу, выплывают из утренней дымки рельефные мраморные украшения, гордо возвышаются в садах и набережных огромные каменные вазы, поставленные могучей рукой гиганта-народа.

Красоту Петербурга бессмертными стихами воспел Пушкин:

Прошло сто лет, и юный град,  
Полнощных стран краса и диво,  
Из тьмы лесов, из топи блат  
Вознесся пышно, горделиво;  
Где прежде финский рыболов,  
Печальный пасынок природы,  
Один у низких берегов  
Бросал в неведомые воды  
Свой ветхий невод, ныне там  
По оживленным берегам  
Громады стройные теснятся  
Дворцов и башен; корабли  
Толпой со всех концов земли  
К богатым пристаням стремятся;  
В гранит оделася Нева...

Город Пушкин (бывшее Царское Село) — один из великолепнейших архитектурных ансамблей. С ним связано творчество ряда выдающихся русских архитекторов; образы Царского Села оживают в юношеских произведениях великого поэта.

Парки и дворцы города Пушкина, прекрасные и величественные, создавались в течение многих лет при активном участии талантливых народных мастеров. Уральские камнерезы готовили мраморные архитектурные детали для многих построек в Царском Селе и Петербурге.

Так вначале были намерены площадку между Эрмитажем и вновь сделанным вокруг него каналом устлать мраморными квадратными плитами, купив их в Петербурге или выписав из-за границы. Но поскольку плиты голландского купца Кесселя были забракованы, решили делать плиты из «сибирского» мрамора на екатеринбургских заводах, отметив необходимость тщательного подбора камня, чтобы избежать белых прожилок на черном фоне и, наоборот, черных на белом.

Сделанные вначале пробные экземпляры подверглись критическим замечаниям и по качеству камня и по обработке. Замечания мастера учи, ошибки исправили, и плитами из уральского мрамора была выстлана площадка между зданием Эрмитажа и окружающим его каналом. Белые и черные плиты чередовались в шахматном порядке.

Много работал над ансамблем Царского Села знаменитый русский архитектор В. Растрелли. Праздничная пышность архитектуры Растрелли, выражающая значительность ее образов, глубокими нитями связана с русской архитектурой XVII века, с ее нарядной и красочной одеждой, отороченной народным кружевом белокаменной резьбы.

В осуществлении замыслов выдающегося архитектора, как и в прежние годы, принимали участие народные художники — резчики по дереву, мастера художественной обработки камня.

Мраморные детали, необходимые В. Растрелли, изготовлялись на Урале. Он требовал для Царского дворца мраморные ступени, половые плиты, мраморные колонны. Кроме того, ему необходимы были детали для лестниц, для мощения площадок. Растрелли использует уральский мрамор и к «устройению Эрмитажа», для лестниц в саду и т. д.

В 1755 году в Царском Селе были построены катальная горка и грот, пол и площадка которых выстланы белым уральским мрамором. На уральских фабриках, куда был послан заказ, были сделаны мраморные ступени, поручни, плиты — всего свыше тысячи четырехсот деталей. Часть мраморных плит пошла на устройство каменной катальной горки, где «под покоем и под залом пол и крыльцо настлан сибирскими мраморными плитами».

В 1771 году началась работа уральских мастеров и над галереей из синего мрамора для Царского Села.

Для галереи делались базы к колоннам, к тумбам, балясины, колонны, капители, шары с шейками и цоколи, архитравы, фризы, карнизы, арки и т. д. Капители колонн и пилястры изготовлялись из белого становского мрамора. Причем иногда одна капитель состояла из 2 и даже 3 отдельных частей, которые собирались при установке.

Детали к галерее изготовлялись под руководством В. Тортори. Работа была трудоемкой. Например, на одну базу под тумбу, приготовленную «чистой обсечкою под шлифовку и полировку», требовалось 10 дней; шлифовка и полировка ее занимала еще 5 дней. Таким образом, чтобы изготовить только одну базу, нужно было затратить 15 дней.

Первые детали для галереи, выполненные из горнощитского мрамора (тумбы и др.), были привезены в Петербург уже 15 марта 1772 года. К ноябрю 1773 года галерея была полностью изготовлена уральскими мастерами и под наблюдением капитана Бредихина (по другим источникам Бредихина) направлена в столицу.

16 ноября 1773 года было дано распоряжение сделать для мраморной галереи фундамент с арками из тесаного гранита, а самую галерею поставить поверх большого пруда с одного берега на другой. Из Петербурга в Царское Село галерея была перевезена 13 января 1774 года. Устанавливать ее с Урала отправились мастер Тортори, подмастерье Григорий Семенов, ученики Прокопий Бороздин, Иван Иванов, Иван Григорьев, Петр Петровский, Федор Шахмин. Работа мастеров протекала в тяжелых условиях, так как положенное им денежное содержание обрекало их на полуголодное существование. Потребовались специальные рапорты, чтобы повысили сумму выдаваемых денег.

Несмотря на то, что с выполнением галереи очень торопились, все же в Екатеринбурге не успели закончить некоторые детали, а часть из них приготовили только в грубой обсечке. Последнее объясняется, несомненно, и тем, что грубо обработанные детали можно было перевозить с меньшим риском разбить их в течение долгого пути с далеких «Рифейских гор». Поэтому в октябре 1775 года Контора строений поручила В. Тортори найти еще ряд «знающих каменотесцев», использовав для недостающих деталей «штуки мрамора», привезенные в прежние годы и хранящиеся в Конторе. Наконец, 1 августа 1776 года галерея была совершенно отделана и поставлена на место.

«Сибирская галерея» является прекрасным архитектурным сооружением парка в городе Пушкине.



*Сибирская галерея. Мраморный мостик в Пушкинском парке.*

Основание галереи покрыто рустовкой, сообщающей ей строгую четкость и подчеркивающей горизонтальную направленность. В центре — арка значительного радиуса. Таким образом выделена сама галерея. По концам галереи — павильоны-аркады. Между ними заключена колоннада, центр которой совпадает с центром средней большой арки основания. Галерея отличается легкостью, прозрачностью. Она хорошо увязана с окружающим пейзажем.

Уральские мастера, работая над галереей, внесли в архитектурный проект новые оригинальные черты. Они видны в цветовом решении галереи, в характере подбора уральскими мастерами камней для различных деталей. Подбор мрамора интересен. Ступени, поднимающие путника к галерее, сделаны из белого мрамора, что напоминает белую ковровую дорожку. Колонны, балюсины и другие детали выполнены из синеватого с белыми прожилками мрамора. Виден глубоко продуманный подход в выборе синего мрамора. Каждой детали соответствует определенный цвет мрамора. Колонны светлее, чем базы. Последние более густого тона. Кроме того, имеет значение рисунок камня, его красивые переплеты синих и белых прожилок и пятен, сообщающие мостику особую оригинальность.

Не все произведения, сделанные уральцами для Царского Села, сохранились до наших дней. Но, бродя по чудесному тенистому парку, еще встречаешь среди густой травы или на золотистых аккуратных дорожках чуть голубеющие мраморные ступени, истертые десятками лет, видишь перекинутый через пруд мраморный мостик с колоннадой легкой и прозрачной, как далекое воспоминание. В саду словно слышишь голос поэта:

Вспоминаньями смущенный,  
Исполнен сладкою тоской,  
Сады прекрасные, под сумрак ваш священный  
Вхожу...  
...любимые сады  
Стоят населены чертогами, вратами,  
Столпами, башнями, кумирами богов  
И славой мраморной, и медными хвалами...

Но когдаходишь к дворцам и видишь вместо здания величаво-торжественного страшные развалины, оставленные фашистскими захватчиками, переживаешь чувство глубокого горя, гнева и ненависти к варварам XX века.

Ряд крупных заказов на Урале был выполнен в 60—70-х годах и для других больших столичных построек.

В 1768 году экспедиция получила требование на камни для одного из зал Зимнего дворца: на цоколи, карнизы, архитравы, пилястры.

Для манежа при Зимнем дворце обрабатывалось 12 колонн. С их выполнением настолько торопились, что проделали очень смелый эксперимент. Еще не были получены из Петербурга рисунки, а колонны уже поступили в производство. В ожидании рисунков колонны делались «крупною обсечкою по дорическому ордену для того, что хотя по присланному рисунку какая и отмена последует, токмо из всего ордена в другие свободнее переносить можно».

С 1771 года фабрики были заняты заказом для строения, находящегося под ведомством Михаила Ивановича Мордвинова. Вне всякого сомнения,— это Мраморный дворец А. Ринальди. Еще Георги упоминает о сибирском мраморе в отделке дворца: «Нижний этаж, имеющий вход как с западной, так и с восточной стороны, обложен весь тесанным камнем, верхние же оба яруса обложены все разноцветным, полированным финляндским и сибирским весьма прочным мрамором, из коего поделаны также и карнизы»<sup>1</sup>.

Для Мраморного дворца на Урале изготовлялись самые различные детали. В январе 1771 года было приготовлено в черно-

<sup>1</sup> Георги. Описание Российского императорского столичного города Санкт-Петербурга и достопамятностей оного, СПб, 1794.



*А. Ринальди. Мраморный дворец. Фасад со стороны двора  
(1768—1785 г.).*

вой обработке и отправлено в столицу для парадной лестницы 57 деталей из белого мрамора. Посланы также капители из становского мрамора, предназначавшиеся к пилястрам и колоннам.

В январе 1774 года М. И. Мордвинов отправляет письмо И. И. Бецкому, в котором пишет, что к порученному ему «по

берегу Невы реки у почтовой пристани казенному строению на разные надобности потребно несколько штук сибирского мрамора»<sup>1</sup>. Из белого мрамора необходимо было приготовить всевозможные украшения для наружного фасада, капители к колоннам. Из белого же мрамора следовало сделать гирлянды «к корпусу, где будут поставлены часы».

Часы помещены над центральным входом дворцового фасада Мраморного дворца. Снизу они окаймлены двумя пальмовыми ветвями, пересекающимися своими черенками, и перевиты лентой. Над часами, справа и слева от них, сверху спускаются белые гирлянды. Очевидно, они и делались из уральского мрамора. Из серого мрамора сделаны детали «на филенки между средними и мезонинными окошками», «архитрав к парадной лестнице»<sup>2</sup>.

Заказ для Мраморного дворца выполнялся несколько лет. В 1775 году для него продолжали изготавливать из белого мрамора гирлянды, капители.

Приведенные выше документы с неопровержимой ясностью доказывают участие уральских мастеров в создании одного из интереснейших памятников русской архитектуры XVIII века.

В 70-х годах XVIII века на камнерезных фабриках Урала должна была проходить еще одна очень большая работа. Несмотря на то, что этой работе не суждено было осуществиться, нельзя не рассказать о ней, поскольку она связана с именем гениального русского зодчего Василия Ивановича Баженова. В Свердловском государственном архиве хранится дело, которое относится к периоду работ В. И. Баженова над Большим Кремлевским дворцом в Москве<sup>3</sup>.

11 ноября 1773 года из Экспедиции строения нового Кремлевского дворца на Урал был прислан указ, которым предписывалось изготовить для будущего дворца колонны, капители к ним, антаблементы и т. д. Поручение изготовить детали для Большого Кремлевского дворца именно уральским камнерезным фабрикам объясняется, несомненно, тем, что предыдущие крупные и ответственные заказы прекрасно выполнялись уральскими мастерами.

Прежде чем приступить к работе над архитектурными деталями, предлагалось установить, «есть ли в сибирских мраморных карьерах такие штуки, из коих бы можно было в пропорции тех мер делать»<sup>4</sup>. Для этого сообщались размеры деталей. Кроме

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 467, оп. 13/183, д. 127, л. I, стр. 71, 1774 г.

<sup>2</sup> Там же, л. 2, 1774 г.

<sup>3</sup> СОГА, ф. 86, оп. I, д. 163.

<sup>4</sup> Там же, л. 2.

того, были посланы «истребованные от Баженова» регистр с описанием названных выше деталей и «лекалы, в малом виде с масштабом»<sup>1</sup>.

Экспедиция по строительству Кремлевского дворца также требовала незамедлительно сообщить ряд необходимых ей сведений: «сколько и каких родов и цветами мрамора» находится на фабриках и из какого сорта может получиться больше изделий, согласно присланным лекалам. Она требовала прислать образцы мрамора и, наконец, сообщить, сколько разных деталей могут вырабатывать в год имеющиеся при фабриках рабочие. С Урала отправили 9 проб различных уральских мраморов: горнощитского 5 штук, кособродского 1 штуку, ниже-тагильского 1 штуку и других.

Большое число деталей в заказе заставляло искать новые месторождения мрамора и расчищать старые. Естественно, что должно было увеличиться и количество рабочих, занятых как на добыче мрамора, так и на художественной его обработке. Число рабочих должно было достичь 700 человек. Для изготовления заказа понадобилось бы не менее двух лет. Сообщая приведенные выше данные, Данненберг предъявлял и претензии уральских камнерезов к экспедиции строения Кремлевского дворца. Он просил сообщить, какой сорт мрамора (очевидно, из отправленных образцов) потребуется для какой детали, просил также выслать план фасада, профиля дворца, чтобы вернее выбрать тот или иной сорт мрамора. Это показывает, что к изготовлению тех или иных деталей крупных построек относились на Урале не механически, довольствуясь присланными масштабами и лекалами, а выполняли их, согласуясь со всем замыслом архитектора, стремясь как можно лучше исполнить заказ и в пластических формах и в цвете.

Для Кремлевского дворца на Урале предполагалось изготовить «между модульоном и дентикулей два куска», третий кусок «для самых модульонов, на овы талон над фриз два куска», архитрав под фриз, капители<sup>2</sup> и т. д. Все эти детали — «модульоны» — кронштейны и карнизы, которые встречаются во всех ордерах, «овы» — ионики и т. п., должны были согласно примечаниям Баженова изготовляться из особого по цвету мрамора. Так, например, на антаблемент и «симас» он предлагал использовать мрамор «по цвету ветчинного»<sup>3</sup>, а между «модульонов» хотя и «серый быть может, а модульоны всего бы лучше белые: а если нет, то светлого колера». Для капителей и баз Баженов считал необходимым использовать белый мрамор.

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86. оп. I, д. 163.

<sup>2</sup> Там же, л. 3.

<sup>3</sup> Там же, л. 3.

Краткие примечания В. И. Баженова позволяют сделать вывод об особо внимательном отношении архитектора к красочной палитре дворца. Можно высказать предположение, не является ли само обращение архитектора к мрамору следствием его стремления решить дворец в более монументальных формах, чем первоначальные эскизы. Думается, что не случайным является желание Баженова получить камень именно «ветчинного» и белого цвета. Это красочное сочетание, одно из любимых в старой русской архитектуре, зазвучит впоследствии в его постройке Царицыно.

Однако первые решительные требования экспедиции по строению Кремлевского дворца сменяются в дальнейшем равнодушным и даже невнимательным отношением к заказу. Так, например, ящик с присланными породами мрамора был утерян.

В связи с прекращением строительства Большого Кремлевского дворца были заброшены и все начинания по выполнению его архитектурных деталей.

5 апреля 1773 года дается указ приступить к новой работе. В Петербурге предполагалось построить здание на месте деревянного Зимнего дворца. В его проектировании принимал участие архитектор Ю. Фельтен. Для этого здания необходимы были детали из темносинего и белого мрамора. Михаил Колмогоров снял с чертежей, полученных от архитектора Фельтена, точные копии.

Уральским камнерезам предстояло изготовить боковые мраморные наличники для окон нижнего и среднего этажей. Их намечалось сделать из целого куска. Значительная высота наличников и сравнительно небольшая толщина делали почти неизбежными большие потери при обработке (изделия давали трещины и т. п.), что намного удлиняло срок работ. Уральские мастера заявили о бессмысленности задания, шедшего вразрез с техническими возможностями. К этому времени мастера достигли больших знаний свойств различных пород камней при разных способах обработки.

Здание, проектированное на месте деревянного Зимнего дворца, очевидно, не было осуществлено по задуманному плану, потому что уже в 1786 году мрамор был перевезен с места стройки. Куда же пошли архитектурные детали, сделанные на уральских фабриках?

Из архивных документов видно, что часть деталей была отправлена в Зимний дворец, а часть — на строительство дома А. Д. Ланского<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 100/534, д. 26, л. 42, 1785 г.

Дом А. Д. Ланского, находившийся напротив Зимнего дворца, подвергался неоднократным переделкам и вошел как составная часть в здание Главного штаба<sup>1</sup>. Дом этот отличался как «величиною своею, так и преимуществом отделки. Фасад его украшен был балконом с мраморными перилами и бронзовыми украшениями. Ворота, выходявшие на Дворцовую площадь, украшены были четырьмя колоннами из красного мрамора на гранитных пьедесталах с бронзовыми золочеными украшениями»<sup>2</sup>. Большая часть окон имела мраморные подоконники. В настоящее время эта отделка не сохранилась.

В 1797 году состоялась закладка Михайловского замка. Зная об огромном количестве различных архитектурных деталей, приготовлявшихся в эти годы на Урале и отправленных в Петербург без указания местоназначения, основываясь на косвенных данных, можно предположить, что в Михайловском замке были архитектурные детали уральской работы. В имеющихся описаниях дворца неоднократно встречаются упоминания о сибирском мраморе, а в конце 90-х годов не было сколько-нибудь значительной отправки необработанных мраморных глыб, данные о которых сохранились бы в архиве. А. Коцебу, оставивший описание Михайловского замка, пишет: «Гранитные ступени парадной лестницы поднимаются между двумя балюстрадами из серого мрамора и пилястрами из полированной бронзы»<sup>3</sup>. В одном из зал большая «ниша, поддерживаемая двумя прекрасными ионическими колоннами из сибирского камня, разделяла залу на две равные части. В этой нише устроен был камин из белого мрамора, поддерживаемый четырьмя столбами, обложенными лапис-лазурью и сибирским агатом»<sup>4</sup>. Стены парадной комнаты Павла были «серого сибирского мрамора, с отделкой из лапис-лазури и порфира в простенках»<sup>5</sup>. Комнаты Павла были отделаны с чрезвычайной, подавляющей роскошью. Первенствующее место в них занимали цветные камни. «Двери из красного, розового и кипарисового дерева, богато украшенные позолоченною скульптурою, филенками из белого мрамора, проложенного малахитом, бронзою и лапис-лазурью, вели в кабинет, столь богато украшенный, что глаза очень скоро утомлялись. Стены из серого сибирского мрамора, по ним сделаны поля из сибирского агата с бронзовыми притолоками, углы из сибирского агата...»<sup>6</sup>. Но не

<sup>1</sup> Здание Главного Штаба. Исторический очерк, СПб, 1892, стр. 4—5.

<sup>2</sup> Там же, стр. 5—6.

<sup>3</sup> Достопамятный год моей жизни, воспоминания Августа Коцебу. Часть 2, СПб, стр. 112.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, стр. 127.

<sup>6</sup> Там же, стр. 119.

только парадные внутренние покои были отделаны мрамором. Церковь замка была также облицована серым сибирским мрамором.

После смерти Павла внутреннее убранство Михайловского замка и его внешняя отделка подверглись уничтожению. Часть мраморных украшений была отправлена в другие дворцы. Так, например, для отстраивающегося после пожара в 1837 году Зимнего дворца изготовляли подоконники из мрамора «серого сибирского заключающего в старых карнизах от колоннадных ворот Михайловского замка...»<sup>1</sup>.

Во второй половине XVIII века фабрики изготовляют в огромном количестве и простые половые и столовые мраморные доски. Столешницы были прямоугольные, квадратные, овальные, восьмиугольные, шестиугольные. Сорта камня на них шли различные. Под руководством Ваганова при «шлифовальной мельнице» делались «черного камня, называемого по урочищу смоленским» столовые полуциркульные доски.

На доски употреблялся и зеленый мрамор с белыми и черными жилками, и желтый, и другие сорта. В Петербург отправлялись только одни столешницы, а в столице искусными мастерами делались к ним подстоля. Так, в 1779 году были привезены из Екатеринбурга две столешницы желтого мрамора. Подстоля к ним были сделаны из липы. Украшения к подстолям выполнил известный резного дела мастер Дункер. За ходом работы наблюдал архитектор Фельтен. Столы предназначались в запас для Зимнего дворца.

К концу XVIII века относятся попытки приготовить мозаичные столовые доски. Об этом говорят «рисунки мозаичного стола»<sup>2</sup>.

Первый из рисунков изображает квадратную столешницу, заполненную в шахматном порядке ромбиками, очевидно, мраморными, темными и белыми с голубыми прожилками. В темные ромбики вставлены белые прямоугольники, покрытые сетью прожилок. Рисунок голубых прожилок все время чередуется: он идет то вдоль по ромбу, то поперек его. Второй рисунок также изображает квадратную столешницу, заполненную в шахматном порядке квадратными с голубыми прожилками плитками и более темными прямоугольниками, в которые врезаны кресты темно-

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 470, оп. 82/516, л. 1, 1838 г.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, ф. 485, оп. 35/2106, д. 52, л. 1, 2. На рисунке нет указаний, что они делались на Екатеринбургской фабрике. Но Семен Андреевич Колокольников, чьим именем они подписаны, с 1765 г. работал на этой фабрике, а с 1784 г. находился «при деле разных субтельных мраморных вещей и черчения разных рисунков» (СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 518, л. 15). Таким образом, можно считать, что эти рисунки-копии были присланы из Екатеринбурга.

зеленого камня с желтыми квадратиками в центре. Между сторонами креста, внаклон, даны плитки краснокирпичного камня. Близок к этим рисункам и третий рисунок квадратной столешницы.

На двух других рисунках изображены круглые столешницы. Края первой образуются выгнутыми плитками белого с голубыми полосками камня. Затем идет пояс, составленный из бело-голубоватых и зеленовато-синих плиток. В центре стола — зелено-синий круг с белыми крапинками, вокруг которого два пояса из треугольников того же камня. Второй рисунок дает такой же бордюр по краю столешницы, за которым идет широкий пояс из бело-голубых и темнозеленых плиток, но уже иного рисунка, нежели в предыдущей столешнице. Там плитки были довольно широки и шли по направлению радиуса, а здесь они более узки и идут с наклоном по окружности, отчего получается впечатление ломаной поверхности. Центр столешницы отмечен оранжево-темным камнем.

Эти рисунки убедительно показывают, как мастер, ограниченный скупой цветовой палитрой, разнообразит ее, умело используя для орнамента природный узор камня.

Судя по расцветке рисунков, предполагалось делать столешницы из разных мраморов, но последний рисунок прямоугольной столешницы выполнен с расчетом на воспроизведение его в яшме разных цветов и является свидетельством одной из первых попыток на Урале освоения мозаики из твердых пород.

В 80-х годах XVIII века на Урале производится колоссальное количество мраморных деталей декоративного убранства зданий, строящихся в Петербурге. Все чаще в реестрах, документах и донесениях встречаются упоминания об изготовлении наряду со столешницами каминов, ступеней и т. д. Каминные приготавливались из горнощитского мрамора. Они состояли из нескольких деталей, каждая из которых обрабатывалась отдельно: подкаминные нижние доски, верхние доски, ножки и т. д. Иногда нижние ножки изготовляли из булузинского мрамора. В сентябре 1777 года в Главную контору строения домов и садов поступило 18 мраморных каминов, привезенных из Екатеринбурга. Однако сложные формы не даются еще даже в 70—80 годах. Из-за отсутствия мастеров-скульпторов фабрики не могут освоить сложное производство капителей «композического ордена». Сделанные грубою обсекою на Урале, капители затем шли в Петергоф, где и обрабатывались окончательно.

В 1768 году к известным уже нам формам добавились новые — цветочки. Их изготовляли под руководством В. Тортори и С. Ваганова из горнощитского и становского белого мрамора.

Одной из наиболее интересных работ 60—70-х годов (об этом можно судить по документам) является обелиск. Экспедицией был найден 15—16-аршинный кусок мрамора, из которого решили сделать обелиск. С этой целью в 1768 году в Петербург направили модель «древней пропорции». Отметим, что находка куска мрамора такой величины не являлась исключением: в том же году при Кособродском урочище добыли кусок в 19,5 аршина.

Рисунки обелиска, отправленные в Петербург, сопровождались описанием, по которому можно составить некоторое представление о характере этого сооружения.

Высота обелиска предполагалась в 15 аршин. На первом рисунке обелиск, из-за «недостаточности» высоты, казался «туповат». Вследствие этих недостатков намечали увеличить высоту обелиска, сделав одну часть «приставной сверху». Цвет камня подбирался в соответствии со строгими формами обелиска. Основная часть сооружения, состоявшая из белого мрамора, прочно покоилась на постаменте из серого камня. Такое цветовое решение создавало впечатление особой прочности, некоторой тяжеловесности низа и легкости верха.

В 80—90-х годах уральские мастера, наряду с прежними породами мрамора, начинают использовать новые, очень богатых и красивых оттенков. Так, в 1793 году были сделаны вазы из белого, зеленого, синего, желтого мрамора.

Мраморные вазы, как и приготовлявшиеся прежде части архитектурных сооружений, выполнялись по рисункам или шаблонам, присланным из Петербурга. В 1782 году, например, в Екатеринбург были присланы бумажные шаблоны, копии с которых делал М. Колмогоров. Рисунки мраморных ваз составлялись и Демальи, автором известной Чесменской чернильницы. По его проектам были сделаны вазы белого и зеленого мраморов. По его же рисункам приготовили 10 столешниц из белого полевского мрамора на столики под трюмо для московского дома Демидовых.

Московская и петербургская знать часто шлет заказы на уральские камнерезные фабрики. Для Н. Демидова делались из полевского мрамора два камина, для А. Разумовского тумбы из полевского белого мрамора, горнощитского синего и т. д.

Одновременно с вазами в уральское камнерезное искусство проникают и другие художественные формы, свойственные античности и классицизму: различные пирамиды, обелиски и т. д.<sup>1</sup> Такие же формы мы видим и в художественном фарфоре этой эпохи, во многих живописно-декоративных произведениях.

<sup>1</sup> Пирамида — многогранник; основание его — многоугольник; боковые грани — треугольники. Обелиск — памятник, обычно имеющий форму четырехгранного столба, суживающегося вверх.

В 1794 году уральские мастера, возможно уже известные нам архитектурские помощники, составили четыре рисунка пирамид из разных мраморов. Через пять лет одна из пирамид была уже почти готова, а для других обрабатывались разные части, но приказом президента Академии Художеств работа была прекращена.

Пирамида — довольно сложное сооружение<sup>1</sup>. Сам обелиск составлен из четырех частей. Средняя часть его наиболее широкая. Ее края выдвигаются за пределы верхней и нижней частей. Обелиск поставлен на основание в форме вазы-чаши с закругленным туловом. Ваза, имеющая короткую ножку, в свою очередь, поставлена на ступенчатый постамент.

Основание, которое составляет большую часть всего сооружения, можно разделить на три части: первая, на которой покоится постамент вазы, вторая — центральная часть, оформленная колоннами, и третья — фундамент.

Первая часть украшена пояском из вырезанных в мраморе прямоугольников. По углам расположены четыре ножки, на которых поставлены пирамиды. Вторая часть отделена от первой карнизом и оформлена тосканскими колоннами. Последняя — третья часть — значительно шире предыдущих и имеет расширение книзу.

Обелиск, пирамидки, вся вторая часть основания готовились из кособродского мрамора, а ваза, поддерживающая обелиск, и колонны, — из горнощитского.

Постепенный рост мастерства горнощитских рабочих и непосредственных руководителей их работ — мастеров, архитектурских учеников и помощников дал возможность начать работы над круглой скульптурой и рельефом. Мы уже касались работы архитектурских учеников над скульптурными произведениями. Оригиналами для них служили, очевидно, старинные гравюры, возможно, не особенно высокого качества.

Делались попытки выполнить скульптуру не только в мраморе, но и в других материалах, в частности, из серпентина. При этом изготовление фигуры из серпентина расценивалось как подготовка к другим работам. Конечно, опыты были далеко еще не совершенны. Но важна инициатива, стремление повысить качество работы и разнообразить художественные формы. Начинание сулило определенные выгоды: при разработке мраморных урочищ и добыче больших мраморных глыб оставались и в дело не шли куски, весьма пригодные для небольших скульптур. Не-

---

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 54, л. 5. Здесь хранится рисунок почти законченной пирамиды-obeliska. Пирамидой в архивных документах XVIII века часто называли и обелиск.

дочеты же в скульптурах объяснялись еще тем, что подобными работами фактически никто не руководил.

Несмотря на трудности, мастера, архитектурские помощники овладевали законами скульптуры, даже делали скульптурные портреты. Так, в 1779 году Михаил Горяинов выполнил из полевского белого мрамора портрет И. И. Бецкого.

Если на Северной фабрике в 50-х годах XVIII века приготавливались только изделия из мрамора, то в Екатеринбурге кроме них делались первые, еще, может быть, не смелые, шаги по художественной обработке твердых пород.

В 50—60-х годах XVIII века становятся модными табакерки. Они делались из самых разнообразных материалов: металла, фарфора, кости, камня и т. д. К каждому костюму обычно полагалась определенная табакерка.

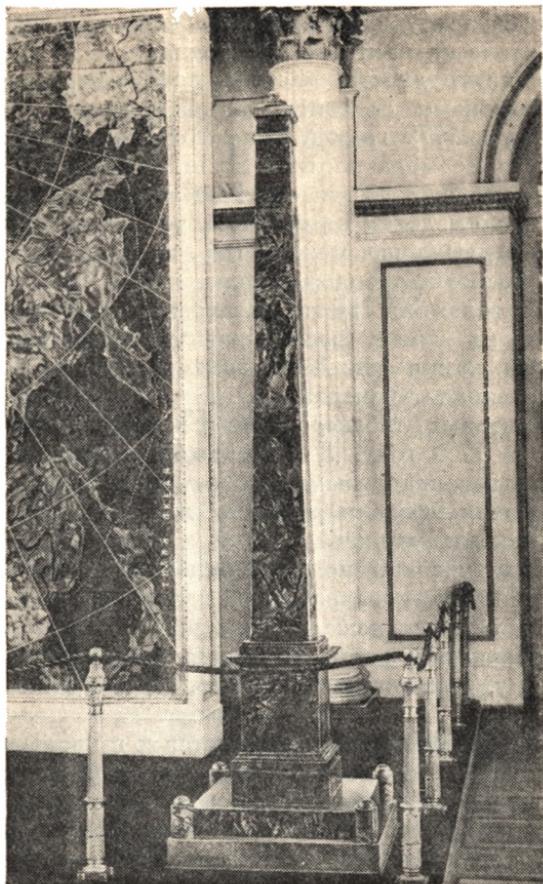
Одна из первых табакерок на Екатеринбургской фабрике была сделана в 1752 году. Для нее выбрали камень с красными пятнами и белыми кварцевыми прожилками. Кроме табакерок в этом же году отшлифовали рукоятки для кортиков из синего с белыми крапинками камня.

В 1754 году ученики на Екатеринбургской «мельнице» под руководством И. Сусорова работали над изделиями более сложными по своим формам, нежели табакерки, — чарками, подносами, пуговицами различных форм, используя темнозеленую с черными жилками яшму, желтоватый камень, добываемый в районе Кушвы.

Обработка твердых пород осваивается и в последующие годы, под наблюдением С. Ваганова. Из светлозеленой и голубой яшмы, «агату темнокрасного с белыми прожилками» резались плиты сравнительно некрупных размеров — аршин с небольшим в длину. Появились в производстве формы уже довольно сложные, требующие большого мастерства; в 1769 году обрабатывались круглые чаши, причем впервые мы встречаем сведения о том, что чаши делались полые, то есть с «выемкой нутра». На них шел красный агат с «разными пестринами», голубые яшмы с черными прожилками, «черный дикий камень». В производстве встречались и совершенно неожиданные изделия, например, столовые ложки из красной яшмы.

С 80-х годов Екатеринбургская шлифовальная фабрика полностью переходит на обработку твердых пород. Период проб прошел, кадры мастеров, как уже об этом говорилось, окрепли, можно было начать серьезную работу.

Художественные изделия из твердых пород камня по содержанию и форме примыкают к общему характеру русского прикладного искусства второй половины XVIII века. Направление классицизма, его стремление к четкости форм, строгой простоте



*Торшер из орлеца. 1777 г. (Государственный Эрмитаж).*

и согласованности их, определяет собою стиль изделий из уральских цветных камней.

Формы первых ваз, главным образом, яшмовых, очень просты и лаконичны. Яшмовые вазы привлекают взоры красотой камня, которому искусные руки мастеров лишь придали художественную форму. Эта красота естественна и правдива, как красота природы, земли, породившей этот чудесный цветной камень. Ни резной орнамент, ни узорчатые украшения из бронзы не перебивают и не скрывают то плавного, то бурного течения красок камня, своей игрой захватывающих воображение человека.

В 1777 году были сделаны два торшера в форме обелисков, поставленных на пьедестал<sup>1</sup>. Они состояли из нескольких частей. Бронза — только наверху: это красивые пояс и карниз. Обелиски — интересный пример понимания природы камня. У одного из торшеров — пьедестал более темный по цвету, с обильным включением коричнево-зеленых и черных пятен, что хорошо оттеняет чистый розово-красный цвет самого обелиска. Эта традиция использования цвета орлеца будет продолжена и развита в XIX веке.

Так на фабрике открываются первые страницы такой блистательной затем истории уральского камнерезного искусства.

В начале сентября 1782 года из Петербурга были получены специальные рисунки и приказ — делать вазы. Для каждого рисунка подбирались наиболее соответствующие ему камни. Главным образом применялись агаты и яшмы темных, сдержанных цветов. Это можно объяснить тем, что сорта яشم ярких красок, в которых ясно был виден причудливый рисунок узоров, представляли еще трудности для изготовления из них ваз: природный рисунок камня мог нарушить форму изделия. Его еще не научились подчинять форме, как не умели создать такую форму вазы, которая ярче бы выделяла красоту камня. Ведь делались только пробные шаги. Формы первых ваз из твердых пород очень напоминали мраморные вазы: образцами для них часто служили одни и те же рисунки.

Работа над вазами требовала большого труда. Камни, выбираемые для изделий, обладали самыми различными свойствами. Одни подвергались обесцвечиванию стальными инструментами совершенно свободно, «а другой по видимому в нем природным прослойкам к сбережению от разрушения принуждено разрезывать медными кругами...»<sup>2</sup>. Это значительно затрудняло работу, потому что для каждого сорта камня приходилось искать новый способ обработки. Но значительно большие трудности были в другом. При обработке камня вдруг открывались внутренние трещины, которые раньше не были заметны. Поэтому иногда вазы «иные в начале, другие в половине, а некоторые и при окончании уже их самую последнюю выделкою» приходили в негодность. Нужно было большое чутье мастера, огромное терпение, чтобы спасти начатое изделие. Не случайно поэтому И. Патрушев называл мастеров художниками.

1786 год отмечен работой Екатеринбургской фабрики над пирамидой, предназначавшейся в подарок Екатерине II. Она изготовлялась из разных цветных камней. Камни поступали из

<sup>1</sup> Торшеры находятся в Государственном Эрмитаже.

<sup>2</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 258, л. 33.

многих мест Урала. Собирались интересные штуфы, чтобы украсить ими пирамиду. В конце июня 1786 года работа над пирамидой закончилась.

Пирамида эта — сложное и не совсем гармоничное сооружение. Главная часть ее — обелиск из серо-зеленой яшмы, на котором помещено агатовое облако с «всевидящим оком». Из грота низвергаются четыре изумрудных водопада<sup>1</sup>. По своему идейному содержанию и форме уральская пирамида является типичным примером произведений декоративного искусства конца XVIII века.

Наряду с крупными изделиями, к которым нужно отнести яшмовые вазы, в это время изготовлялось много мелких поделок. В первую очередь нужно отметить настольные печати из агата, белого переливта. Впоследствии, в XIX веке, изготовление печатей стало особой отраслью кустарной камнерезной промышленности.

Одновременно с печатями делались столовые черенки, солонки; на них шла светлозеленая яшма с черными прожилками, красный агат. Из шайтанского шпата приготавливали рукоятки к офицерским кортикам, из светлозеленой яшмы — чернильницы, из той же яшмы — набалдашники для тростей. В большом количестве изготовлялись пуговицы из красной яшмы, из темноватой яшмы с полосками, из зеленого шпата, из сердоликов.

Делались в 80-е годы и модные еще табакерки различных форм: круглые, овальные, четырехугольные.

В XVIII веке уральскими мастерами было создано немало прекраснейших изделий из мрамора, яшмы, агата и других цветных камней. Художественная обработка камня на Урале в XVIII веке открывает в истории русского камнерезного искусства чудесную страницу, которая рассказывает о росте и ярком развитии русской культуры, ее мировом значении.

---

<sup>1</sup> Пирамида находится в Государственном Эрмитаже. В книге В. Макарова она неправильно определена как работа тобольских мастеров.





## КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА 1800—1861-го ГОДОВ

**Н**ачало XIX века знаменуется в России бурным ростом национального самосознания. Громадную роль в этом сыграла Отечественная война 1812 года. В. Г. Белинский писал, что 1812 год «был великою эпохою в жизни России», ибо борьба с Наполеоном «пробудила дремавшие силы России и заставила ее увидеть в себе силы и средства, которых она дотоле в себе не подозревала»<sup>1</sup>.

Высокие чувства русского патриотизма, идеи гражданственности, характерные для этого времени, вдохновляют поэтов, музыкантов, живописцев, скульпторов. Николай Тургенев в 1811 году, обращаясь к Родине, писал:

Мы кровию своей купить  
Твое готовы благоденство;  
Погибель за тебя — блаженство,  
И смерть — бессмертие для нас.

Эти чувства воодушевляли и русских зодчих на сооружение зданий большого размаха, глубокой мысли. Они сообщили русскому искусству огромное мировое значение, обеспечили блестящий расцвет классицизма в архитектуре, придав ему идейную глубину, патриотическую силу в отличие от современного ему классицизма на Западе, дышащего мертвым холодом.

С покоряющей силой разворачивается творчество А. Воронихина, А. Захарова, К. Росси, В. Стасова и других.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Собр. соч., в 3-х томах, том 3, стр. 338.

Сила зодчих России была в том, что они, преодолев идеалистическую сущность классицизма, эстетические категории которого, по сути дела, признавались неизбежными, независимыми от жизни и творческой практики, сумели отразить в своем творчестве народные мысли и чувства любви к родине.

Для того чтобы выразить свои идеи с наибольшей полнотой, ясностью и доходчивостью, русские архитекторы используют и живопись, и скульптуру, и разнообразные виды прикладного искусства, добиваясь их органического крепкого сплава.

Успехи архитектуры привели к новым достижениям и русское прикладное искусство. Но достижения последнего были бы невозможны без тех завоеваний, которых добились русская промышленность, техника, наука. Растут и развиваются дальше камнерезные фабрики на Урале, Алтае, Петергофе. Продолжает совершенствоваться производство художественного фарфора. В 30-х годах широкий размах получает стекольная промышленность. В 1805 году открывается бронзовая фабрика.

Известную роль в пропаганде русской художественной промышленности сыграли «Публичные выставки отечественных мануфактурных изделий», проходившие с 1829 года. На них экспонировалось немало произведений и русского прикладного искусства.

Первая половина XIX века — это период яркого расцвета уральского камнерезного искусства, его высших достижений. Именно в эти годы создаются замечательные вазы, чаши, которые украшают сейчас залы Эрмитажа, многочисленных дворцов Ленинграда, его пригороды и парки.

Расцвет камнерезного искусства был, безусловно, подготовлен всем предшествующим его развитием. Искусство народных мастеров достигает высокой степени совершенства; между ними и крупнейшими архитекторами страны еще более усиливается творческая связь. Немало, разумеется, способствовали успеху и дальнейшему развитию камнерезного дела открытия все новых и новых месторождений поделочного камня. Они необычайно расширили красочную палитру камнерезов. Мастера почти не встречали затруднений в выборе нужного камня.

С другой стороны, дешевая рабочая сила, нещадная эксплуатация труда крепостных мастеров делали возможным в течение многих, иногда даже десятков лет изготовлять дорогостоящие камнерезные произведения. Стремясь сократить расходы, снизить стоимость изделий, царское правительство «экономило» на ничтожных и без того суммах, отпускаемых на содержание мастеров, на усовершенствование техники производства и т. д. О жалких денежных суммах, выдаваемых на руки рабочим, гово-

рят, в частности, случаи, когда даже лучшие мастера не могли выкупить «пожалованных» им в награду медалей, стоимость которых нередко превышала полугодовой заработок.

После отмены крепостного права развитие на Урале получают кустарные камнерезные промыслы. Но как всякое народное искусство в дореволюционной России, они развивались в условиях страшной эксплуатации. Капитализм душил и коверкал народные таланты, и они гибли под его железной пятой.

### *Екатеринбургская гранильная фабрика и Горнощитский мраморный завод*

В начале XIX века происходит ряд преобразований в административном устройстве существующей с 1765 года Екатеринбургской экспедиции по изысканию камней.

В 1800 году президентом Академии Художеств, директором и главным начальником экспедиции мраморной ломки и приискания цветных камней был назначен А. С. Строганов. Управление Строганова оставило заметный след в жизни фабрик и заводов и, безусловно, было более плодотворно, чем правление его предшественников. Строганов обратил пристальное внимание на улучшение работы гранильной фабрики и Горнощитского завода, на повышение качества обработки камня, стремился поднять художественный уровень мастеров, руководителей работ и т. д. Он отправляет сыновей екатеринбургских мастеров на казенный счет учиться в Академию Художеств, приглашает на работы в Екатеринбург новых мастеров.

В октябре 1804 года по докладу А. С. Строганова были утверждены штаты с переименованием экспедиции в Екатеринбургскую гранильную и шлифовальную фабрику и Горнощитский мраморный завод. По штату полагалось 6 чиновников, 117 нижних чинов с суммой на их содержание в 23 400 рублей; от горного ведомства к фабрике было причислено 383 десятины 455 квадратных сажен покосных земель для надела рабочих фабрики.

Вникнув в дела фабрики и завода, Строганов приходит к выводу, что они не приносят дохода. Поэтому он стремится так преобразить их работу, в особенности работу гранильной фабрики, чтобы ускорить, прежде всего, процесс производства изделий и тем самым уменьшить сумму расходов. Строганов предлагает также организовать специальный магазин в Петербурге для продажи изделий фабрики, рекомендует увеличить производство огранки самоцветов на перстни, серьги и печати, имеющие значительный спрос.

Сумма, утвержденная на содержание Екатеринбургской гранильной фабрики и Горнощитского завода по штатам 1804 года, с течением времени оказалась недостаточной. Поэтому вдобавок к ней отпускалось ежегодно на самые необходимые издержки до 12 тысяч рублей из Кабинета<sup>1</sup>. Но служащие и рабочие оставались на прежнем незначительном жаловании, которое не могло их обеспечить в связи с ростом цен.

Спустя два года после упразднения экспедиции было принято новое решение, по которому гранильная фабрика и завод передавались в ведение горного начальника, оставаясь, однако, в главном и непосредственном правлении Кабинета.

В 1818 году начальником Екатеринбургской гранильной фабрики и завода был назначен Я. Коковин — сын уральского мастера. Он был очень талантлив, но корыстолюбив и за злоупотребления был впоследствии отдан под суд. Директором стал полковник Вейц.

В 1835 году было принято новое положение о гранильной фабрике и Горнощитском мраморном заводе, вошедшее в силу с 1836 года. По новому положению в ведении управления Екатеринбургской гранильной фабрики находились шлифовальная и камнерезная фабрика в Екатеринбурге, Горнощитский мраморный завод, прииски драгоценных камней в Пермской и Оренбургской губерниях, прииски твердых цветных камней в тех же губерниях, мраморные ломки, добыча наждака. Цель существования Екатеринбургской гранильной фабрики по этому положению заключалась в приготовлении изделий из мрамора, яшм и прочих твердых камней, главным образом для царского двора и по частным заказам, и в огранке драгоценных камней. Фабрике представлялось исключительное право отыскивать и добывать цветные и драгоценные камни на всех казенных землях в Пермской и Оренбургской губерниях.

Во главе Екатеринбургской фабрики стоял директор, преимущественно назначаемый из горных инженеров. Он имел двух помощников: одного по художественной части, другого — по розыску новых месторождений цветных камней. Директор находился под непосредственным начальством Кабинета и полностью отвечал за состояние фабрики и за выполнение заказов. О всех своих действиях он ежемесячно писал рапорты. Помощник по художественной части считался первым его заместителем, на нем лежала ответственность за все, относящееся «до искусственной части».

На Горнощитском заводе находился постоянный смотритель,

---

<sup>1</sup> Кабинет его величества был создан как личная канцелярия Петра I. Впоследствии ведал хозяйственными и финансовыми делами царского двора.

который следил за производственной работой и порядком. Он же заведовал добычей мрамора, производящейся близ завода.

По положению 1836 года мастерские — рабочие фабрики и горнощитского завода приписывались к землям навечно. Таким образом, потомки поступивших в свое время на эти заведения из «свободных сословий» и по собственному желанию теперь оказались крепостными, закабаленными.

Камнерезная и шлифовальная фабрика помещалась в Екатеринбург в чрезвычайно ветхом строении. В 1836 году были утверждены планы на возведение нового здания фабрики, строительство которого закончилось в 1839 году. Механизмы старой фабрики оказались изношенными и также требовали замены.

Произошли изменения и в устройстве Горнощитского завода. В 1810 году по распоряжению Уральского горного правления, в ведении которого состоял Горнощитский мраморный завод, фабрика, находящаяся на реке Чусовой, была перенесена в селение Горнощитского завода. Эта фабрика просуществовала до 1836 года. В полуразрушенном состоянии находились и другие строения завода. В 1836—1838 годах были построены новые здания.

Незадолго перед реформой 1861 года Кабинет специальным распоряжением, определяя круг действий Екатеринбургской гранильной фабрики и Горнощитского мраморного завода, значительно сокращает производство фабрики, а работы на мраморном заводе останавливает вовсе, разрешая окончить только начатые изделия. С этой целью было решено при заводе оставить самое необходимое число рабочих, а остальных перевести в Екатеринбург. Одной из причин сокращения производства в Екатеринбурге и закрытия мраморного завода была дороговизна изделий.

После отмены крепостного права встал вопрос о закрытии гранильной фабрики. Директор фабрики П. Миклашевский, отстаивая ее существование, писал: «Было бы достойно сожаления закрыть Екатеринбургскую гранильную фабрику, доставившую столь много изящных изделий. Действительно, поставленная необыкновенно выгодно на рубеже Европы и Азии почти в центре Уральского хребта, столь богатого произведениями царства ископаемого, фабрика эта, не взирая на 100-летнее свое существование, едва только коснулась этого богатства. В этот длительный промежуток времени она создала и упрочила в России камнерезное производство, как самостоятельное искусство, не встречающее подражания в целой Европе, а снабжая Двор произведениями, которые ни за какие деньги не может иметь ни один из венценосцев, удовлетворяет уже тем чувству национальной гордости.

Конечно, фабрика эта не приносила до сих пор никаких материальных выгод, но не в этом заключалась и цель ее. Изящные

произведения из камня, перед которыми ничтожно даже сокрушающее влияние времени... останутся навсегда памятниками искусства, некогда процветавшего в России»<sup>1</sup>.

Фабрика не была закрыта и продолжала работать, но влачила довольно жалкое существование. Причина этого заключалась в том, что фабрика, работавшая прежде в условиях дешевого крепостного труда, в эпоху развивающегося капитализма была нерентабельным предприятием.

### *Положение мастеров*

Мастеровые гранильной фабрики и Горнощитского мраморного завода были потомственными рабочими этих заведений. Сын наследовал профессию отца, передавая ее, в свою очередь, своим детям. Дети, согласно положению 1836 года, с 7 лет «поступали в звание школьника», с 12 лет они уже привлекались к работе на фабрике или заводе.

Использование детского труда было одним из первых проявлений капиталистического производства. К. Маркс указывает: «Поскольку машины делают мускульную силу излишней, они становятся средством для того, чтобы применять рабочих без мускульной силы или недостаточным физическим развитием, но с более гибкими членами. Поэтому женский и детский труд был первым словом капиталистического применения машин!»<sup>2</sup>

Положение мастеров как Екатеринбургской гранильной фабрики, так и Горнощитского мраморного завода было тяжелым. Материальная необеспеченность, отсутствие техники безопасности и заботы о здоровье рабочих — все это приводило к тому, что среди рабочих развивались болезни. Особенно свирепствовал туберкулез. Директор фабрики Миклашевский доносил в 1860 году Кабинету: «Я до сих пор не встречал команды, в которой процентальное содержание больных было бы так велико, как на здешней фабрике: по медицинскому свидетельству, произведенному в апреле месяце сего года, оказалось людей, одержанных разными болезнями 44 человека. Из них страдающих или настоящею уже легочною чахоткою или органическим повреждением легких 35 человек, что составит на наличную команду одержимых разными болезнями 18% и собственно чахоточных 14%»<sup>3</sup>. Болезням были подвержены не только старые мастера, чуть не всю жизнь проработавшие на фабрике или заводе, но и молодые

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 436/1584, д. 7, л. 40—41.

<sup>2</sup> К. Маркс. Капитал, т. 1, 1935, стр. 293.

<sup>3</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 473/2006, д. 26, л. 66, 1859 г.

рабочие: они работали с самых ранних лет и днем и ночью. Особенно тяжело было положение малахитчиков. «Нельзя без особенного участия смотреть на молодых людей, которые с самых юных лет несут в себе уже вполне развившуюся чахотку»<sup>1</sup>.

Материальное положение мастеров было совершенно необеспечено. Этого не могут скрыть даже официальные документы, находящиеся в архивах. Они свидетельствуют о том, что содержание, которое получали мастеровые, «не могло удовлетворить даже первым потребностям жизни»<sup>2</sup>. Чтобы как-нибудь обеспечить себя и свою семью, мастер, проработавший 12 часов на предприятии, вынужден был и дома сидеть за гранильным станком<sup>3</sup>. Но за приготовленные дома изделия, отличавшиеся нередко тонким художественным вкусом, мастер не мог получить действительную их стоимость. В Екатеринбурге к 60-м годам XIX века торговля каменными изделиями сосредоточивалась в руках двух торговцев-скупщиков Стебакова и Лосутеева. Они держали «у себя в руках все работающее сословие, назначая им цены произвольные и, конечно, далеко уступающие настоящей их стоимости»<sup>4</sup>.

Такое тяжелое положение не могло не вызывать протеста со стороны мастеровых. Таким протестом были частые побеги рабочих как с Екатеринбургской гранильной фабрики, так и с Горношнитского завода. За побеги начальство нещадно наказывало. В 1835 году мастеровые Екатеринбургской гранильной фабрики Егор Никитин и Федор Нагибин подверглись наказанию шпицрутенами «через 500 человек один раз». Однако наказания не устраивали: люди, мечтая о воле, бежали во второй и третий раз.

В наилучшем положении находились не только мастера-камнерезы, но и все горнорабочие Урала. «Это было,— с горечью писал Д. Н. Мамин-Сибиряк,— ужасное время беспримерной судебной волокиты, бесправия, шпицрутенов, плетей и всякого другого «пристрастия», какое немислимо даже при большом осадном положении, точно Екатеринбург стоял на охваченной мятежом и междоусобной бранью территории. Всего интереснее, что все эти драконовские законы сопряжены были воедино для вящего преступления несчастного русского горного дела, и под их давлением творился крепостной кромешный труд в рудниках, на заводской огненной работе и на фабриках. Сравнение с нынешней каторгой слишком слабо рисует положение тогдашнего Урала...»<sup>5</sup>

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 473/2006, д. 26, л. 67, 1859 г.

<sup>2</sup> Там же, ф. 469, оп. 436/1584, д. 7, л. 11, 1862 г.

<sup>3</sup> Там же, л. 12.

<sup>4</sup> Там же, оп. 473/2005, д. 26, л. 68, 1859 г.

<sup>5</sup> Д. Н. М а м и н-С и б и р я к. Статьи и очерки, 1947, стр. 226.

Каторжные условия труда, порой полуголодное существование, жестокие наказания не убили, однако, в уральских камнерезах художников. В работе над своими изделиями — произведениями большого художественного совершенства — они находили радость творчества, открывавшую отдушину в их мрачной жизни.

### *Техника производства*

В течение первой половины XIX века в жизни гранильной фабрики и завода произошли не только административные преобразования, но и изменения в производственном оборудовании, в технике обработки твердых и мягких пород.

Уже в самом конце XVIII столетия мастером фабрики В. Коквиным была спроектирована новая модель механизмов для гранильной фабрики. Устройство механизма было осуществлено только в начале XIX века, когда Коквин создал специальное приспособление для художественной обработки камня, значительно облегчающее работу.

Техническая оснащённость Екатеринбургской гранильной фабрики, благодаря неустанной творческой, изобретательской деятельности самих уральских мастеров, принадлежала в этот период к наиболее передовым. Подвергаясь усовершенствованию, она приняла к 40-м годам XIX века тот вид, который затем уже почти не изменялся, хотя и сдерживал в 60—80-х годах дальнейшее развитие камнерезного дела.

Способ обработки твердых пород сложился в Екатеринбургской фабрике не сразу. Понадобились долгие годы проб, опытов по приготовлению изделий, прежде чем стало возможным приступить к изготовлению сложных изделий из камня.

Первоначальная обработка камней заключалась в обесечке их стальными инструментами и в разрезке камня пилами из листового железа.

Если готовилось изделие круглое по форме, начальная обработка производилась трубами или цилиндрами, тоже сделанными из листового железа. Пустоты в поделочных изделиях высверливались такими же трубами<sup>1</sup>. Во время работы пилы и сверла смачивались водой с наждаком. Когда, таким образом, камень получал первое грубое оформление, он поступал в детальную обработку в соответствии с желаемой формой. Велась она на так называемом «обшарном» стане, на котором камень прижимался винтами к вертящемуся деревянному шкиву<sup>2</sup>. Если

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 170/332, д. 2, л. 15.

<sup>2</sup> Там же, л. 16.

изделие имело круглую форму, то камень укреплялся в центре и пускался на круглый ход. Там он постепенно получал нужную форму с помощью деревянных, а потом железных терок или брусков. Изделия других форм — овальной, плоской, угловатой — обрабатывались большей частью шкивами, которые назывались «качалками», затем уже окончательно отделялись вручную.

Если все части изделия после поделочной обработки соответствовали проекту, то приступали к шлифовке и полировке. Шлифовка производилась очень измельченным наждаком и медными терками. Уже перед самой полировкой вся вещь еще раз шлифовалась самым мельчайшим наждаком. Полировка производилась оловянными терками или шкивами с треплом. Круглые изделия оканчивались полировкой на круглом ходу, а плоские и другие полировались вручную.

Для вещей, стенки которых украшались рельефными изображениями, делалась вначале по рисунку модель из воска. Потом фигуры рисовались на камне медным карандашом, намечались тонким резцом и уже затем вытачивались. Фигурные изображения обрабатывались «посредством надносных или арматурных машинок» и шлифовались и полировались вручную.

Совершенно иной характер носило изготовление ваз, чаш, столов и т. д. из малахита или лазурита. Работа над этими изделиями получила название «русской мозаики».

Техника «русской мозаики» такова. Сначала для будущего произведения готовят из змеевика, мрамора или другого камня, судя по величине и назначению вещи, точную форму. Одновременно из малахита или лазурита делают тонкие плитки. Нарезаются эти плитки листовым железом с мелко истолченным наждаком. Приготовленные плитки малахита или лазурита наклеиваются на приготовленную форму.

В качестве «клея» иногда употреблялось олово<sup>1</sup>. Для наклейки малахита шла также особая мастика с малахитовым порошком. Наклеивая плитки, мастер старался, чтобы рисунок одной совпал с другой.

Изделия, набранные лазуритом или малахитом, подвергались шлифовке и полировке.

Лазурит шлифовался и полировался, как все твердые породы. Для малахита же наждак заменялся печерой и «английским камнем». Первое — не что иное как мелкозернистый песчаник, а второе — род тонкого глинистого сланца. Полировался малахит также иначе: вначале пережженной и мелко истолченной костью, а затем только порошком, составленным из пережженного с креп-

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 170/332, д. 2, л. 17.

кой водкой олова с некоторым количеством серы. В зависимости от формы оклеенные вещи обрабатывались или на круглом ходу, или вручную.

Искусство Запада знало прием оклейки простого камня пластинками дорогих пород. Но между этим приемом на Западе и «русской мозаикой» — большая разница. Искусствовед В. К. Макаров совершенно правильно пишет: «оригинально в «русской мозаике» применение этого способа к вещам с закругленной поверхностью: к вазам, колоннам, к вещам с рельефной орнаментацией, а главное — к колоссальным предметам»<sup>1</sup>.

Успешно была освоена уральскими мастерами и техника «флорентийской мозаики», то есть создания художественного изображения из сочетания камней различной окраски. Прежде чем приступить к набору такой мозаики, делали рисунок на плотной бумаге, приготавливали подходящие по рисунку дощечки. Академик А. Е. Ферсман так описывает дальнейший ход работы над мозаикой: «Отшлифованная шиферная дощечка — «подставка» разрезывается на несколько частей (большей частью на две), на внутреннем крае ее вырезается контур рисунка, мастер подбирает подходящий по цвету и тону участок на приготовленной заранее дощечке, а когда последний будет найден, то, сообразуясь с его размерами, вырезывает ножом из переснятого рисунка ту часть его, которую намерен приклеить к подставке. Из цветной дощечки вырезывается по контуру бумажной частицы рисунка маленький кусочек, который шлифуется по краям мелким наждаком или карборундом на свинцовом диске и затем приклеивается при помощи мастики к подставке».<sup>2</sup> Таким же образом, как первая, приклеивается вторая пластинка и т. д. Для большей прочности они укрепляются на гипсе, который после окончания набора снимается металлическим кругом, после чего мозаику наклеивают на подставленную дощечку, освободив предварительно от шиферной подставки.<sup>3</sup> Этот метод применялся не только в Петергофской фабрике, но и на Урале.

Горный хрусталь разрезывался железными и медными тонкими кругами с наждаком, точился свинцовыми шкивами с наждаком же и, наконец, полировался треплом на оловянных кругах.

Значительно проще было приготовление самых различных форм мраморных изделий.

---

<sup>1</sup> В. К. Макаров. Цветной камень в собрании Эрмитажа, Л., 1938, стр. 21.

<sup>2</sup> А. Е. Ферсман и Н. И. Владовец. Государственная Петергофская гранильная фабрика, П., 1921, стр. 55.

<sup>3</sup> Там же.

На плиты и тумбы мрамор разрезывался гладкими железными пилами. Вместо наждака употреблялся кварцевый песок с водой. Внутренность ваз, чаш или высекалась железными инструментами или вырезалась машинами.

Вечерне вещи обтачивались ручными машинами с помощью кварцевого песка, а окончательный блеск им придавался теми же машинами, только вместо песка шла пемза, а треплом наводилась политура.<sup>1</sup>

Для того чтобы изделия больше соответствовали проекту, одновременно с рисунками архитекторов из Петербурга высылались иногда модели ваз — «вазы в натуре». Но и с одних рисунков мастерами фабрики снимались прекрасные копии.

От рисунка до готовой вазы или чаши лежал большой и трудный путь, иногда насчитывающий несколько лет. Так, например, в 1800 году было только на «высверливание  $9\frac{7}{8}$  вершков потребно 78 человек или 79 дней и для отрезания пяти проб 274 дня, что составляет более полугода — время ужасно великое»<sup>2</sup>. На изготовление в 30—40-х годах большой малахитовой вазы в форме чаши с четырехугольным верхом ушло 4 года, а надпись на торшере серозеленой яшмы<sup>3</sup> гласит: «Екатеринбург. Работа начата в 1848 году. Окончена в 1858 году».

Длительность сроков обработки во многом объясняется свойствами твердых камней — их хрупкостью, твердостью. Так, хрупкость калканской яшмы не позволяла обрабатывать ее обсежкой, которая намного сократила бы время и труд. Имеющимися механизмами нельзя было ускорить и распиловку больших камней этой яшмы, так как резные пилы гнулись и ломались.

Иногда, в зависимости от камня, его размера и конфигурации, приходилось даже несколько изменять задуманную форму. Например, в 1826 году Кабинет предлагал сделать чашу из калканской яшмы согласно размеру самого камня. Но при предварительной обсежке обнаружили трещины, настолько уменьшившие объем камня, что пришлось значительно сократить размеры чаши, сохранив только ее форму.

Таковы в общих чертах были способы обработки различных пород камней. Нужно отметить, что несмотря на некоторую слабость техники, по сравнению с нашими днями, уральским мастерам удалось в эти годы создать произведения, которые являются шедеврами в истории искусства камня.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 170/332, д. 2, л. 20.

<sup>2</sup> СОГА, ф. 86, оп. I, д. 465, л. 24.

<sup>3</sup> Оба изделия находятся в Государственном Эрмитаже.

## *Общая характеристика художественных изделий. Рисунки архитекторов и мастеров*

Рост художественной обработки камня на Урале в первой половине XIX века ясно виден даже при простом перечне изделий, выпускаемых в эти годы. Наибольшего расцвета достигает «русская мозаика» — изделия из малахита и лазурита. Делаются успешные шаги по дальнейшему развитию мозаичного искусства.

Крупными успехами отмечено «резное искусство» — искусство изготовления камей. Нарождается новая отрасль — приготовление «накладок» — пресс-бюваров, красочных натюрмортов из различных камней.

Разнообразные художественные изделия из камня в эти годы являются излюбленными предметами убранства дворцовых зал. Их популярность приводит к тому, что под изделия из камня начинают подделывать фарфор, стекло.

Художественные изделия, выпускаемые камнерезами, стилистически близки к изделиям других видов прикладного искусства. Это проявляется как в общем замысле предметов, так и в отдельных декоративных элементах. Отличительной чертой большинства камнерезных изделий являются свойственные классике строгая симметричность, уравновешенность отдельных частей, согласованная их соподчиненность.

При сравнении изделий из мрамора и крепких камней XVIII века и первой половины XIX века ясно видна линия развития рельефной орнаментики и бронзовых украшений. Она идет от простых строгих ваз рубежа XVIII—XIX веков к все большей орнаментальной насыщенности. Исключение делается только для произведений русской мозаики, в силу ее специфики.

Благодаря возросшей роли орнаментальной резьбы, имеющей различный рельеф, важно было, чтобы орнаментация не перебивала природный узор камня, а напротив, способствовала бы наиболее полному выявлению его красоты. Уральские камнерезы достигают в этом отношении безукоризненного мастерства.

Орнаментика изделий повторяет архитектурные мотивы эпохи — растительные, животные, ионики,<sup>1</sup> акант<sup>2</sup>, виноград, головы и лапы зверей, птиц и т. д. Среди изделий часто встречаются типичные для античности формы: урны, жертвенники, треножники.

Создавая великолепно торжественные орнаменты, достигаю-

<sup>1</sup> И о н и к — орнаментальный мотив в архитектуре. Состоит из чередующихся стилизованных яйцевидных широких листьев и листьев более узких.

<sup>2</sup> А к а н т — растение, листья которого использовались как форма для орнаментики в античности и в классицизме.

щие порой высокого рельефа и сочной живописности, мастера не забывали о цельности произведения. Они прекрасно владели силуэтом, подчиняя ему детали украшения, добиваясь ясного, легко воспринимаемого пластического образа. Мастера чутко улавливали художественный замысел автора рисунка-проекта, глубоко проникали в него, как музыкант — виртуоз-исполнитель проникает в замысел композитора. В мягкой закругленности форм чаш или ваз, в плавнотекущих их переходах чувствуется тончайшая музыкальная ритмика.

Уральские вазы, повторяя или варьируя формы античных, богаче и многообразнее их по цвету. Неудержимое богатство цвета изделий из яшм, орлеца, малахита — это своеобразное продолжение древнерусского прикладного искусства и зодчества с их живописностью, красочностью, обилием цвета.

Красота узоров и орнаментов античности не оставляет сердце уральского художника холодным. Он обвиняет тело вазы виноградной лозой, любясь тяжелыми гроздьями, словно наполненными соками земли и согретыми лучами солнца; как кружево, плетет спираль тончайших усиков, спрятавшихся под резные виноградные листья.

Не имея возможности выполнить на яшмовых вазах орнамент, отражающий родную северную природу, мастер стремится и в заданном ему рисунке открыть что-то близкое, понятное. Сила творчества народных художников Урала была в том, что они сумели согреть теплом подлинного творческого огня схемы и чертежи классических ваз, своеобразно выразить в них любовь русского человека к природе.

Обработка мрамора в эти годы попрежнему тесно связана с развитием русской архитектуры. Несколько меняется лишь характер связей. В 30—40-х годах XIX века уменьшилось, по сравнению с XVIII веком, дворцовое строительство, стали применяться новые строительные материалы, и количество архитектурных деталей, идущих на наружную отделку зданий, сократилось. Взамен этого увеличивается потребность в каминах, пьедесталах, вазах, чашах.

Художественные формы мраморных ваз и чаш близки к традиционным формам ваз античности и Возрождения. Они очень напоминают яшмовые, орлецовые, малахитовые вазы. Но, как правило, лишены бронзовых украшений. Белизна их камня с чуть заметным сероголубым отливом, не согретая жарким блеском золота, весьма своеобразна. Мотивы орнаментики — львиные лапы, аканты, маски — здесь всегда органически связаны с самой вазой: вырезаны из мрамора.

Мраморные вазы XIX века содержат и немало нового. Мы видим на них великолепные сюжетные рельефы. Узорчатая кайма

сменяется изображением неторопливого шествия людей; над их головами свисают сочные кисти винограда; ноги их ступают по стелющейся лозе. Сюжеты резьбы на мраморных вазах разнообразны.

Успеху в развитии художественной обработки камня на Урале во многом содействовало участие крупнейших русских архитекторов в создании проектов изделий. Екатеринбургская гранитная фабрика работала по рисункам К. Росси, И. Гальберга, А. Брюллова, А. Штакеншнейдера, А. Тербенева, К. Тона и других.

Большое внимание прикладному искусству уделял К. И. Росси. Для оформления интерьера он использовал искусственный и настоящий мрамор, камень, бронзу, ткани. Мраморы, камень и бронза играли, например, большую роль в убранстве Михайловского дворца (ныне здание Русского музея). За время своей творческой деятельности Росси сделал немало рисунков различных ваз, пьедесталов, предназначавшихся к выполнению в камне. Иногда он проектирует вазу вместе с пьедесталом, порой — только один пьедестал.

Нельзя пока с уверенностью сказать, что именно из проектов Росси осуществлялось уральскими камнерезами: рисунки выполненных изделий сохранились в архиве гранитной фабрики только с 1826 года, а в архивных делах фабрики этих лет упоминаний о Росси нет. Но влияние К. И. Росси на произведения Екатеринбургской гранитной фабрики совершенно очевидно. Среди рисунков К. И. Росси есть, например, рисунок вазы в форме плоской чаши, борт которой украшен иоником, а ножки — женская фигура с крыльями. Принцип подобного построения вазы мы неоднократно встретим у И. Гальберга и у А. Лютина. Другие рисунки архитектора также находят отклик среди изделий уральских мастеров. Наиболее близки к ним — ваза из аушкульской яшмы, выполненная в 1833 году под руководством Коковина, многочисленные чаши на высокой ножке, пьедесталы с накладными украшениями из золоченой бронзы и т. д. Все это позволяет предположить, что рисунки Росси присылались на Урал и что по ним работали уральские мастера и создавали собственные рисунки, близкие россиевским.

Документальное подтверждение творческой связи между Екатеринбургской гранитной фабрикой и выдающимся русским архитектором К. И. Росси удалось установить к более позднему периоду, к концу 40-х годов XIX века.

В 1846 году в Екатеринбурге были закончены и отправлены в Петербург две вазы из порфира. Сохраняя общее сходство форм, они имели и известное отличие: одна была выше, изящнее и тоньше по рисунку; другая — несколько тяжеловесней. Вазы прибыли в столицу без ручек. Ручки были приготовлены затем

из золоченой бронзы в Петербурге по рисунку известного в то время мастера Шопена, но под руководством Карла Ивановича Росси<sup>1</sup>.

Заслуживает внимания и другая работа Росси, сделанная уже непосредственно для уральских мастеров. Фабрика располагала среди своих запасов прекрасным куском орлеца, добытого летом 1817 года. Спустя почти тридцать лет, зимой 1848 года, из него решили сделать по рисунку А. Лютина вазу. Однако присланный рисунок признали неудовлетворительным и поручили «...Архитектору Росси составить вновь рисунок для орлецово́й вазы того же размера формы мидичис»<sup>2</sup>.

К. И. Росси́ был сделан рисунок типичной для этой эпохи вазы формы «мидичис»: тело вазы почти прямой цилиндр, стенки которого едва вогнуты во внутрь; низ украшен выпуклыми ложками, борт — иоником; ручки — из золоченой бронзы, основание их — маски сатиров. Рисунок Росси́ был направлен в Екатеринбург для исполнения, причем пьедестал предполагалось сделать не из орлеца, а из калканской яшмы.

Особенно много рисунков для изделий принадлежит архитектору И. И. Гальбергу.<sup>3</sup>



Ваза из палевой аишкульской яшмы. 1833 г. (Государственный Эрмитаж).

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/336, д. 231, л. 5.

<sup>2</sup> Там же, оп. 170/332, д. 170, л. 4.

<sup>3</sup> Иван Иванович Гальберг родился в 1778 году, умер в 1863. В 1794 году получил звание художника-архитектора. Был помощником Кваренги, а затем Росси. В 1817 году И. И. Гальберг стал архитектором Кабинета. С этого периода и начинается его деятельность в области камнерезного искусства — составление проектов для каменных ваз, чаш, канделябров и т. д. Его рисунки присылались как в Екатеринбург, так и в Ко-

Наиболее ранние из них, сохранившиеся в альбомах Екатеринбургской фабрики, относятся к 1826 году. По ним можно составить общее впечатление о творчестве Гальберга. Его рисунки выполнены в духе классицизма. Обычно формы ваз просты, почти нет никаких украшений, только вдруг сверкнет бронзовая накладка. Таков типичный рисунок вазы, хранящейся в Свердловском областном архиве<sup>1</sup>. Ваза красива и изящна. Верх и низ пьедестала обрамлены орнаментом из золоченой бронзы. Из бронзы же сделаны ручки, напоминающие тела драконов.

Одной из излюбленных Гальбергом является форма плоской чаши. Таков рисунок 1826 года.<sup>2</sup> Верх чаши четырехугольный; туловище перехвачено несколькими полосками, которые подчеркивают прямоугольник верха и выделяют круглый низ. Продолжая четкое членение вазы по горизонтали на отдельные части, архитектор и на ножке вазы помещает полоски. Ваза установлена на пьедестал, украшенный золочеными сфинксами. Часто встречаются у Гальберга вазы яйцевидной формы.

Гальбергу принадлежат также эскизы торшеров. К 1830 году относится один из таких рисунков. Торшер завершается чашей. Из нее, словно из каменного цветка, вырастает, как пестик, ваза. Ствол торшера покрыт бисером, иоником, акантом. Архитектор выделяет низ, лишая его декоративности, как бы подчеркивая тем самым его тяжеловесность.

Среди других рисунков Гальберга обращает на себя внимание лист с тремя рисунками декоративных украшений. Первый рисунок изображает «накладку» — профилированную пластинку, очевидно, из калканской яшмы, на ней — бронзовый орел; второй — «накладку» и украшения: на яшмовой пластинке меч и шлем. Третий рисунок представляет собой простой каменный прямоугольник, на котором поставлен бронзовый лавровый венок, перевитый у соединения с подставкой лентой.

Настольные украшения типичны для классицизма первой трети XIX века и очень близки к подобным фарфоровым изделиям. В последних встречаются те же мотивы и такое же сочетание двух материалов: подставка из фарфора и скульптурное украшение, золоченное под бронзу.

Екатеринбургская гранильная фабрика и Мраморный завод работали не только по проектам, которые присылались из столицы, но и по рисункам местных уральских художников и мастеров.

львань. Отсюда не только общее стилистическое сходство произведений этих фабрик, но и общность мотивов, авторского почерка.

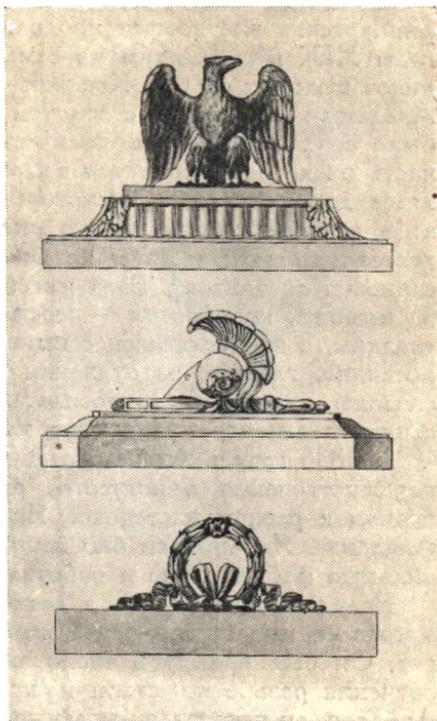
СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 1408, л. 3.

<sup>2</sup> Там же, л. 4.

Написанные до настоящего времени труды по истории русского искусства XVIII—XIX веков обычно рассматривают его, ограничиваясь рамками Москвы и Петербурга. Искусство, развивавшееся в периферийных городах, многие из которых были подлинными художественными центрами, мало еще изучено. На основании архивных документов смело можно сделать вывод, что одним из таких центров был и Екатеринбург.

В работах, посвященных истории Академии Художеств, остается незатронутым очень важный вопрос о роли воспитанников Академии Художеств в развитии искусства в провинции, тогда как в очень многих губернских и даже уездных городах России работали художники, окончившие Академию, а иногда даже имевшие звание академика.

В Екатеринбурге в первой половине XIX века работало несколько крупных художников прикладного искусства, окончивших Академию Художеств. Их творчество связано с деятельностью гранитной фабрики, им она обязана в значительной мере своими успехами, прекрасными произведениями камнерезного искусства. Некоторые из этих художников были потомственными камнерезами (их отцы работали на фабрике), получившими академическое образование за казенный счет. Так, в 1800 году с Урала в далекую Академию Художеств отправлены были сыновья мастеровых Алексей Петровский и Егор Шилов.<sup>1</sup> Трудна, а подчас и горька была их жизнь в столице; ее скрашивала только горячая и неудержимая тяга к знаниям. Молодые уральцы-камнерезы учились у выдающихся русских художников.



*И. Гальберг. Рисунки пресс-бюваров (накладок). 1834 г.*

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. I, д. 465, л. 51.

Традиция отправки в Академию Художеств сыновей екатеринбургских мастеровых продолжала существовать и в 30—40-е годы XIX века. Одним из самых талантливых мастеров-художников этих лет был Я. Коковин — сын В. Коковина, окончивший Академию Художеств с золотой медалью. Под его руководством было создано большое количество камнерезных произведений, часть из которых хранится в Эрмитаже и в Центральном хранилище дворцов-музеев. Некоторые изделия, очевидно, выполнялись непосредственно по его рисункам. Так, в 1823 году был утвержден рисунок вазы из белого полевского мрамора, подписанный Коковиним<sup>1</sup>. Ваза имеет сложный рельеф: резной акант на крышке, под бортом — переплет ветвей. Само тело оставлено гладким, а низ оформлен с пышной щедростью, представлявшей, очевидно, главные затруднения при изготовлении вазы. Ручки сделаны в виде двух переплетающихся змей, головы которых сходятся к центру. Над ними изображен орел.

В 1836 году в Академию Художеств был послан «...для усовершенствования в искусстве рисовальном, чертежном, скульптурном и резном мастеровой Яков Анбаров»<sup>2</sup>. После окончания Академии Я. Анбаров был направлен в Екатеринбургскую гранильную фабрику, где и работал до 1844 года.

Вслед за Анбаровым, в декабре 1837 года, в Академию был отправлен сын гиттен-фервалтера Пономарева — Федор Пономарев. Он был принят в число академистов второй степени для обучения резьбе по стали и крепким камням. Так же, как и Анбаров, он показал прекрасные успехи. В его личном деле записано: «...за отличные успехи в медальерном искусстве награжден двумя серебряными медалями 1 и 2 степени»<sup>3</sup>.

После окончания Академии в 1844 году Федор Павлович Пономарев приезжает в Екатеринбург.

В 1840 году ряды художников Екатеринбурга пополнились новым академиком медальерного художества — Александром Лютиным.<sup>4</sup> Проработав много лет помощником директора, Лютин стал впоследствии директором Екатеринбургской гранильной фабрики. Лютин сделал много различных рисунков как для крупных вещей, так и для мелких поделок. В 1848 году им были выполнены четыре рисунка больших чаш с бронзовыми украшениями.

Первый рисунок изображает большую в диаметре чашу, установленную на толстой ножке, перехваченной несколькими

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 458, оп. 411/1464, д. 1, л. 15, 1836 г.

<sup>2</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 763, л. 21.

<sup>3</sup> ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 75, л. 37.

<sup>4</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 763, л. 86.



1



2



3



4

1 — К. Росси, рисунок вазы из орлеца, 1849 г. 2 — Я. Коковин, рисунок вазы из белого мрамора, 1823 г. 3 и 4 — И. Гальберг, рисунки ваз, 1826 г.





1



2



3



4

1 — Пономарев, рисунок вазы, 1844 г. 2 — А. Лютин, рисунок вазы, 1839 г.  
3 — А. Лютин, рисунок вазы. 1839 г. 4 — Петровский, рисунок вазы, 1844 г.



бронзовыми поясками. Низ чаши украшен бронзовым акантом. На постаменте ее сидят два бронзовых крылатых льва, касающихся крыльями тела чаши.<sup>1</sup>

Второй рисунок можно считать вариантом предыдущего. Но чаша иная по пропорции, а крылатые львы заменены бронзовыми сфинксами.

На третьем рисунке чашу придерживают три женские фигуры, обнаженные до пояса. Одной рукой они касаются чаши, в другой — держат венки. Фигуры несколько велики для самой чаши. Верх и низ ножки украшены бронзовым акантом, а пьедестал довольно сложен по рисунку.<sup>2</sup>

Лютину принадлежат и рисунки канделябров. Формы канделябров очень сходны — разница только в расцветке. Очевидно, Лютин проектировал их для разных камней. Украшения из бронзы традиционны — акантовые листья и маски.

Проекты Ф. Пономарева также заслуживают внимания. Ему принадлежит несколько рисунков ваз. Судя по расцветке, вазы предполагалось выполнить из малахита. В одном из рисунков Пономарев варьирует вазу яйцевидной формы с богатым украшением из бронзы. Он вводит не только золоченые бронзовые ручки, но и свисающие гирлянды, поясок.<sup>3</sup> Второй рисунок менее удачен. Попытка создать вазу совершенно оригинальной формы не удалась художнику. Ручки из бронзы, например, были слишком тонки и потому совершенно не связаны с самой вазой.<sup>4</sup>

Рисунки ваз делал и унтер-шихтмейстер 1-го класса Петровский. Между рисунками Петровского и Пономарева есть известное сходство: близки между собою украшения из золоченой бронзы; Петровский также прибегает к мотивам свисающих гирлянд, венков; вазы имеют форму кратера или яйцевидную.

Разумеется, далеко не все произведения камнерезного искусства, созданные на Урале в первой половине XIX века, равнозначны по своим художественным достоинствам. Те из них, которые не согреты любовью мастера, в которых хоть в малейшей степени не проявилось чувство реализма, столь присущее художнику из народа, — эти произведения сухи, холодны и не трогают сердца. Но подавляющее большинство из них сохраняется и до наших дней неотразимую силу истинно высокого искусства, полного мыслей и чувств.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 210/366, д. 38, л. 39.

<sup>2</sup> Там же, л. 41.

<sup>3</sup> Там же, оп. 411/1464, д. 3, л. 29, 1844 г.

<sup>4</sup> Там же, л. 30.

## *Изделия Екатеринбургской гранильной фабрики*

На Екатеринбургской гранильной фабрике в первой половине XIX века готовились разнообразные изделия из самых различных твердых декоративных камней, которыми так богат Урал и прилегающие к нему районы.

Вазы и чаши занимают, бесспорно, первое место среди прочих изделий фабрики. В них с особенной ясностью и силой проявилось великолепное мастерство уральских камнерезов — художников камня. Первые же письма президента Академии Художеств Строганова в Екатеринбургскую гранильную фабрику говорят об этом. Он уже в 1801 году находил присланные из Екатеринбурга вещи «вышлифованными так ровно и в подборе камней с совершенным старанием и отменною рачительностью».<sup>1</sup>

Камень для ваз и чаш выбирается красивых, сочных расцветок. Вазы делались из голубоватой темноволнистой яшмы, из голубоватой темноструйчатой, палевой и малиновой яшм, из калканской серо-зеленой и кошкульдинской красно-зеленой яшмы, темнозеленого порфира, розового или вишневого родонита-орлеца, бархатного малахита... Нет возможности перечислить все цвета каменной палитры уральского камнереза.

Среди ваз, выпущенных Екатеринбургской гранильной фабрикой, можно часто встретить варианты одного и того же рисунка, будь то круглая или овальная неглубокая чаша, или ваза медицины, или ваза яйцевидной формы. Варьируется или пропорция изделия или его декоративная отделка. Так, например, 8 марта 1828 года был утвержден рисунок, являющийся вариантом вазы, над которой работали еще в 1824 году. Различие между ними заключалось, главным образом, в характере орнамента.

Ваза 20-х годов, находящаяся в Государственном Эрмитаже, характеризуется орнаментальным богатством, созданным с большим вкусом. Все ее части застланы узором, основание ножки покрыто иоником, сама ножка почти сплошь заполнена рельефными листьями аканта, отчего создается впечатление, будто она образована ими. По низу чаши идут выпуклые ложки, затем пояс, образованный плетенкой; борт чаши вновь отделан иоником.

Увлечшись орнаментом, художник-мастер, однако, не перегружает им вазу. Небольшая часть вазы, заключенная между бортом и пояском из плетенки, оставлена гладкой. Это чистое пространство вносит необходимую разрядку в декоративно-орнаментальную насыщенность.

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. I, д. 484, л. 119.



*Ваза из серой с пятнами уральской яшмы. 1820-е годы  
(Государственный Эрмитаж).*

Рельеф орнамента местами достаточно высок. Например, в отворотах акантовых листьев. Спуская листья по ножке, мастер сумел передать их движение: словно ветер всколыхнул каменную, но не тяжелую листву. Характерно, что рельеф повышается книзу, логично утяжеляя ножку, между тем как верх чаши обработан плоским орнаментом.

В рисунке 1828 года есть новая деталь; она вносит в убранство чаши большую конструктивную четкость. Каждый декоративный элемент — ионик, акант, ложки и т. д. — при помощи тонких поясков включается в четкие границы, придающие известную сдержанность отделке. Низ ножки, покрытый иоником, отделен тонким выступом от листьев аканта, те в свою очередь ограничены пояском, после которого вновь идет орнаментальный мотив, затем вновь поясок, за ним жемчужник и вновь поясок

и т. д. Плетенка, которая обнимает тело вазы, также обрамлена поясками. Иначе решено и убранство ножки.

Таким образом, яшмовая ваза и более поздний рисунок показывают нам, что, изменяя мотивы орнаментов, их сочетания, художники и мастера добивались разнообразия художественных форм при общем стилистическом единстве. Создавая изделия, богатые по орнаментации, они не забывали при этом свойства камня и в причудливые переливы каменной резьбой вносили трезвую ясность четких линий и гладких поверхностей.

Различные варианты встречаются и в вазах яйцевидной формы. Таковы вазы из краснубурого уральского порфира, сделанные в 1846 году. Большая из них стоит на невысокой изящной ножке. Ваза лишена резьбы. Только разнообразие профилей, очень тонких и продуманных, оживляет ее. Она монолитна по форме и очень близка поэтому к вазам монументального характера. По контрасту с нерасчлененностью массы вазы ручки производят впечатление тонкого и стремительного росчерка золотым пером.

Вторая ваза, меньшего размера, развивает формы предыдущей, но имеет свои отличия. Она более приземиста и массивна. Массивность первой несколько скрадывалась из-за утонченной шейки и ножки. Во второй, напротив, массив тела усилен тяжелой шейкой.

Подобные вариации формы заметны в вазах типа медицис. Так, например, большие лазуритовые вазы делались по рисункам малахитовых. Однако, было бы неверно представить себе все разнообразие вазовых форм сведенным только к вариантам выше разобранных групп. Они наиболее типичны, но не исчерпывают всего богатства уральских vaz. Наибольшее разнообразие форм, богатство и мастерство резьбы встречается в яшмовых и порфирных вазах.

Одной из самых ранних vaz, которую следует причислить к произведениям уральских мастеров, является ваза из темнозеленого порфира, относящаяся примерно к 1810 году (Государственный Эрмитаж). О принадлежности этой вазы уральским камнерезам свидетельствует не только сам поделочный материал, но и упоминание в архивных делах о том, что в начале XIX века на Екатеринбургской гранильной фабрике приготавливались вазы именно «из порфира темнозеленого с белыми шпатовыми пятнами»<sup>1</sup>. Большая часть тела вазы свободна от орнаментальной резьбы и играет цветом камня в контрасте с накладной золоченой бронзой.

К этой же группе vaz, простых и лаконичных, относятся две

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. I, д. 484, л. 42, 1801 г.

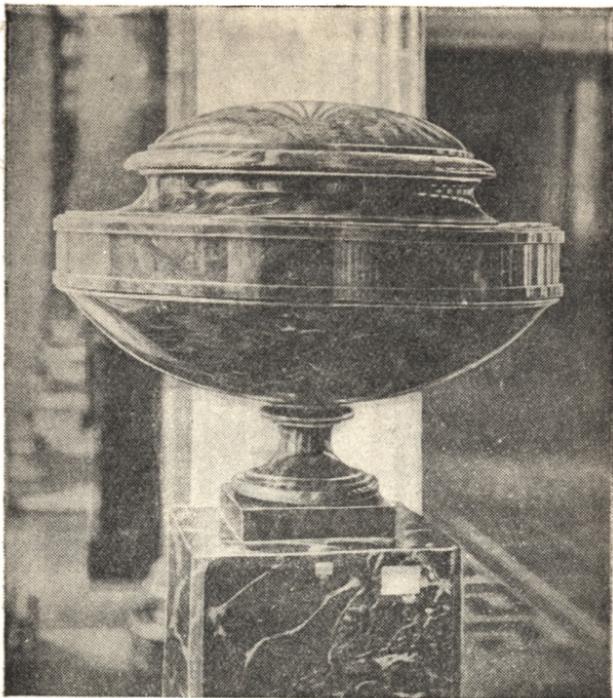


*Ваза из темнозеленого уральского порфира. 1810 г.  
(Государственный Эрмитаж).*

вазы молочного кварца с черными кристаллами турмалина.<sup>1</sup> Они лишены орнаментальных резных украшений. Прекрасно найденный профиль ваз и золотистые пятна бронзы в сочетании со своеобразной привлекательностью камня придают им выразительность, смягчают оттенок сухости.

Ранним произведением является ваза 1816 года, выполненная под руководством мастера Коковина. Ваза сделана из зеленой яшмы. По форме сплюсненного шара она стоит несколько особняком в изделиях фабрики. Ваза покрыта изумительной, почти зеркальной полировкой, благодаря которой она прекрасно

<sup>1</sup> В. К. Макаров. Цветной камень в собрании Эрмитажа, стр. 79—80, фото на стр. 30. Вазы упомянуты и в работе А. В. Сулова «Комнатное убранство Эрмитажа». Л. 1929, стр. 37.



*Ваза из зеленой яшмы. 1816 г. (Государственный Эрмитаж).*

воспринимает блики света и отражает предметы интерьера — золоченую бронзу, белый мрамор и т. д. Отражения усиливают игру самого камня.

Повидимому, ваза делалась из трех частей: верхняя крышка — купол, средняя часть и ножка. Наиболее сложной была обработка центральной части, сделанной из цельного куска. Простая ее отделка — пояски и т. д. выточена с величайшей тщательностью, сохраняет четкие по рисунку профили. Для различных частей вазы подбирались, очевидно, соответственно различные оттенки камня: ножки более густого зеленого цвета с черными прожилками, в двух других частях яшма более светлая по цвету.

Ваза лишена орнаментальной резьбы, украшений из накладной золоченой бронзы. В этом отношении она характерна для первых двух десятилетий XIX века, когда еще продолжали существовать традиции прошедшего столетия и в вазах ценилась, прежде всего, природная красота камня.

С конца же 20-х годов становится более богатой орнаментация ваз. Излюбленным материалом для них служит калканская яшма.

В марте 1828 года был утвержден рисунок вазы, которая, как следует из надписи на рисунке, находилась впоследствии в комнате Николая I.

Ваза типична для установившихся и очень популярных в те годы форм медицис. Но декоративная отделка, связь между собою отдельных частей заставляют выделить ее особо.

Ваза выполнена из яшмы удивительно красивого и насыщенного густого цвета. В камне только едва заметны тонкие черные усики и мягко, наподобие черной акварели, расплывшиеся пятна. Ручки, акант, виноградная ветвь — все вырезано из самого камня. Мастерство резьбы поразительно. Мы видим не только уже встречавшиеся нам орнаментальные мотивы, но и изумительную резьбу виноградной лозы, со сложным переплетом веток, усиков, листьев, тяжело свисающих гроздьев. Резьба выполнена с большим реализмом. Характерно, что в то время, как тело вазы блестяще отполировано, акантовые листья, виноградная лоза — матовы. Полировка продумана настолько, что даже небольшие отвороты листьев блестящи; сверкает и их стержень. Солнечные блики, играющие на отполированных листьях, подчеркивают рисунок, форму верхних краев аканта, а на выпуклых ложках зажигается гирлянда маленьких золотых огоньков, дающих дополнительный живописный эффект.

Эта ваза как бы начинает собою целую серию других, родственных по характеру и выполнению резьбы.

Среди них обращает на себя внимание ваза из серо-зеленой яшмы, сделанная в 1847 году, и ваза из такой же яшмы, оконченная в 1851 году. Обе находятся в Государственном Эрмитаже.

К выполнению первой вазы на фабрике приступили в 1839 году. Автор рисунка нам неизвестен: сохранившийся в архивном деле оригинал не подписан<sup>1</sup>. Эта ваза — пример исключительного технического и художественного мастерства, умения подчинить камень поставленной задаче<sup>2</sup>. Ее высота достигает 90 сантиметров, диаметр 38 сантиметров. Формы бегут

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 210/366, д. 38, л. 7.

<sup>2</sup> Работа над вазой затянулась на восемь лет: только в 1847 году она была привезена в Петербург, а через три года отправлена на Всемирную выставку в Лондон. Она была оценена в 285 рублей. За эту вазу Екатеринбургская гранильная фабрика получила медаль второй степени. В ноябре 1851 года академик Терещенев рапортовал, что «привезенные с Лондонской выставки каменные вещи приняты... и доставлены сего числа в Зимний дворец». С тех пор эта ваза украшает собрание Эрмитажа.



*Ваза из серо-зеленой яшмы. 1847 г.  
(Государственный Эрмитаж).*

камня, но и прекрасная его обработка, повышающая художественное звучание материала.

Не менее интересна и ваза, помеченная 1851 годом. Работа над ней была начата еще в 1822 году, когда руководство Екатеринбургской гранильной фабрикой представило в Петербург рисунки различных ваз и чаш. Несколько рисунков, в том числе и этой вазы, заслужили особое внимание Кабинета. Предписа-

легко, мягко переходя одна в другую. Богатое украшение вазы выполнено с тонким искусством. Низ туловища, оплечья покрыты рельефным акантовым орнаментом, горло и ножка — каннелюрами<sup>1</sup>.

Рельефные акантовые листья, создающие всю красоту вазы, ее оригинальность, оставлены матовыми. Это при их выпуклой поверхности создает интересную игру света, по контрасту с блестяще полированным туловищем, каннелюрами ножки и горла. Последние ярко сверкают и блестят на свету, тогда как листья светятся матово и несколько тяжеловато. Создается впечатление какой-то весомой, ощутимой материальности. Идея, заложенная в рисунке, получила при выполнении свое совершенное выражение. В этой вазе, как и в ряде других, привлекает не только красота

---

<sup>1</sup> К а н н е л ю р ы — продольные углубления (типа желобков), имеющиеся на колоннах.



*Ваза из краснобурого порфира, 1846 г.  
(Государственный Эрмитаж)*



нием от 1 февраля 1823 года Кабинет приказал немедленно приступить к обработке этих вещей. Предписание было выполнено, но для той вазы, которая нас интересует, необходимого по размеру камня при фабрике не оказалось. По разрешению Кабинета в 1825 году в Оренбургскую губернию была отправлена особая экспедиция, которая добыла несколько значительных кусков авантюрина, агата и т. д. Привезли на фабрику и глыбу калканской яшмы, из которой надеялись приготовить вазу по утвержденному рисунку. Однако вскоре оказалось, что из этого камня задуманная ваза не получается. Рисунок вновь был послан в Кабинет, там согласно просьбе исправлен и в марте 1828 года прислан для исполнения на фабрику.

С октября 1829 года по 1836 год производилась только обрезака камня, грубая обточка и небольшая «выемка внутренней». В 1836 году при специальном осмотре оказалось, что ваза вследствие некоторых недостатков камня снова не может быть сделана в точном соответствии с рисунком. Поэтому в рисунке были сделаны новые изменения.

Последующие годы не ускорили обработки вазы. Напротив, в 1837 году работа над ней была приостановлена по случаю строительства новой фабрики, а в 1838—1839 годах из-за экстренного исправления вещей, пострадавших от пожара в Зимнем дворце.

Наконец, с октября 1841 года началась ускоренная работа над вазой: она велась днем и ночью. К работе были привлечены лучшие мастера фабрики, работавшие по десять часов в сутки. Вначале предполагалось кончить вазу к 1852 году. Но, желая ускорить окончание работы, дирекция увеличила количество рабочих. В результате работа над вазой, начавшаяся в 1822 году, если считать год создания рисунка началом, полностью закончилась в 1851 году, растянувшись, таким образом, почти на тридцать лет. На Екатеринбургской гранильной фабрике были мастера, которые отдали ей 25 лет своей жизни. Директор фабрики с полным правом писал о вазе: «Это изящное изделие фабрики, стоящее многолетних трудов и соразмерных расходов, можно назвать единственным в своем роде как по необыкновенной твердости и величине камня, так и по отличной работе; она заслуживает особого внимания, в особенности и потому, что никогда и нигде подобного изделия приготовлено не было»<sup>1</sup>.

Что же представляет собою эта ваза?

Высота ее равняется 178 сантиметрам, большой диаметр — 167 сантиметрам, а ширина 100 сантиметрам. Ваза сплошь по-

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 210/366, д. 60, л. 3.



*Ваза из серо-зеленой калканской яшмы. 1851 г.  
(Государственный Эрмитаж).*

крыта рельефными украшениями. Создается впечатление, что на нее наброшено прозрачное ажурное кружево.

Тело чаши, покрытое рельефными листьями аканта и винограда, как цветок, вырастает из выступающих выпуклых ложек. Борт чаши украшен простым жемчужником. Простота и четкость этих форм еще больше подчеркивают великолепную декорировку центра и ножки, увитой виноградной лозой. Лоза спирально поднимается по изящной ножке, увлекая глаз к самой чаше, как бы подготавливая зрелище того богатства форм, которое там сосредоточено.

Украшение ножки виноградной лозой очень продумано. Чаша массивна. При короткой ножке ваза производила бы впечатление тяжеловесности, высокая же ножка легко, даже стремительно, поднимает овальную чашу, и вся ваза в целом приобретает легкую грациозность. Высокая ножка, следовательно, необходима. Но если бы ее поверхность, довольно значительная, осталась гладкой, она могла бы придти в противоречие с пышной декорацией чаши. Отсюда вытекала необходимость орнамента ножки.

Резьба вазы совершенно изумительна по мастерству и характеру, по богатому различию рельефа. Отдельные точеные формы, например, листья аканта на пояске тела вазы, выдаются за борт и приобретают скульптурный объем. Резьба доходит до очень тонкого рисунка, например, спираль усиков. Усики иногда переплетают виноградную ветвь, также покрытую резьбой.

Ножка вазы имеет валик, покрытый плетенкой низкого рельефа; он является как бы границей, отделяющей ножку и всю вазу от простого ступенчатого пьедестала. Блики полированной плетенки сливаются в общую массу переливов света на вазе.

Между вазой 1847 года и анализируемой много общего не только в решении традиционных орнаментальных узоров, но и в принципах обработки камня. Это объясняется тем, что обе вазы делались над наблюдением мастера Г. Налимова. Таким образом, перед нами вырисовывается несколько штрихов своеобразного почерка этого талантливого художника камня.

Ваза вместе с другими вещами особым транспортом была отправлена в Петербург и 27 марта прибыла туда. Для охраны в пути и установки на месте ее сопровождали старший мастер гранильной фабрики Г. Налимов, подмастерье Г. Трапезников, ученик «резного художества» Петровский и два мастеровых В. Петровский, П. Мезенцев<sup>1</sup>.

Ваза произвела в Петербурге сильное впечатление. Создатели ее получили награды. Однако с наградами вышел конфуз: Г. Налимов и подмастерье В. Калугин были награждены медалями, стоимость которых составляла более чем полугодовой зарботок камнерезов. Естественно, что они не могли выкупить «пожалованную медаль». Медали были приобретены на счет Екатеринбургской гранильной фабрики.

В конце 60-х годов была начата большая ваза (Государственный Эрмитаж) из калканской яшмы, сплошь покрытая орнаментом. Рисунок ее помещен в альбоме гранильной фабрики. Ваза сделана, очевидно, также в подражание античным образцам

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 210/366, л. 60, л. 18.



*Ваза из калканской яшмы, 1873 г.  
(Государственный Эрмитаж).*

и по существу завершает собою развитие рельефной резьбы на уральских вазах, крепко слитой с их формами, никогда не превращающейся в самоцель.

Великолепен разнообразный рельеф: низкий — контуры ложек по ножке; средний — акант, орнамент среднего пояса, виноградные листья; высокий — виноградные гроздья, маски сатиров. Маски выполнены с великолепной анатомической правильностью, с чутко переданным выражением лица, хорошо прочувствованной формой, достигающей реалистической убедительности. Для большей выразительности глазные яблоки у масок отполирова-

ны, в то время как все лицо матово. Ручки — маски сатиров дают сочную тень, ограничивая тем самым края вазы. Орнамента, различный характер рельефа нигде не нарушают объема.

Сдержаннее, суровее по формам, нежели вазы из калканской яшмы, чаши из авантюрина и орлеца. Они создают ощущение подлинной монументальности.

Одно из лучших изделий из авантюрина, сделанных на Екатеринбургской фабрике, — колоссальная авантюриновая ваза (Государственный Эрмитаж). Обработка ее сопровождалась большими трудностями. После ручной отделки ваза была установлена для обработки на круглом ходу в строении, принадлежащем горному начальнику, так как сама гранильная фабрика не располагала для изготовления подобной вазы ни местом, ни механизмом. Дело продвигалось вперед очень успешно. Но вдруг помещение, в котором шла работа, получило какое-то «особое назначение», и вазу перевезли в нижний этаж фабрики. Там для ее обточки и шлифовки был устроен особый механизм. Однако к апрелю 1840 года этот механизм еще не был пущен в ход из-за крайнего маловодья, от которого бездействовала вся фабрика. Ваза изготовлялась по частям: тело и ножки отдельно. В 1842 году она была окончена и начались заботы о ее перевозке. Вес вазы был громаден: «...одна верхняя часть ныне примерно весит около 100 пудов, а с укупоркой 150 пудов...» Решено было во избежание значительных расходов отправить чашу в Петербург водою с караваном. Однако здесь с чашею случилось новое приключение: Ладожский канал закрылся льдом, и караван вынужден был зазимовать на реке Волхове. Таким образом, только 21 мая 1843 года авантюриновая чаша появилась в Петербурге.

Привезенную чашу решено было «...поместить в бельэтаже нового Эрмитажа в 1-м зале для медалей». Но и доставленная в Эрмитаж ваза не сразу была водворена на отведенное место. В зале, где она должна была поместиться, сильными грузами испытывалась крепость балок — выдержат ли они 250-пудовую тяжесть вазы. Опыты дали положительные результаты, и чаша, наконец, была поставлена.

Ваза делалась по рисунку И. Гальберга, под наблюдением мастера Г. Налимова.

Круглое плоское тело чаши лишено рельефных украшений, только по низу его идут выпуклые ложки. Ножка вазы резная и опирается на основание такого же камня. Диаметр чаши намного превышает ее высоту. Он составляет 2 метра 46 сантиметров, а высота чаши — 1 метр 46 сантиметров. Хорошо найденное отношение диаметра чаши к высоте, простота и ясность форм придают ей подлинную монументальность.

Перехват и поясик из прямоугольников — незначительного рельефа и выделяются из общей массы ножки очень слабо. Исключение, пожалуй, составляют ложки и падающие от них черные тени. Таким образом, рельефы в этой вазе не играют большой роли, главное внимание обращено на общую выдержанность формы, подбор камня, полировку.

При внимательном изучении можно увидеть разницу в выборе камня для самой чаши и ножки. Ножка более груба по цвету. Она охристо-золотистого тона со значительным количеством прожилок; чаша же из другого цвета камня, очевидно, более ценного. В ней большое место занимают мягко разлившиеся нежные молочно-розовые пятна, очень красивые по тону, иногда переходящие в чисто белый, иногда — в красноватый. Эти молочно-розовые и бело-опаловые тона благодаря полировке особенно красивы.

Чаша очень неглубока. Дно ее сплошь, как ковром, застлано молочно-розовым тоном, который пропадает к бортам. Мастера снова при создании вазы учли градацию цвета в камне.

Единственное в своем роде произведение — и большая орлецовая ваза. Ее история такова.

В 1858 году на каменоломнях Екатеринбургской фабрики был добыт необыкновенной величины монолит розового орлеца. Вес его был огромен — около 1000 пудов<sup>1</sup>. Из него решено было делать чашу. Большой рисунок этой вазы нарисовал академик Шурупов<sup>2</sup>.

Изготовление вазы требовало осторожной, тщательной обработки<sup>3</sup>.

Прошло 10 лет напряженной работы, прежде чем чаша была окончена (1867 г.). Высота вазы достигала 85 сантиметров, большой диаметр — 185 сантиметров, а малый диаметр — 133. Сама чаша весила до 125 пудов, а с ножкою примерно 135 пудов.

Привезенная в Петербург, чаша была выставлена в кладовой каменных вещей на временном белом деревянном полированном постаменте. Каменного пьедестала не было заказано, так как камень для него предполагалось выбрать, согласуясь с убранством того помещения, где ваза будет помещена. Вскоре ваза была

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 411/1464, д. 100, л. 66, 1867 г.

<sup>2</sup> Там же, л. 32, 1867 г. В книге В. К. Макарова «Цветной камень в собрании Эрмитажа» автор рисунка не указан.

<sup>3</sup> «Камень этот, имеющий природные черноватые прослойки, назначенные на рисунке глыбы, не может обрабатываться по состоянию отсечкою, хотя ускоряющую работу, но могущую раздробить камень по прослойкам, то чаша, по получении заказа, может быть изготовлена не ранее четырех лет». ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 411/1463, д. 14, л. 6.

отвезена на Всероссийскую мануфактурную выставку и только после ее закрытия направлена в Эрмитаж. Однако и там она простояла сравнительно недолго и снова была отправлена на выставку в Вену<sup>1</sup>. По окончании выставки ваза была водворена в Эрмитаж и находится там до сих пор.

Ваза из орлеца — массивная овальная чаша на короткой ножке. Красота вазы — в самом камне. Для нее использован кусок орлеца самых богатых живописных оттенков: то нежно-розовых, как бутон розы, переходящих в насыщенно-красные тона, то темно-вишневого цвета (лучше, чем это определение В. И. Баженова, подыскать трудно), то черного, то желтоватого. Местами розово-красные оттенки сочетаются с коричнево-зеленоватыми очень теплых тонов, напоминающих чуть пожелтевшую листву деревьев. Красота камня, его чудесных красочных переливов, полностью понята и раскрыта мастерами-камнерезами. Они так обработали блок камня, что с одной стороны чаши в центре оказалось легкое зеленоватое пятно, ставшее своеобразным живописным центром, а край покрыт черными прожилками. Другая сторона вазы почти сплошь занята крупными дендритами. Невысокий плинт также сделан из орлеца, но он темнее, чем ножка и чаша. В нем много буро-зеленых пятен, почти коричневых. Весь подбор камня создает впечатление, что из буро-зеленой травы поднялся могучий каменный цветок.

Небольшие орлецовые вазы также отличаются сдержанностью форм и живописной красотой узора камня. Таковы две парные вазы середины XIX века.

Среди торшеров, небольших настольных канделябров, сделанных екатеринбургскими мастерами в XIX веке, встречаются

<sup>1</sup> На выставку в 1873 году были отправлены следующие работы Екатеринбургской гранильной фабрики:

1. Большая эллиптическая чаша из орлеца с пьедесталом из мрамора.
2. Ваза из калканской яшмы.
3. Две чашечки из малахита.
4. Две чашечки из агата с пьедесталами из калканской яшмы.
5. Две чашечки резные из калканской яшмы с пьедесталами из того же камня.
6. Две чашечки из орской яшмы с пьедесталом из калканской яшмы.
7. Две чашечки резные из орлеца с таким же пьедесталом.
8. Две чашечки из калканской яшмы.
- 9—11. Накладки из калканской яшмы с изображением плодов.
12. Две пепельницы из орлеца, гладкие.
13. Две пепельницы из того же камня в виде раковин.
14. Три пепельницы из орской яшмы большой величины.
15. Одна пепельница из орской яшмы малой величины.
16. Одна пепельница того же камня.
17. Одна пепельница из того же камня в виде раковины.
18. Две пепельницы из кушвинского порфира, гладкие». ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 436/1584, д. 59, л. 30—31, 1873 г.

два типа: первый в виде круглой колонны, второй — идущий от формы вазы или чаши.

В конце XVIII века или в самом начале XIX была сделана пара торшеров в виде колонны<sup>1</sup>. Они лишены резьбы или обильного украшения бронзой, но строгая их простота не может не привлечь внимания, ибо она помогает выявить природный узор камня.

Колонны составлены из отдельных больших кусков, опять-таки свидетельствующих о мастерстве подбора камня. В колонне первого торшера много черных, зеленых, бело-палевых пятен. Красоту торшера составляет не ровный цвет розового, не преобладание какого-либо из названных цветов, а их сочетание, выявленное искусной рукой мастера.

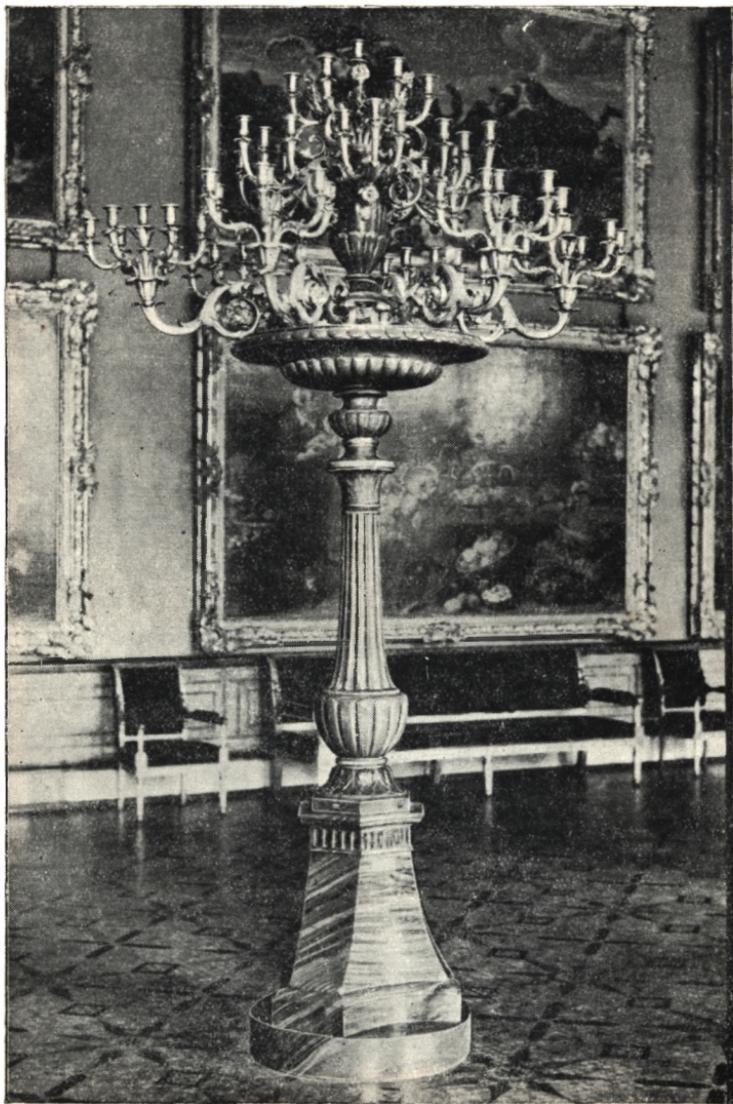
Колонна другого торшера решена несколько иначе. Наиболее насыщенная по цвету часть помещена вверху. В нижней части колонны использованы более светлые куски орлеца. Бронза торшера иная, чем в предыдущих подобных произведениях: она не сплошь золочена, а подвергнута местами чернению, что перекликается с темными пятнами прожилок. Позолочены только розетки, отвороты аканта.

Форму колонны мы видим и в канделябрах малых размеров более позднего времени. В кладовой каменных изделий Эрмитажа хранится несколько орлецовых канделябров, находившихся прежде в различных комнатах Зимнего дворца. Из них четыре сделаны в виде тосканских, а два в виде ионических колоннок, выточенных из цветного камня. Работа отличается большой тщательностью, хорошо вырезаны капители ионических колоннок. Канделябры украшены золоченой бронзой. На колонны поставлен шар из золоченой бронзы, перехваченный посредине поясом, из которого выходят шесть рожков для свечей.

Подобные же канделябры делались из калканской зеленой яшмы с темнокрасными прожилками. Постамент из того же камня был поставлен на золоченые ножки в виде лап. Подсвечники, выточенные из калканской яшмы и украшенные золоченой бронзой, находились в Петергофе<sup>2</sup>.

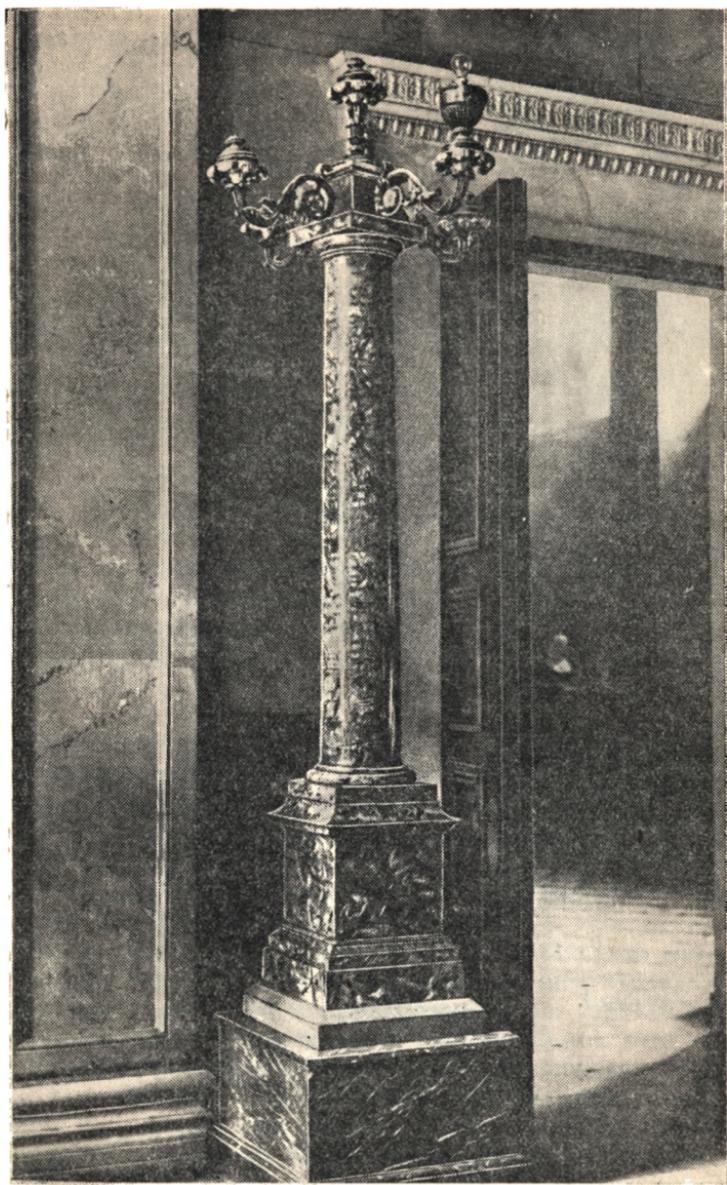
<sup>1</sup> В книге В. К. Макарова (стр. 67) торшеры отнесены к концу XVIII века без указания места изготовления. За то, что они сделаны на Екатеринбургской фабрике, говорит камень-орлец, типичный для Екатеринбургской фабрики, и большие по размерам детали торшеров. В Петергофе изготовлялись только мелкие изделия из орлеца. По своей форме торшеры могут быть отнесены к концу XVIII века или к началу XIX. Вероятно, об одном из них говорится в архивах, что в 1804 г. на Екатеринбургской гранительной фабрике был сделан «из розового с черными прожилками орлеца колонн № 1, с принадлежащим к нему прибором штук». (СОГА, ф. 87, оп. 1. д. 526, л. 73.) Торшеры находятся в Эрмитаже.

<sup>2</sup> Петергоф. Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. СПб, 1885, стр. 252.

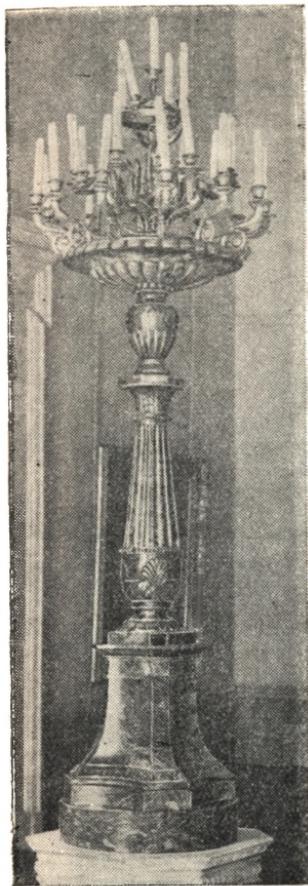


Торшер из серо-зеленой калканской яшмы, 1858 г.  
(Государственный Эрмитаж)





*Торшер из орлеца. Конец XVIII — начало XIX веков  
(Государственный Эрмитаж).*



Торшер из орлеца. 1833 г.  
(Государственный  
Эрмитаж).

Вазовые канделябры обильно украшались резьбой и золоченой бронзой. В 1833 году под руководством мастера Коквина был закончен торшер из орлеца с рожками из золоченой бронзы (Государственный Эрмитаж). Верх торшера представляет собою чашу, по низу которой идут выпуклые ложки. На стволе торшера расположена резьба — пояски из бисера, акант, каннелюры и т. д. По сравнению с предыдущими торшерами, формы орлецового канделябра более усложнены, большее значение приобретают декоративные элементы<sup>1</sup>.

В Государственном Эрмитаже хранится пара вазовых торшеров серо-зеленой калканской яшмы. Очень эффектен их тонкий ствол, покрытый каннелюрами, которые сверкают, как серебряные нити. Матовыми оставлены только листья аканта. Бронза массивна и золотыми волнами входит за борта чаши. Она так густа, что почти скрывает верхнюю вазу.

Торшеры из орлеца (1859—1863 гг.) развивают уже проанализированные формы. Камень красивого розового места густого, местами очень нежного цвета. Характерен подбор камня: круглый плинт, пьедестал, лежащая на пьедестале плита — все сделано из орлеца более темного по цвету и с черным узором прожилок. Иногда черный цвет преобладает настолько, что розовый цвет кажется случайным, словно лепестки

шиповника, упавшие на не покрытую травой землю. Основание ствола в том и другом торшере значительно чище, светлее по цвету. Особенно в одном из них, где дан камень чудесного холодного светлорозового цвета, с очень незначительными черными пятнами.

Вазовая форма торшера, как и предыдущая, повторяется в небольших настольных канделябрах. На Екатеринбургской гра-

<sup>1</sup> Торшер, парный к этому, был сделан в 1840 году.

нильной фабрике была, например, изготовлена пара канделябров в виде вазы, высотой около 80 сантиметров, из темносерой яшмы. На верхней части был помещен «букет лизеронов из золоченой бронзы»<sup>1</sup>. Среди великолепных светильников конца XVIII и первой половины XIX века торшеры и канделябры из цветного камня работы Екатеринбургской и других фабрик занимают одно из первых мест.

Гордостью Екатеринбургской гранильной фабрики являются изделия из малахита, лазурита и яшм, сделанные способом русской мозаики. Они выполнены с исключительным мастерством и являются уникальными произведениями. К сожалению, не все эти предметы дошли до нас, и о некоторых мы лишены возможности говорить подробно.

Изделий из малахита Екатеринбургской гранильной фабрикой выпущено и отправлено в Петербург очень много. Урал обладает лучшими и богатейшими в мире месторождениями малахита. На Гумешевском руднике около Полевского завода добывались куски до 1500 килограммов весом, а на руднике Медно-рудянском в районе Нижнего Тагила была отрыта глыба в 25 тонн. Впоследствии эта глыба, разбитая на куски по 2 тонны весом, была использована на облицовку знаменитого малахитового зала Зимнего дворца.

А. Е. Ферсман совершенно справедливо говорит о том, что «русская мозаика» применялась еще во второй половине XVIII века. Нам думается, что «агатовые комнаты» в Пушкино, работы Камерона, можно с полным основанием отнести к наиболее показательным и своеобразным примерам русской мозаики в XVIII веке. Но на Урале в эти годы мы не знаем ее примеров. Это вполне естественно, ибо, как мы указывали, в XVIII веке уральские мастера работали главным образом над мрамором, а производство из твердых пород еще осваивалось ими. Работа по русской мозаике не носит массового характера еще и в первой четверти XIX века, но зато расцветает в 30—40-х годах. Мода на малахит или, вернее, страсть к этому чудесному камню развивается в России именно в этот период. Из камня, употребляемого только ювелирами, малахит превратился в материал архитектурного декора. Художник Венецианов, обращаясь к одному из своих корреспондентов, писал о создании «малахитовой комнаты» в заново отделываемом Зимнем дворце: «Дворец чуть-чуть не кончен (я еще не был), в нем будет малахитовая комната — малахит в перстнях носили, помните?»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Зимний дворец. Опись предметам, имеющим преимущественно художественное значение. СПб, 1885, стр. 214.

<sup>2</sup> Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современника. М.-Л., 1931, стр. 182. Письмо от 23 ноября 1838 г.

Большие местные запасы малахита и заказы на малахитовые изделия — все это заставило Екатеринбургскую фабрику так форсировать освоение нового материала, что к концу 30-х годов она уже достигла замечательных успехов.

В 1839 году архитектор И. И. Гальберг получил заказ на четыре рисунка малахитовых ваз, которые и были отправлены в Екатеринбург. Для изготовления этих ваз требовалось до 30 пудов малахита.

В том же году фабрика получает новый заказ на вазы из малахита. Архитектору И. Гальбергу поручают снять меру с большой малахитовой петергофской вазы, находящейся в Эрмитаже, «...и потом составить рисунок в такую величину вазе формы медицис с таковыми же ручками...»<sup>1</sup> На рисунке сохранились размеры вазы — 2 аршина, 9 вершков, диаметр — 2 аршина  $\frac{1}{2}$  вершка. Это, в переводе на метрическую меру, равняется: высота 182—183 сантиметра, а диаметр — 146. Цифры соответствуют размерам колоссальной малахитовой вазы формы медицис, хранящейся сейчас в Эрмитаже<sup>2</sup>. Таким образом, начало работы над одной из наиболее замечательных ваз в собрании Эрмитажа относится к 1839 году, потому что уже в конце июня копия с рисунка была отправлена в Екатеринбург.

За работой над большой малахитовой вазой следили особенно тщательно. В 1842 году ваза была доставлена в Петербург и отправлена в музей.

Колоссальная малахитовая ваза — одно из лучших и характернейших образцов искусства уральских малахитчиков. Главное в ней — замечательный подбор камня. Узор, созданный мастерами, естественен и разнообразен. Закономерно чередуются, темные и светлые волнистые полосы опоясывают тело вазы. Малахитовый узор напоминает поляну, поросшую свежей изумрудной травой, по которой ветер гонит светлозеленые волны.

В 1845—1846 годах изготавливали небольшие вазы из малахита. Высота их достигала примерно полуметра. Форма в виде жертвенника была очень распространенной по тому времени: ее можно видеть и среди изделий Петергофа и Кольвани.

Великолепным образцом искусства уральских малахитчиков служит находящаяся в Государственном Эрмитаже большая ваза с четырехугольным верхом (1839—1842 гг.), выполненная по рисунку архитектора И. Гальберга. Ваза интересна как пример замечательного художественного мастерства исполнителей русской мозаики. Никакой рисунок, модель, дающие только форму изделий, не могут предугадать или подсказать рисунок мала-

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 210/366, д. 38, л. 10.

<sup>2</sup> Ваза установлена у Советской лестницы (Государственный Эрмитаж).



*Ваза из темнорозового орлеца, 1867 г.  
(Государственный Эрмитаж)*



хитового изделия. Он образуется из подбора и расположения плиток малахита и является результатом творчества, художественного такта народных мастеров.

На ножке малахитовой вазы переплетаются темнозеленые узоры, напоминающие сердцевину дерева. Они прорезаны почти черными жилками и окаймлены светлозеленой каймой. Выпуклые ложки, идущие по выпуклому низу чаши, не имеют специально организованного узора камня. Здесь в самом причудливом сочетании даны темные и яркосветлые куски малахита, что создает впечатление мягкого зеленого плюша. Борт чаши имеет тот же рисунок, но малахит для него взят более темный. В размещении плиток малахита виден самостоятельный подход мастера к созданию узора. Ножка — единственная большая свободная поверхность, и на ней размещен значительный по величине рисунок: диаметр среднего узора 12—

14 см. На ножках и по борту нельзя было дать узор, потому что он перебивал, путал бы рельеф.

Сходно художественно решена и малахитовая ваза, находящаяся в Уральском геологическом музее (г. Свердловск). Мозаичный набор выполнен отлично. Он везде следует форме вазы, его рисунок разнообразен и богат. Волнующаяся лента, как роскошная перевязь, охватывает тело вазы. Узор идет свободной волной. Однако иной характер его мы видим на шейке вазы и ее ножке. Там узор более мелок и состоит из отдельных обособленных элементов.

Если форма вазы не давала возможности создать из природного узора камня новый красивый декоративный мотив, мастера



*Ваза из малахита (Свердловский геологический музей).*

великолепно справлялись с другой задачей — передать в такой вазе впечатление монолита. Такова другая ваза Уральского геологического музея (г. Свердловск).

Не менее интересны работы из лазурита. Они выполнялись главным образом в 40—50-х годах.

Открытие лазурита в России относится к концу XVIII века. Этот камень отличается богатыми оттенками цвета, особенно красив темносиний. Русские мастера впервые в мире применили к лазуриту способ мозаики, достигнув великолепных результатов. Екатеринбургская фабрика создала несколько прекрасных произведений из лазурита, хранящихся в Эрмитаже<sup>1</sup>. Первое место среди них занимают две парные огромные вазы из бадахшанского лазурита.

Рисунок для ваз был утвержден еще в 1837 году. К работе над первой вазой приступили в феврале 1839 года. На нее камень был употреблен с «самым строгим выбором и лучших цветов». В 1845 году вазу привезли в Петербург.

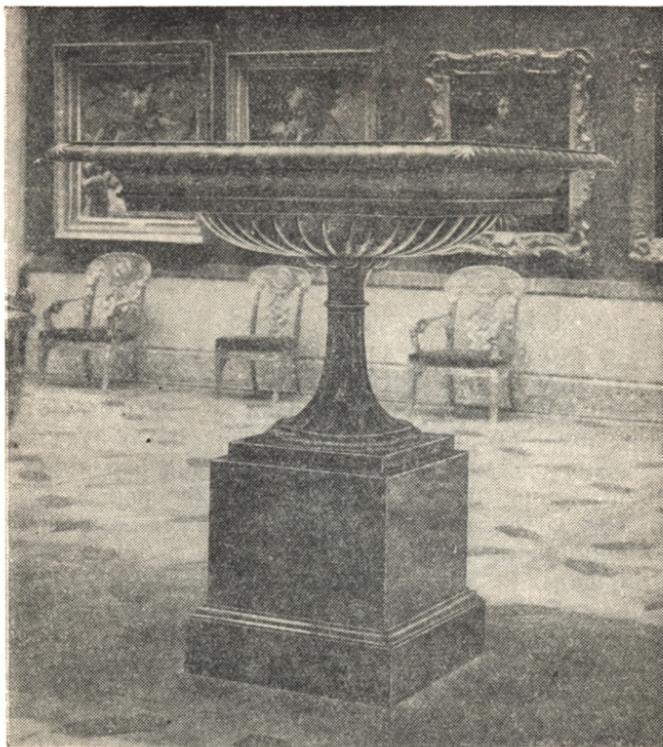
Изучая внимательно мозаику лазуритовых ваз, видишь, что мастера соблюдают направление узора камня, хотя он и не имеет здесь того значения, как в малахитовых изделиях. Благодаря умелому подбору пластинок, создается впечатление, будто ваза сделана из одного куска. Линии узора камня идут по ножке, вверх, слева направо, увлекая глаз зрителя к телу вазы. Постепенное нарастание форм вазы вверх получает свое подкрепление в движении рисунка камня.

Надпись на вазе: «1845 год» говорит о том, что она выполнена под наблюдением мастера Г. Налимова. Думается, что над работами из лазурита Налимов скорее осуществлял общее руководство, будучи специалистом по твердым породам — яшме, орлецу. Конкретное выполнение было делом кого-то другого. Архивные документы сохранили имя одного из мастеров лазурита — Василия Сумина<sup>2</sup>.

Замечательна своей мозаикой квадратная лазуритовая чаша (1836 г.), находящаяся в Государственном Эрмитаже. Камень

<sup>1</sup> Необходимо отметить, что на Екатеринбургской фабрике не сразу применили способ русской мозаики к лазуриту. Первые изделия из него делались еще из целого камня. Даже в 1839 году на Екатеринбургской фабрике были вырезаны из лазурита две капители ионического ордера (СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 648, л. 133).

<sup>2</sup> Он поступил на фабрику еще в 20-х годах. Директор фабрики писал в 1852 году, что Сумин «...при посланных в прежних годах подобных изделиях большого размера, находится безотлучно сначала в работе, а потом, приобрев особым усердием опытность, назначен мною для надзора исправления сих работ, чем и занимается с отличным усердием в продолжении пяти лет». Можно думать, что и большая лазуритовая ваза 1852 года является работой В. Сумина (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 210/366, д. 67, л. 1).



*Ваза из бадахшанского лазурита. 1836 г.  
(Государственный Эрмитаж).*

подобран с исключительным искусством. Переходы от одного куска к другому почти незаметны и образуют впечатление монолита. Камень густосиний, напоминающий цветом чистое вечернее небо, а на нем целые пути — созвездия золотых и серебристых крошечных звездчатых брызг. В тенях камень из синего превращается почти в черный, например, на ножке. Иногда только вспыхивает здесь яркая полировка.

Этого дополнительного красочного эффекта большие лазуритовые вазы не дают: их ножки так же освещены, как и туловище. Но зато в вазах формы медичи повышению декоративного звучания цвета служат ручки золоченой бронзы.

В технике мозаики из лазурита выполнены небольшие настольные канделябры в виде колонн. Над капителью поднимается бронзовая женская фигура с крыльями сальфы, стоящая на шаре и держащая в одной руке венок, в другой — корону. Вокруг шара выступает шесть ложек акантового характера.

Уральскими мастерами делались из лазурита не только гигантские вазы, украшающие залы дворцов, но и вещи мелкие, камерного характера. Так, в 1837 году изготовлены чернильницы с четырьмя вазочками — для перьев, песка, чернил.

Способ русской мозаики применялся уральскими мастерами и к вазам из некоторых пород яшмы. Особенно часто для этого употреблялась кушкульдинская красно-зеленая полосатая ленточная яшма. Уникальным произведением подобной мозаики являются четыре яшмовые колонны в Государственном Эрмитаже (зал 230).

В 50-х годах XIX века ведутся работы по отделке нового Эрмитажа. В его большую двухсветную залу решено было поставить пару белых мраморных каминов с колоннами. Каминны изготовлялись в Петергофе, но заказ на колонны был отправлен в Екатеринбург. Рисунок интерьера двухсветного зала хранится в отделе рисунков Эрмитажа<sup>1</sup>. В нем указана расцветка колонн и каминов. Колонны нужны были особо живописные.

Работа над колоннами требовала напряжения всех сил не только лучших мастеров Екатеринбургской фабрики, но и знатоков месторождений яшм<sup>2</sup>, так как необходимо было найти яшму, которая совпала бы с присланным рисунком. Требовалась яшма с четко обозначенными полосами, которая могла бы «на колоннах произвести еще больший эффект»<sup>3</sup>.

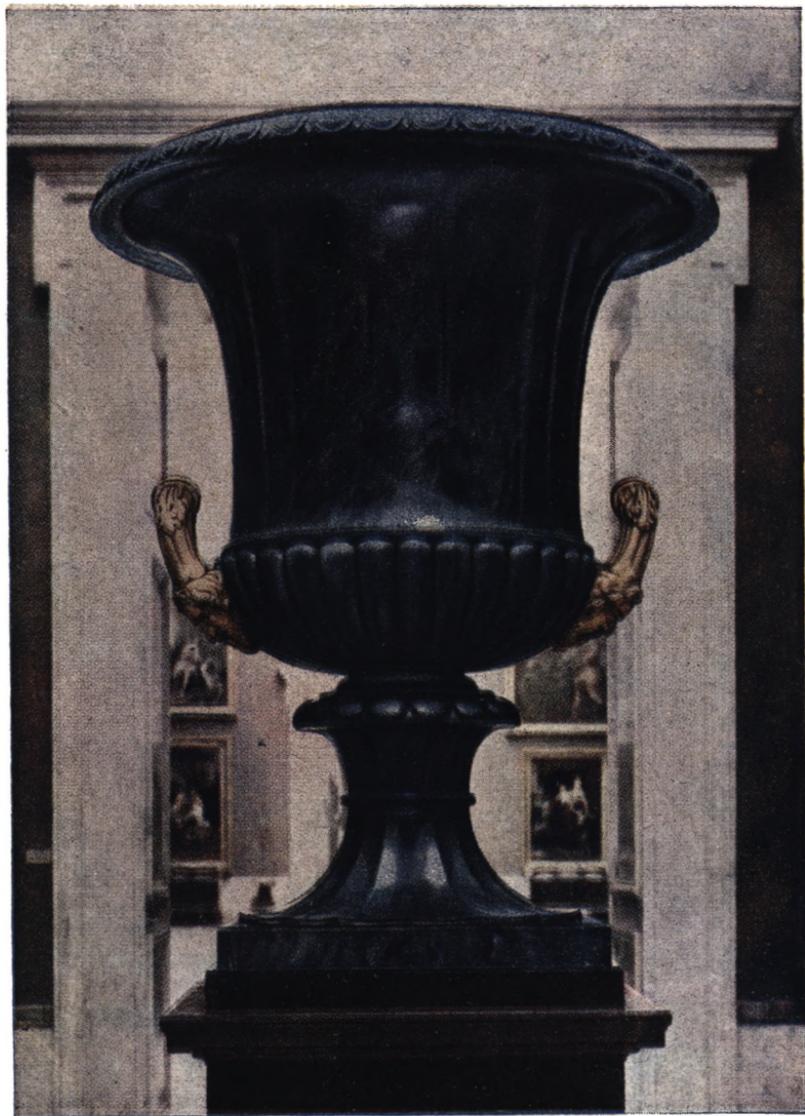
Пара колонн, начатых 1 апреля 1853 года, была окончена 6 июля 1854 года под руководством мастера Г. Налимова.

Колонны поставлены на базу из белого мрамора. Пластинки яшмы, которыми оклеены колонны, самых различных размеров и форм. Каждая из них темнорядового цвета и прорезана широкими и узкими зелеными полосками. На основе природного узора камня мастер строит узор всей колонны. Яшмовые пластинки подобраны таким образом, что зеленая полоска одной впадает в зеленую полоску другой и т. д. Сложный узор всей колонны производит впечатление, что колонна состоит из темнокрасного бархата, перехваченного зелеными шелковыми лентами. Следовательно, и здесь мы видим своеобразие подхода уральских мас-

<sup>1</sup> Государственный Эрмитаж. Отдел рисунков. Инв. № 13023.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 170/332, д. 22, л. 9.

<sup>3</sup> Нужная яшма находилась в 630 верстах от Екатеринбурга, в Башкирских дачах, Оренбургской губернии, близ деревни Нерудовой. «Гора, в которой находилась яшма сия... состоит вся из вертикальных почти пластов разной толщины яшм и необожженных глин красного и зеленого цвета грубого сложения — ленточная же яшма составляет между упомянутыми пластами параллельно с ними весьма тонкой прожилкой или пласт толщиной от 1½ и нередко до 2 и 2½ вершков». Добыча яшмы из среды крепких пород была очень трудна. (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 170/332, д. 22, л. 14—15).



*Ваза из лазурита*

*(Государственный Эрмитаж)*



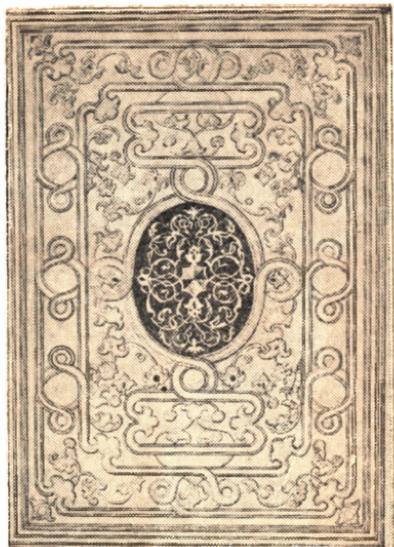
теров к русской мозаике. Белизна мраморных каминов подчеркивает живописную красоту колонн, усиливает их цветовое звучание.

Таким же образом, как и колонны, изготовлялись яшмовые камни.

Уральские мастера знали и прекрасно пользовались не только русской мозаикой, но и другими, самыми разнообразными способами мозаики. К 40-м годам относится выполненная итальянской мозаикой столешница, имеющая сложный рисунок. Она, очевидно, была сделана прекрасно, потому что последовало разрешение на дальнейшее производство мозаичных работ.

В Центральном историческом музее Ленинграда хранится рисунок мозаичного стола, подписанный Лютиным<sup>1</sup>. Рисунок был прислан на утверждение 27 мая 1847 года. Красными чернилами на листе написано: «Исполнен». Где находится сейчас этот стол, нам пока установить не удалось. Судя по рисунку, столешница, набранная мозаикой, была прямоугольной. В центре ее — черный овал, а по краю идут узкая белая полоска, затем широкая желтая и снова белая. Затем вновь чередуются белая, коричневая и зеленоватая полосы. Все остальное поле столешницы покрыто завитками, по краям оттененными белыми полосками и переплетенными стилизованными зеленоватыми цветками и листьями. Черный овал в центре окружен коричневой каймой. В овале помещен многоугольник с вогнутыми краями, составленный из серо-черных, белых, желтых и коричневых треугольников.

Мозаика Екатеринбургской гранильной фабрики получила самые лестные отзывы и имела большие перспективы для развития на Урале<sup>2</sup>. Однако к концу 50-х годов, когда искусство мозаики окрепло настолько, что могло стать новым видом уральского камнерезного искусства, приходит приказ о прекращении



А. Лютин. Рисунок мозаичной столешницы. Середина XIX века.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 485, оп. 35/2106, д. 123.

<sup>2</sup> Мозаика на Урале выполнялась при помощи специальных станков, механизмы которых проектировал механик уралец Пермитин.

мозаичных работ. В эти годы зарождается мысль о закрытии Екатеринбургской гранитной фабрики. Речь шла о постепенном сокращении производства, а не о расширении его.

Колоссальные малахитовые и лазуритовые вазы, яшмовые чаши, колонны и камни хотя и занимают основное место среди продукции фабрики, но, разумеется, далеко не исчерпывают ее многообразия. Наиболее интересными мелкими изделиями являются «накладки» из камней.

Изготовление пресс-папье с накладкой из фруктов — оригинальная отрасль камнерезного искусства Урала. Первое упоминание о том, что пресс-папье выпускались Екатеринбургской гранитной фабрикой, относится еще к 30—40-м годам XIX века.

В 1837 году сделаны для образца две мраморные наклейки с виноградными ветками<sup>1</sup>. В 1845 году в Петербург были отправлены наклейки с виноградом — одна из аметистов, другая из изумрудов. Пресс-папье делались разнообразной формы и охотно приобретались для столичных дворцов. В одном из кабинетов Александровского дворца в г. Пушкино (бывшее Царское Село) находилось, например, пресс-папье в виде гири, выточенной из серой калканской яшмы.

Большинство рисунков наклеек сделано А. И. Лютиным. Один из них изображает веточку красной смородины, расположенную на черном гладком фоне. Возможно, что основание наклейки должно было быть из черного мрамора. Располагая гроздь и листья, художник учитывает живописный эффект — красные ягоды хорошо читаются на зеленом фоне листьев, а те, в свою очередь, — на черном. В рисунке видно желание художника как можно ближе подойти к натуре. На ветке есть и бледно-зеленые незрелые ягоды. Рисунок отличается тщательностью выполнения, вызывая в памяти подобные рисунки Ф. Толстого<sup>2</sup>.

На другом рисунке на прямоугольной черной пластинке изображены цветы. Естественно, что в отличие от предыдущего, это изображение невысокого рельефа.

На рисунке изображены васильки, переплетающиеся с белыми цветами. Стебельки расположены вдоль пластинки, с незначительным отклонением от центральной оси. Широкие листья белого цветка, свободно расправленные, расположены внизу, а в верхнем правом углу и нижнем левом даны васильки. Композиция, таким образом, уравновешивается.

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 713, л. 13.

<sup>2</sup> Федор Петрович Толстой (1783—1873) — известный русский художник первой половины XIX века. Прекрасный медальер, рисовальщик, скульптор.

Пресс-папье с изображением фруктов, ягод, цветов и так далее очень красиво и верно передавали натуру. Каждая ягода, различные фрукты готовились из специальных камней. Малина делалась из орлеца; морошка — из янтаря или обожженного красного коралла; виноград — из дымчатого горного хрусталя или аметиста; белая смородина — из хрусталя и т. д. Листья обычно изготовлялись из змеевика. Фрукты, ягоды, листья крепились при помощи мастики. Этот способ был, однако, не особенно прочным, и фабрике было приказано использовать другой, применявшийся на Петергофской фабрике, — крепить ягоды в кистях винограда на металлических штифтиках.

Работа мастера над пресс-папье с накладкой из фруктов, ягод или цветов — это творческий труд. Из камней художник создает живописный натюрморт, который привлекает оригинальностью, правдивостью и совершенством формы. Несмотря на то, что мастера работали по заданному рисунку, требовалось не только блестяще знать камень и технику его обработки, но и иметь наблюдательность, художественное чутье. Мастера-камнерезы были настоящими художниками. К ним с полным основанием можно отнести слова В. В. Стасова: «...сколько было на свете людей, которые считали себя только «ремесленниками», а на самом деле были настоящими художниками и проявляли в своих маленьких, на вид маловажных созданиях, бездну таланта, вкуса, творчества»<sup>1</sup>.

Обращается Екатеринбургская гранильная фабрика и к искусству глиптики<sup>2</sup>. Это вполне закономерное явление, вытекающее из общего хода развития русского искусства и культуры рассматриваемого периода; оно обусловлено вниманием классицизма к античности, ее архитектуре, искусству, литературе. Естественно, что одна из замечательных отраслей античного искусства — глиптика получает свое развитие в России этих лет. Искусство резьбы на цветных камнях на Урале имело прочную базу: фабрика располагала всевозможными необходимыми сортами камней.

В 1798 году в Екатеринбурге были сделаны «антики» из белого мрамора и яшм<sup>3</sup>. Искусство уральских мастеров в этой области вырастает настолько, что не знает соперников в России. Даже Петергофская фабрика уступает им. В 1802 году А. С. Строганов предлагал: «На Петергофской гранильной мельнице настает надобность в людях, имеющих познание резать с антиков, как при Екатеринбургской шлифовальной фабрике

<sup>1</sup> В. В. Стасов. Собрание сочинений, том II, 1894, стр. 960.

<sup>2</sup> Г л и п т и к а — искусство резьбы на камнях.

<sup>3</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 526, л. 89.

таковые имеющие хорошее начало... есть, то не согласятся ли они... служить собственно ко всему художеству в Петергофе»<sup>1</sup>.

Для дальнейшего развития искусства глиптики на Урале в Екатеринбурге организуется специальный «резной» класс. Его работой руководил «мастер резного художества» И. А. Шенфельд. С «мифологических и исторических фигур собрания антиков...» в Эрмитаже изготовлялись слепки и посылались в Екатеринбург<sup>2</sup>. В феврале 1822 года в Екатеринбурге делаются бюст Изиды, Сатурн «нагой без крыл», голова Флоры, или «портрет некой молодой женщины, увенчанной цветами», «Терпсихора, играющая на лире и танцующая», «Голова весты или весталки», «Диана, держащая оленя за рога» и другие.

Над камнями<sup>3</sup> работали Панов, Одинцев, Пивоваров, Петровский, Уваров. В 1826 году ими вырезаны изображения Клеопатры, Бахуса, Венеры, Минервы, Амура и Психеи, Амура, сжигающего бабочку, Аполлона и т. д.

Новая большая партия «антиков» отправляется из Екатеринбурга в 1829 году: «Сидящая нимфа, одетая в тунику, окруженная цветами», «Психея в печали», «Лев, терзающий вола», «Голова Ариадны, увенчанная виноградными ветвями с кудрями волос, сделанная с одного древнего бюста в Капитолии», «Голова Нептуна с венцом и трезубцом» и т. д. Они были сделаны по эрмитажевским образцам.

Работа над камнями была очень трудоемкой, требовавшей не только специального знания, но и огромного терпения. Камень, изображающая льва, была начата на фабрике в мае 1853 года, окончена в июле 1854 года.

В античной глиптике употреблялись преимущественно полудрагоценные цветные камни некристаллического строения. Первые же «антики» в Екатеринбурге изготовлялись из яшм или белого мрамора, который наклеивали на черный шифер. Впоследствии стали употреблять агат, разноцветный, сложный по своему характеру. Разноцветность агата использовалась умело. Верхний слой, например, вырезался, а темный, нижний служил фоном. Иногда в целях большей живописности в белом слое оставляли частицы самого верхнего — рыжеватокрасноватого.

Среди прочих мелких изделий необходимо упомянуть изготовленные различных флакончиков, чернильниц, маленьких чаш. Примером подобных изделий могут служить флакончики из орлеца и яшмы, рисунки которых сохранились. Флакончик из

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 493, л. 1.

<sup>2</sup> Архив Государственного Эрмитажа, оп. 1, 1819, д. 5.

<sup>3</sup> Камень — один из видов гемм (геммы — это резные камни с различными изображениями). Камень имеет рельефные, выпуклые изображения; и н т а л и я (другой вид гемм) — врезанные изображения.

орлеца имеет четкие грани. Низ его покрыт резными листьями, которые украшают и пробку. Низ флакончика из орской яшмы напоминает полусферическую чашу с ложками.

Об увлечении готикой в 30-х годах XIX века, которое наступает после распада классицизма, свидетельствует ряд мелких предметов из камня. В 1835 году И. Гальбергом были сделаны рисунки прибора для хранения писем. На одном основании даны три вставки, образующие два отделения: две одинаковые пластинки по краям, одна наиболее высокая в центре. На пластинках есть бронзовые украшения — стрельчатые аркады с вписанными в них кругами, напоминающими «розы» готических соборов. Но большинство подобных изделий в художественном отношении интереса не представляет.

### *Изделия Горнощитского мраморного завода*

В начале XIX века на Горнощитском заводе выпускается еще довольно много мраморных изделий. Производство завода падает с 30-х годов, а к 50—60-м годам становится совершенно ничтожным. По положению 1836 года, здесь начали вырабатываться надгробные памятники по частным заказам. Эта новая отрасль стала ведущей для кустарной промышленности в Мраморном после 1861 года.

Живописное богатство уральских мраморов, великолепие рисунков и узоров их используется в XIX веке еще разнообразнее и совершеннее, чем в минувшем столетии. На изделия Горнощитского завода шел мрамор самых различных родов из разных месторождений: серый с белыми полосками, белый с черными прожилками, желтоватый с черными и белыми прожилками, темнозеленый, светлозеленый, темнокрасный, брекчиевидный и т. д. и т. п.

Строганов был очень высокого мнения об уральском мраморе, в особенности о полевском. Он считал, что «сей мрамор весьма мало уступает итальянскому, который ныне... с таким трудом и в весьма малых кусках доставать можно...»<sup>1</sup>. К сожалению, это признание президента Академии Художеств не могло сыграть большую роль в том, чтобы избавить Россию от ввоза мрамора из-за границы. Дело успешной разработки белого уральского мрамора до конца доведено не было.

Весной 1801 года в Петербург была отправлена большая партия мраморных архитектурных деталей, как бы продолжавших традиции прошлого столетия. Попрежнему мастерами умело использовался цвет мраморов. Так, например, белый цвет ко-

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 577, л. 4, 1803 г.

лонн подчеркивался цоколем из синего мрамора, темносиний — голубым. Типично для этой эпохи сочетание белого и желтого цвета: колонна из полевского белого мрамора оттенялась цоколем из желтого мрамора. Судя по имеющимся у нас архивным документам, изделия 1801 года — последняя крупная партия мраморных вещей, сделанных для Петербурга. В последующие годы их количество уже невелико и не определяет профиля Горнощитского завода.

Но, сократив выработку колонн, пилястр, деталей, идущих на наружную отделку зданий, завод стал значительно больше выпускать каминов, ваз, пьедесталов. Часть ваз и пьедесталов предназначалась не только для дворцовых интерьеров, но и для садов и парков. Уральские мраморщики привлекаются также к работе над памятниками. Так, в 30-х годах XIX века был создан памятник Ермаку для Тобольска по проектам архитектора А. П. Брюллова.

Анализируя произведения XVIII века, мы уже говорили о мраморной пирамиде, которую не удалось полностью закончить. Новое, XIX столетие не принесло вначале каких-либо изменений в судьбе этого произведения. В 1815 году было приказано оставить все работы по изготовлению пирамиды, а части ее хранить до другого употребления. Это «другое употребление» нашлось в марте 1827 года, когда возникло предложение поставить памятник Ермаку, используя для этой цели имеющуюся на Горнощитском заводе почти готовую пирамиду. Предварительно было решено дать рисунок пирамиды архитектору К. И. Росси для исправления. К. И. Росси был перегружен работой и постоянно откладывал проектирование памятника Ермаку. Рисунок пирамиды пролежал у него до тех пор, пока, наконец, составление проекта памятника не поручили Гальбергу, Глинке, Тону. Затем к ним присоединился Брюллов. Каждый из архитекторов представил свой проект, стремясь в создании нового произведения использовать уже готовые части.

Архитектор Глинка представил два проекта. Внес ряд существенных изменений в старый рисунок, он убрал вазообразную часть, так как она была слабой для поддержки обелиска. Архитектор предполагал украсить памятник гербами Тобольской, Тюменской, Енисейской, Иркутской губерний. Гербы и четыре надгробные урны (в память сподвижников Ермака: Кольца, Пана, Михайлова, Мещерека) должны были быть отлиты из чугуна. В нижней части памятника архитектор намеревался поместить небольшую часовню, а в ней разместить хоругви, шлемы, кольца, оставшиеся от похода Ермака.

Второй рисунок Глинки также отличался от старого проекта. Колонны, например, Глинка оставлял прежние, но предлагал для

них отлить из чугуна вазы и капители. Нижнюю часть памятника архитектор собирался украсить четырьмя группами трофеев, отлитыми из чугуна.

И. Гальберг в своем проекте предлагал сделать памятник более высоким, устроив специальный цоколь. Памятник должен был быть окружен железными цепями, концы которых закреплялись бы на чугунных пушечках или столбиках. На цоколе с четырех сторон к самому телу памятника примыкали отлитые из чугуна изображения знамен и военных доспехов. Над ними размещались надписи, сделанные на медных вызолоченных досках. Вместо 12 колонн Гальберг оставил только 8, расставив их по углам попарно.

Проект К. Тона по сравнению с предыдущими кажется измелченным по формам. Обелиск высок и покоится на основании, сохранившем старые формы. Так же как Глинка и Гальберг, К. Тон вводит в проект изображение доспехов, хотя они очень малы по сравнению с общими масштабами памятника.

А. Брюллов также представил два рисунка. На первом мы видим обелиск с пальмовой веткою. Обелиск поставлен на высокий прямоугольный постамент. На постаменте в венке изображены цифры, обозначающие дату присоединения Сибири. По бокам обелиска — рога изобилия. На постаменте внизу дается рельеф, изображающий «фантастического» казака в развевающемся плаще с луком в руках. Одна его нога поставлена на тело женщины, одетой в шкуру и лежащей у его ног. Оставляя основные части памятника мраморными, Брюллов предлагал цоколь его сделать из гранита. Пальмовую ветвь намечалось выполнить «впадиной на подобие египетской скульптуры, употребляемой для украшения стен»<sup>1</sup>.

Второй рисунок несколько иного характера. Вместо пальмы архитектор располагает на обелиске рог изобилия. Двенадцать колонн окружают основание обелиска. Между центральными колоннами на фасаде — доска с текстом.

К исполнению был принят первый проект А. П. Брюллова. Однако, между этим проектом и памятником, поставленным в Тобольске, есть существенная разница. Во-первых, были отброшены рога изобилия, мало связанные с четкими линиями обелиска, и барельеф на постаменте с изображением казака. Вместо цифр на двух противоположных сторонах обелиска решено было высечь надпись «Покорителю Сибири Ермаку» и «Воздвигнут в 1835 г.»<sup>2</sup>.

Эти изменения потребовали, разумеется, и других. Без рогов

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 54, л. 17, 1827 г.

<sup>2</sup> Там же, л. 63.

изобилия карниз оказался слишком большим. Брюллов прислал на Горнощитский завод специальную записку, в которой предлагал уменьшить карниз. Уменьшая карниз, архитектор изменил и его профиль.

Мраморный обелиск состоял из четырех кусков. Пьедестал предполагалось сложить из кирпича или камня и облицевать мрамором, а основание облицевать плитами из гранита.

В декабре 1834 года памятник был окончен. Он состоял из 54 мраморных и 40 гранитных деталей. Для выполнения цифр на обелиске в Тобольск отправили опытного мастера Николая Комарова, а в 1835 году архитектором А. Монфераном были составлены три рисунка чугунных решеток для памятника, представляющих собою вариации одного мотива — ряда копий или алебард.

Камины на Горнощитском заводе изготовлялись на всем протяжении первой половины XIX века. Если сначала каминные делались только белые, то с 30-х годов XIX века выпускаются, главным образом, каминные из цветных мраморов.

В 1839 году заводом был получен заказ на шесть пар каминов для Мариинского дворца по рисункам архитектора А. Штакеншнейдера<sup>1</sup>. Последнюю пару каминов предполагалось закончить в начале 1843 года.

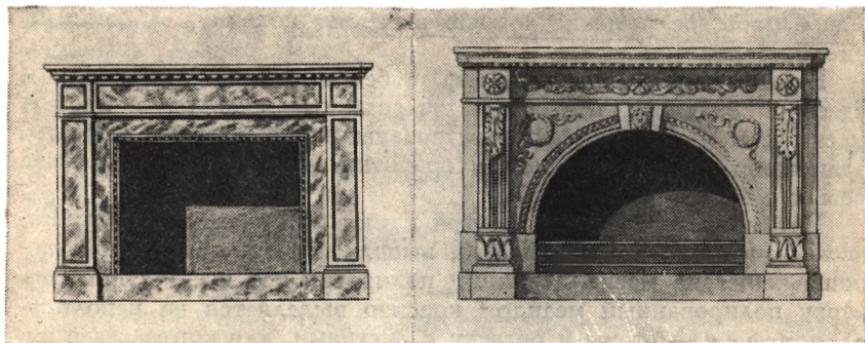
Сохранились рисунки этих каминов с указанием, когда изделия доставлены в Петербург — часть была привезена в 1841 году, часть в 1843. Каминные изготовлялись из цветного мрамора: одна пара из желтого, одна — из зеленого невьянского. Намечалось даже один камин сделать двуцветным, — из желтого и зеленого мраморов. Но распоряжение это было отменено.

Рисунки Штакеншнейдера не отличались особенной оригинальностью. Иногда он даже не учитывал свойство цветного камня, делая, очевидно, проекты с расчетом на воспроизведение их в белом мраморе. Директор Екатеринбургской фабрики, опираясь на опыт мастеров, предлагал сделать на камине из зеленого мрамора карниз с гладким валиком, потому что намечаемые архитектором украшения на пестром ковре зеленого мрамора не могли иметь какого-либо художественного эффекта. Штакеншнейдер вынужден был согласиться: «...я со своей стороны, — писал он, — судя по жилковатости мрамора зеленого с белым, полагаю за лучшее, вместо назначенных по рисунку на карнизе иоников, сделать с гладким валиком»<sup>2</sup>.

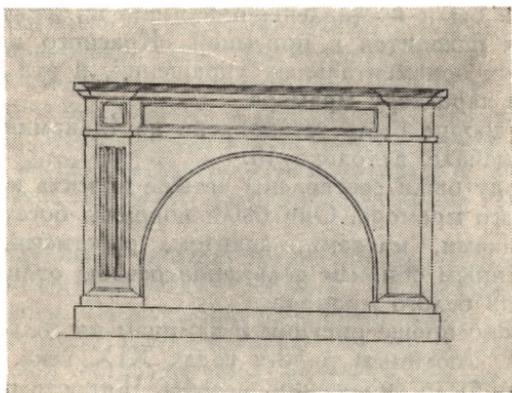
<sup>1</sup> А. И. Штакеншнейдер (1802—1865) — архитектор. Его творчество знаменует отход от традиций русской классической школы. Он обращается к разным стилям: барокко, римскому, русскому и т. д. Мариинский дворец — одна из наиболее удачных его работ.

<sup>2</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 164, л. 14, 1839 г.

Рассматривая этот камин, лишний раз убеждаешься в правильности и меткости замечаний, пришедших с Урала. Камин прост и четок по форме. Поставленные по бокам две каннелированные колонки<sup>1</sup> поддерживают верхний выступ. Мрамор весь



*А. Штакеншнейдер. Рисунки каминов 1839 и 1834 гг.*



*А. Лютин. Рисунок камина. 1851 г.*

прорезан белыми и желтыми прожилками и поэтому мелкая резьба на нем не была бы видна достаточно четко; с другой стороны характер рисунка иоников не позволял давать высокий рельеф, то есть выявить резьбу контрастом света и тени. Но если бы последнее и было возможно при другом орнаменте, то все равно

<sup>1</sup> Каннелированные колонны — колонны с каннелюрами (желобками).

эффект был бы минимальный, потому что валик находится в тени, отбрасываемой сильно выступающей верхней плитой.

Камень камина подобран очень удачно. Мастера стремились цветом камня выделить отдельные части камина. Левая колонка, например, чистого зеленого цвета, а фон за ней — желтоватый. Такое цветовое решение хорошо выделяет колонку, ее композиционную роль.

В ином плане решен рельеф в белом камине<sup>1</sup>. Мы видим здесь с большим искусством вырезанные акантовые листья, маски и т. д. Хорошо прочувствованы разнообразные рельефы, отличающиеся детальностью проработки. Для усиления эффекта резьба местами полирована.

В том же духе сделан другой камин из белого мрамора. Розетка, листья, украшающие его, выполнены тонкой резьбой: хорошо вырезана маска. Принцип полировки тот же. Идущий поверху полированный меандр<sup>2</sup> красиво выделяется на неполированном фоне. Матовы и розетки с листьями, для контраста с которыми выступают края пилястра покрыты блестящей полировкой. Подобный принцип отделки простого белого мрамора повышал художественное звучание изделия: по матово-светящемуся мрамору вспыхивало драгоценное кружево орнамента.

Во дворце были поставлены и каминные из желтого мрамора. Один из них находится в приемной «Красного зала»<sup>3</sup>. Камин лишен богатых орнаментальных украшений, и эта сдержанность соответствует характеру мрамора.

Всего во дворце было установлено не 12 каминов, как предполагалось вначале, а только 10.

В 1834 году были составлены четыре проекта каминов из белого и зеленого мрамора. Они были покрыты богатой рельефной резьбой: венками, масками, акантом, розетками, гирляндами и т. д. Особенным обилием рельефной резьбы отличались рисунки каминов из белого мрамора.

Значительно проще рисунки к каминам из голубого мрамора, сделанные А. Лютиным в 50-х годах XIX века. Они лишены каких бы то ни было украшений, резьбы. Четкость прямых линий, пилястров сообщает им даже некоторую строгость. Очевидно эти каминные предполагались для интерьеров иного характера, нежели предыдущие.

---

<sup>1</sup> Ленинградский городской Совет депутатов трудящихся, ком. 113. Рисунки ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 163, л. 4, 1839 г.

<sup>2</sup> Меандр — орнамент из прямых линий, изогнутых под прямыми углами.

<sup>3</sup> Ленинградский городской Совет депутатов трудящихся. Рисунок находится в ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 164, л. 6, копия в СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 1409, л. 89.

Очень много на заводе изготовлялось пьедесталов и ваз. Эти работы мраморщиков Урала можно было встретить всюду. В дворцах и музеях на пьедесталах из уральского мрамора стояли античные статуи и тяжелые каменные чаши. Уральские вазы вырастали на берегах прудов, отражаясь в их темных водах, как волшебные лилии; поднимались, украшенные яркой коронкой цветов среди цветущих клумб; скрывались в тени садов.

Некоторые из пьедесталов делались по рисункам архитектора Гальберга, академика Теребенева и других. Большое число горнощитских пьедесталов поступило в Эрмитаж. Так, в 1851 году в Новый Эрмитаж были направлены три пьедестала из белого мрамора<sup>1</sup>.

Пьедесталы обычно бывали просты по форме. Восьмиугольный пьедестал, отправленный в Петербург в пятидесятых годах, представлял довольно редкое явление среди них.

Приготовлению пьедесталов в середине прошлого столетия придавалось крупное значение: «...последние часто требуются для дворцов, а также с пользою могут быть употреблены и в Новом Императорском Эрмитаже»<sup>2</sup>. Этим и объясняется их цветочное разнообразие. Так, в 1843 году А. Брюллов выбрал для Эрмитажа пьедесталы из красного тагильского, голубого полевого, зеленого невьянского, красного богословского мраморов.

Формы мраморных ваз, изготовленных на Горнощитском заводе, определяются господствующим в то время стилем классицизма. Не случайно поэтому в ведомостях о приготовленных на Горнощитском заводе вещах мы встречаем сведения о том, что там сделаны «античные вазы». Изготовленные в 30-х годах вазы и чаши, рисунки которых сохранились, также носят влияние античных.

В 1839 году было сделано несколько мраморных ваз и чаш. Среди них следует отметить рисунок жертвенника. Его борт украшен иоником. Тело сплошь заполнено акантовыми листьями, посредине помещена львиная маска. Интересна декорировка ножки: две из них каннелированы, а третья орнаментирована виноградной лозой.

Не менее характерны были и две вазы в форме чаш, украшенные рельефным акантом. На ножке одной из ваз помещено ожерелье из жемчужника, ножка другой — обвита виноградной кистью. Последняя ваза напомукает вазу 1851 года из калканской яшмы с виноградной ветвью. Акантовые листья занимают почти всю поверхность низа туловища; борт гладкий; пояс ножки помещен почти под самой чашей.

<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 210/366, д. 13, л. 3.

<sup>2</sup> Там же, оп. 177/332, д. 18, л. 7.

Иногда вазы из разного материала — мраморные, яшмовые и другие делались по одному и тому же рисунку. Так, в 1845 году по присланному рисунку делались две вазы: одна из калканской яшмы, другая из белого мрамора.

Мраморная ваза в форме чаши совпадает по характеру форм и орнамента с яшмовой вазой 20-х годов XIX века<sup>1</sup>. Сейчас, через 100 лет, белый мрамор ее приобрел какой-то особый мягкий тон. Характер полировки этой вазы сходен с полировкой изделий из яшмы и других камней. Акантовые листья, обнимающие ножку, оставлены матовыми (вспомним яшмовые вазы), тогда как ионик внизу отполирован особенно блестяще. Благодаря тому, что рельеф резьбы невысок, — тени очень мягки и прозрачны. Вследствие этого плетенка действительно напоминает кружево: розетки, неполированные и вставленные в плетенки, смотрятся более темными пятнами, создавая впечатление сквозной резьбы.

В 1848—1849 годах в Петербург в числе других работ были привезены две уральские вазы из белого мрамора. Красивая стройная ножка первой вазы перехвачена, как браслетом, тоненьким пояском. Стенки чаши заполнены резными листьями аканта, между которыми прячутся виноградные гроздья.

Интересна ваза из белого мрамора в форме кратера. По борту вазы вырезан поясок из иоников, а сильно профилированный низ ее покрыт выпуклыми ложками, которые, в свою очередь, орнаментированы акантом. По телу вазы поднимаются акантовые листья. Поясок на ножке у соприкосновения с телом вазы оформлен иоником. Нижняя часть ножки каннелирована. Валик основания вновь покрыт иоником. Возможно, что об этой вазе идет речь в сообщении об отпуске в Эрмитаж «вазы из полевского белого мрамора, формы медицис с пьедесталом».

Наряду с орнаментальной резьбой в мраморных вазах мы видим и новое — сюжетные изображения. Сюжетные рельефы требовали от мастеров не только технических знаний, но более высокой художественной культуры. Приходится удивляться, как мастера, никогда не изучавшие анатомию, не рисовавшие обнаженной натуры, великолепно справились с решением этих задач. Из-под их резца выходили белоснежные мраморные рельефы, изображающие хороводы жителей счастливой Аркадии. Работа над этими рельефами продолжала традиции XVII века, попытки еще архитекторских помощников создать скульптурные произведения из уральского мрамора.

Интересны в этом отношении рельефы мраморной вазы по рисунку И. Гальберга, сделанной в 1836 году. Само тело вазы

<sup>1</sup> См. стр. 67.

украшено рельефом, изображающим сцены из античной жизни, орнаментом и необыкновенным богатством декоративных элементов. Здесь мы встречаем и бисер, и идущий по борту чаши ионик, и виноградную ветвь, обвивающую горло вазы, и маски и т. д. Две таких вазы, как это явствует из надписи на рисунке, были доставлены с Урала в 1839 году.

Пара ваз из белого мрамора, полученных в 1847 году, была в художественном отношении также оригинальна и значительна. В Ленинградском архиве хранится их рисунок<sup>1</sup>. По тулову вазы идет рельеф — игра в жмурки. В центре рельефа изображен обнаженный мальчик с повязкой на глазах, с драпировкой, брошенной на плечи.

Иногда ваза и пьедестал в целях большей декоративности делались из различного по цвету мрамора. Так, в 1847 году в Эрмитаж привезли интересную вазу. Сама ваза, украшенная резьбой, выполнена из белого мрамора; пьедестал же сделан из зеленого мрамора. Чаша вазы отличается обилием разного орнамента: ее верх сплошь заполнен рельефными листьями, отделенными от свободной нижней части четким пояском из бисера. Обильно украшена и ножка. Богатство резьбы в верхней части чаши уравнивается насыщенным по цвету пьедесталом, несмотря на простоту и скромность его отделки.

Много ваз, приготовленных на Горнощитском заводе, отправлялось в 50-х годах XIX века в Петергоф<sup>2</sup>. Так, в Петергоф направили чашу из волнисто-голубого мрамора и вазу из полевского белого мрамора формы медицины. Две вазы из белого мрамора предполагалось поставить в Большом дворце.

Уральские мраморные вазы находились и в павильоне на Ольгинском острове. В 1846 году А. Штакеншнейдер писал в Кабинет: «Из числа выбранных мною... мраморных вещей... для строящегося в Петергофе павильона из екатеринбургского белого мрамора две чаши, покорнейше прошу, приказать ныне же отправить в Петергоф и сдать в ведение тамошнего дворцового правления для украшения домика в итальянском вкусе, построенного на Ольгинском острове»<sup>3</sup>. Ваза из горнощитского белого мрамора была получена Штакеншнейдером и для «строющегося в Петергофе павильона у самсоновского бассейна».

Как и в XVIII веке, уральские камнерезы продолжают принимать участие в создании замечательнейших памятников русской художественной культуры. Кипящие водопады Петергофа,

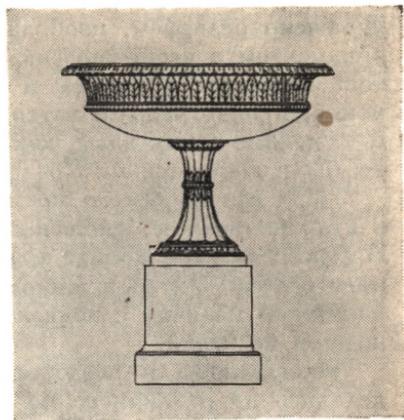
<sup>1</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 237, л. 7.

<sup>2</sup> Ныне Петродворец.

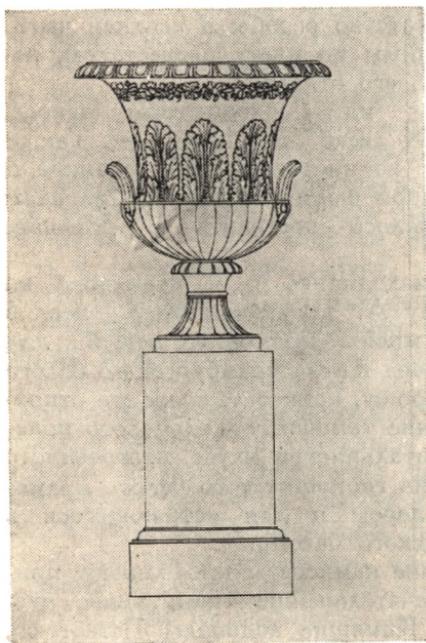
<sup>3</sup> ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 223, л. 8, 1846 г.



*И. Гальберг. Рисунок вазы.  
1848—1849 г.*



*И. Гальберг. Рисунок вазы из  
белого мрамора. 1843 г.*



*И. Гальберг. Рисунок мраморной  
вазы. 1836 г.*



*И. Гальберг. Рисунок вазы из  
белого мрамора. 1842—1843 г.*

каскады, из которых вырастали вдруг статуи золоченой бронзы, мраморные вазы, выступавшие из тенистой зелени кустов,— все создавало прекрасное, неповторимое зрелище:

Летят алмазные фонтаны  
С веселым шумом к облакам;  
Под ними блещут истуканы  
И, мнится, живы; Фидий сам,  
Питомец Феба и Паллады,  
Любуясь ими, наконец,  
Свой очарованный резец  
Из рук бы выронил с досады.  
Дробясь о мраморны преграды,  
Жемчужной, огненной дугой  
Валяются, плещут водопады...

Эти пушкинские строки невольно приходят на память, когда мы говорим о Петродворце.

Рельефы для памятника Ермаку, сюжетные изображения на вазах и постоянно встречающиеся в документах архивных дел сведения о подобной же работе над мраморными барельефами, портретами и т. д.— все это вместе взятое позволяет делать вывод о высоком художественном мастерстве резчиков Горнощитского завода. Уральские мраморщики, передавая из поколения в поколение приемы обработки камня, постоянно совершенствовали их. Из среды мастеров выросло немало способных художников-самоучек, стремящихся к подлинному художественному творчеству.

С учебной целью на Горнощитский завод по распоряжению Строганова посылались рисовальные барельефы. Они сопровождался следующим любопытным указанием: «...три рисовальных барельефа под №№ 62, 63, 64 для науки мраморщиков, чтобы оне... с них все назначенные на оных орнаменты и силуэты высекали из мрамора, приводили бы себя в совершенство; на какой предмет приказать сделать точно таковых величин или более мраморные доски, из такого мрамора, на коем бы легко видна была работа, и на сих то досках... сперва исправно срисуют тот орнамент, с коего высекать кто будет, и потом вырубает точно те украшения, какие на рисунках означены, углубление должно несколько... входить внутрь тела (мрамора) нежели показано на скульптурных вещах (?), тут надобно заметить, что те вещи, кои отбрасывают большую тень, должны быть выше прочих; например, листы *a*, коленцы *b*, выше всего, фигура *o* немножко ниже; корешок *d*, весьма маловато от ж грунту отделяется... Сия работа не пойдет ни к кому и никуда в представление, а посылаются рисунки... единственно ради науки».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 559, л. 87.

Перед нами как бы краткое методическое руководство по работе над мраморными барельефами. Изучение основ скульптурного искусства во время работы над этими простыми барельефами, повышая квалификацию мастеров, позволяло с большей тонкостью и совершенством создавать сложные рельефные украшения на вазах и каминах.

Забота о высоком качестве мастерства художественной резьбы была тем более важна, что изделия, выпускаемые заводом в XIX веке, значительно сложнее как по своим формам, так и по орнаментике изделий середины XVIII века. Отсюда большое количество развернутых описаний присылаемых заказов, стремление этими описаниями влиять на качество художественной обработки.

Отмечая достижения русского прикладного искусства первой половины XIX века, нельзя, однако, забывать противоречий феодально-крепостнического общества, кошмарных картин крепостного права, страшных волн политической реакции, захлестывавших страну, в условиях которых развивалось русское искусство и, в частности, народное искусство. Декабрист В. Кюхельбекер говорил: «...взирая на блистательные качества, которыми бог одарил народ русский, народ первый в свете по славе и могуществу своему, по своему звучному, богатому, мощному языку, коему в Европе нет подобного... наконец, по радушию, мягкосердию, остроумию и непамятозлобию, ему перед всеми свойственному, я душою скорбел, что все это подавляется, все это вянет и, быть может, опадет, не принеся никакого плода в нравственном мире!»<sup>1</sup>

Но русский народ, несмотря на кабалу и гнет господствующих классов, полицейский произвол царских властей, был создателем величайших в мире художественных сокровищ.

---

<sup>1</sup> Цитируется по книге «Декабристы. Повесть, драматургия, проза, публицистика, литературная критика», М.—Л., 1951, стр. VI.





## КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА В КОНЦЕ XIX—НАЧАЛЕ XX ВЕКОВ

**П**роследив историю развития уральской художественной обработки камня на протяжении почти 150 лет, мы убедились, что ее корни уходят в глубокое прошлое и носят народный характер. Первые камнерезные фабрики, возникшие в 20—30-х годах XVIII века, достигают расцвета во второй половине XVIII и первой половине XIX века. Этим расцветом они обязаны русским изобретателям-самородкам, народным художникам, мастерам-камнерезам.

Своими успехами в эпоху расцвета камнерезное искусство Урала обязано также и тесной связи с русской архитектурой, с творчеством крупнейших русских архитекторов. Великолепные произведения уральских камнерезов, созданные в первой половине XIX века — малахитовые вазы, чаши из яшм и орлеца и другие — служат непревзойденными образцами во всем мировом искусстве, являются нашей национальной гордостью.

Но во второй половине XIX века начинает постепенно увядать прекрасный каменный цветок народного искусства. Уже в конце 50-х годов правительством значительно сокращает масштабы производства и в особенности на Горнощитском мраморном заводе. После же 1861 года Горнощитский завод со всем оборудованием был продан обществу, организованному из бывших мастеровых завода, так называемых «обязательных рабочих».

Екатеринбургская гранильная фабрика после реформы 1861 года также оказалась в тяжелом положении: часть опытных мастеров покинула фабрику, о подготовке новых кадров рабочих никто не думал. Архивные документы говорят, что «со времени увольнения нижних чинов и мастеровых от обязательного труда»

фабричное управление, имея в виду закрытие фабрики, «во избежание расходов, увеличивающих ценность изделий... приготавливать мастеров камнерезного искусства прекратило, после чего, как видно, в Екатеринбурге из малолеток этому искусству никто не обучался, по сему случаю можно положительно сказать, что впоследствии это искусство в Екатеринбурге совершенно прекратится, если правительство не примет со своей стороны мер к его восстановлению».<sup>1</sup>

В 60—70-х годах становится под угрозу существование Екатеринбургской гранильной фабрики. Причиной намерений закрыть фабрику было то, что она в условиях капиталистического хозяйства была невыгодным предприятием. Производство камнерезных изделий обходилось дорого. Средства, затраченные на них, непосредственно не окупались: фабрики не приносили дохода.

Упадок камнерезной промышленности во многом объясняется экономическим положением Урала после отмены крепостного права. Горная промышленность Урала, основанная на крепостном труде, приходит в упадок. В. И. Ленин указывал, что «крепостное право, которое помогло Уралу подняться так высоко в эпоху зачаточного развития европейского капитализма, послужило причиной упадка Урала в эпоху расцвета капитализма»<sup>2</sup>. В связи с общим упадком уральской промышленности находится и упадок камнерезной промышленности (как своеобразного ее ответвления), выпускавшей произведения монументального характера.

Если упадок камнерезного производства связан с общим экономическим кризисом Урала, то упадок художественного уровня изделий теснейшим образом связан с глубоким вырождением монументального декоративного искусства в капиталистических условиях. Вырождение архитектуры в буржуазном обществе сказалось в неудачной попытке буржуазии создать собственный новый стиль — так называемый модерн. Эпоха развивающегося капитализма не могла выдвинуть перед русскими архитекторами задач, наполненных большим общественным содержанием, способных вдохновлять на создание грандиозных проектов, воспевających могущество любимого отечества. Бурное развитие построек, призванных удовлетворить практическим нуждам, проходило почти вне связи с проблемами синтеза искусств. В них решались главным образом задачи извлечения наибольшего дохода и прибыли при наименьших затратах. Художественная промышленность при капитализме, кустарные народные промыслы развиваются в зависимости от рынка, конкуренции, в борьбе за сбыт продукции.

<sup>1</sup> СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 888, л. 11.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., том 3, изд. 4-е, стр. 424.

## Екатеринбургская гранильная фабрика и ее изделия

Иной характер развития русской архитектуры, нежели в предыдущие десятилетия, естественно, сказывается и на развитии уральского камнерезного искусства: уменьшается потребность в мраморных архитектурных деталях, монументальных изделиях из цветного уральского камня. Правда, камнерезное искусство, питавшееся традициями прошлого, еще способно было создать порою значительные произведения. Но они не определяли характера камнерезного искусства этой эпохи. Таким достижением конца XIX и начала XX века, бесспорно, является знаменитая карта Франции, приготовленная для Всемирной выставки в Париже в 1900 году. А. М. Горький, говоря о выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году, также подчеркивал высокое мастерство некоторых екатеринбургских камнерезов: «По середине отдела сложен красивый грот из всех минералов, открытых до сей поры в округах. Представлено 44 породы. Грот производит чарующее впечатление. У входа в него помещен медальон работы Екатеринбургской гранильной мастерской, принадлежащей тоже его величеству. На овальной доске из розового орлеца помещен императорский орел из яшмы. Работа — чудная, и вообще работы Екатеринбургской мастерской поражают своей художественностью. Три рельефные панно, изображающие цветы и вырезанные из больших, крайне ценных кусков замечательного богатого красками орлеца, положительно приводят в восторг своей чисто волшебной оригинальностью. Камню приданы такие мягкие формы, точно это не камень, точно из воска вылеплены эти фантастические узоры».<sup>1</sup>

Большинство же изделий Екатеринбургской фабрики было весьма низко по художественному уровню и являлось характерным для упадка декоративного искусства этих лет. Художественные формы проникнуты эклектикой.<sup>2</sup> На Урал присылаются заказы на изделия без всякого учета возможности и целесообразности их применения к камню. В 1886 году Екатеринбургская фабрика получила девять гипсовых моделей. Среди них солонки саксонской фабрики XVIII века, чаши восьмигранной формы китайской фабрики, флакон древнекитайского производства, пепельницы «в виде разрезанной фиги» и другие. В 1900<sup>о</sup> году на Екатеринбургскую гранильную фабрику были присланы 20 фотографий с рисунков фарфоровых изделий, хранящихся в музее фарфорового завода.

<sup>1</sup> «Одесские новости», 9 июня 1896 г.

<sup>2</sup> Э к л е к т и к а — беспринципное сочетание различных, порой противоположных художественных стилей, взглядов.

Иногда еще делаются попытки вернуться к типичным вазам. Но какая разительная разница между вазами периода расцвета и вазами конца XIX века! Чаши становятся плоскими, блинообразными, с сильно выступающими краями. Форма ножек усложняется, но это вовсе не вызывается конструктивными требованиями и превращается в чистую декорацию.

В вазах и других изделиях из камня Екатеринбургской гранильной фабрики нет таких, в которых модерн сказался бы в «чистом виде» с его типичными декоративными мотивами. Он больше отразился в каслинском художественном чугунном литье. В каменных же вазах отзвуки модерна можно заметить в стремлении передать текучесть форм, уничтожить четкость членений на отдельные части, сделать незаметным, благодаря обильному введению декоративных мотивов или измельчению форм, переход от пьедестала к ножке, от ножки к чаше.

Мелкие изделия — флакончики, пепельницы превращаются в почти самостоятельные скульптуры. Они говорят о новой тематике, прорвавшейся на гранильную фабрику в 70-х годах и развивающейся в 90—900-х. В ней своеобразно отразились новые реалистические направления в русском искусстве, его внимание к жизни простого русского народа. Вполне возможно, что попытка освоить новую тематику была вызвана влиянием развивающихся кустарных промыслов. Так, в 1872 году была сделана пепельница в виде пеньков с растущими около них грибами и папоротниками, из которых вырастает таинственный цветок. В других изделиях — появляется изображение крестьянских домиков, ящериц. Наиболее интересна ящерица из зеленой яшмы, ползущая по камню. Этот мотив есть и в произведениях уральского сказочника П. П. Бажова.

Но все подобные поиски новых сюжетов, тем, форм, в условиях, в которых оказалась художественная промышленность России конца XIX века и начала XX века, не могли дать особенно ощутимых результатов, приводили нередко к стилизаторству, натуралистичности.

### *Кустарные гранильные и камнерезные промыслы*

С упадком деятельности гранильной фабрики и после продажи Горнощитского завода в Екатеринбурге и в районах, прилегающих к нему, усилилось развитие кустарной обработки уральских цветных камней. К началу XX века кустарничество достигло гигантских размеров. Было зарегистрировано 226 гранильных мастерских, из них в Екатеринбурге — 97, в Березовском заводе — 82, Верх-Исетском — 22, Нижне-Исетском — 20,

в селе Шарташ — 5.<sup>1</sup> Сюда мы не включили кустарей в Мраморном (бывшем Горнощитском) заводе.

Кустари-камнерезы нещадно эксплуатировались скупщиками. Скупничество было сильнейшим образом развито в Екатеринбурге. Статистические данные говорят о том, что 15,6 процента всех кустарей екатеринбургского уезда работало на вольный рынок, 5,1 процента — на заказчика-производителя, 30,4 процента — заказчика-потребителя, 18,4 процента — на скупщика и 22,5 процента неопределенно. Хотя ясно, что часть из этих «неопределенно» попадала в руки скупщиков.

Разлагающее влияние местных скупщиков-капиталистов было настолько очевидно, что даже благонамеренные статистические материалы земств были вынуждены признать это: «скупщики стараются скупать наивозможно большее количество изделий, нисколько не заботясь об их качестве, так как, например, граненые камни ныне почти все сбываются на вес, то в расчет скупщиков, главным образом, входит — выгнать возможно больше веса в камнях, хотя бы и получить при этом некоторое понижение в цене. Не преследуя лучшей отделки изделий, скупщики назначают на них самые низкие цены, при которых мастера только стараются изготовить возможно больше вещей. При таких условиях заботиться о более художественной стороне изделий рабочему, конечно, не приходится».<sup>2</sup>

В. И. Ленин в работе «Развитие капитализма в России» вскрыл и ярко показал картину ужасающей эксплуатации кустарей, те тяжкие условия труда и жизни, в которых они находились. Анализируя развитие «кустарной» промышленности, В. И. Ленин приходил к выводу о полном преобладании «...низших и худших форм капитализма в пресловутой «кустарной промышленности». Он писал: «Разделение труда в капиталистической мануфактуре ведет к уродованию и калечению рабочего, — в том числе и детальщика-«кустаря»».<sup>3</sup> Ленинские выводы с полным основанием могут быть отнесены к камнерезному кустарному промыслу.

Камнерезный кустарный промысел в бывшем Екатеринбургском уезде распадается на несколько совершенно обособленных производств. На первом месте из обособившихся камнерезных промыслов в Екатеринбурге было гранение разноцветных дорожных камней. Затем идут производства из яшм, малахита, селенита, приготовление горюк, наборных картин, печатей и т. д. Раз-

---

<sup>1</sup> Гранильный и камнерезный кустарный промысел в Екатеринбургском уезде. Екатеринбург, 1909, стр. 13.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В. И. Ленин. Соч., т. III, изд. 3-е, стр. 334.

деление труда произошло не только по виду изготавливаемых изделий, но и по приготовлению отдельных предметов. Так, например, для «накладок» один мастер делал плоды, другой — листья и т. д. Таким образом труд, расчлененный капиталистической мануфактурой на ряд отдельных процессов, лишался творческого характера. Художник камня становился холодным ремесленником.

Обработка твердых пород камней развивалась не только в Екатеринбурге, но и в примыкающих к нему районах — Березовском, Шарташском, Нижне-Исетском и Верх-Исетском заводах.

В Березовском заводе главным образом занимались граниением бусок, запонок, приготовлением искр или вставок. Причем и здесь наблюдалось разделение процесса труда: «особыми отраслями труда среди березовских гранильщиков является полировка ограненных изделий, а также сверление или переходка шариков, из которых гранятся буски».<sup>1</sup> На приготовление бус шел в подавляющем большинстве горный хрусталь, изредка употреблялся аметист, на запонки-искры — мелкие изумруды, топазы.

В Нижне-Исетском и Верх-Исетском заводах кустари преимущественно гранили цветные камни. Только несколько мастерских выпускали изделия из различных яшм.

Многие мастерские в Екатеринбурге имели учеников. Ученики особенно нещадно эксплуатировались. В. И. Ленин писал: «...естественным спутником мануфактуры является ученичество. Известно, что в общей обстановке товарного хозяйства и капитализма это явление ведет к самым худшим видам личной зависимости и эксплуатации».<sup>2</sup>

Зоркий бытописатель Урала Д. Н. Мамин-Сибиряк посвятил теме ученичества рассказ «Вертел», в котором описал трагическую судьбу мальчика-ученика.

Не в лучшем положении находился и мраморный кустарный промысел. Обработка мраморов кустарями совершалась вручную, крайне ограниченным набором инструмента. Пила для распиловки больших кусков мраморов, несколько стальных долотец-резцов для мелкой работы, молоток — вот все, чем располагал мастер. Только очень немногие имели станки для вытачивания мелких вещей<sup>3</sup>. Причем инструменты готовились самими кустарями.

Снабжение кустарей материалами было поставлено крайне плохо. Бесплатно они могли добывать серый мрамор и серпентин, или, как он тогда назывался, «черный мрамор». Послед-

<sup>1</sup> Гранильный и камнерезный кустарный промысел в Екатеринбургском уезде. Екатеринбург, 1909, стр. 6.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Соч., изд. 4-е, т. 3, стр. 374.

<sup>3</sup> Сб. Пермского земства, 1876, кн. 4—6, стр. 179.

ний годился только на мелкие вещи. Добыча необходимого для работы белого полевского мрамора была затруднена. Кустари обходились в 70-х годах еще старыми запасами.

Несмотря на относительную дешевизну инструмента и материала, производство мраморных изделий не достаточно обеспечивало кустарей. Продукция имела мало сбыта. Сбыт находился в руках подрядчиков. М. Попов, обследовавший Мраморный завод в 70-х годах прошлого века, писал о роли подрядчиков в жизни мраморских кустарей: «Для того, чтобы захватить в свои руки заказ, подрядчики сбивают цену до баснословного минимума, нисколько не заботясь о том, можно или нет сделать вещь за эту цену, а заботятся только об одном: как бы удержать заказы за собой».<sup>1</sup> Рабочий день мраморского кустаря продолжался 14—16 часов. Зарабатывали в месяц в лучшем случае (при работе над памятниками) 17—18 рублей. Изготовление мелких вещей, например, вазочек, оплачивалось еще хуже — около 12 рублей в месяц. Нищенская оплата труда, постоянная кабала у подрядчика, скупщика, капиталиста — все это пагубно сказывалось на художественном качестве приготовленных вещей.

В Мраморском насчитывалось 116 домов кустарей, но настоящих мастеров было не более 20. Из этих двадцати только четверо могли делать резную работу и высекать из камня человеческие фигуры.

С годами увеличивается количество мастерских с наемными рабочими: в 1887 году их было только 10, а в 1907 году — 33.

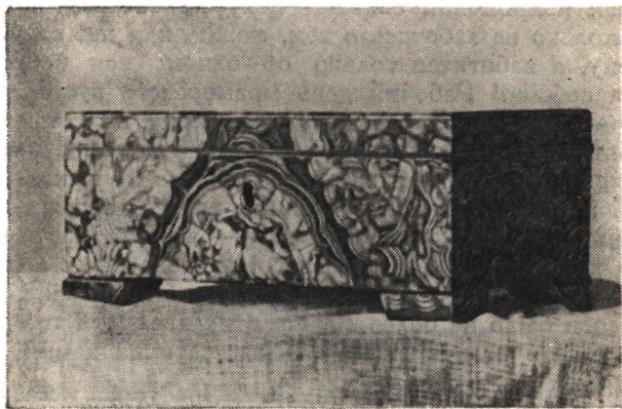
### *Художественные изделия кустарных промыслов*

Уральскими кустарями-камнерезами было сделано огромное количество различных изделий, среди которых много весьма посредственных, но мало оригинальных и художественных. Часто повторяются заученные формы и технические приемы, вызванные необходимостью дать для продажи как можно больше товара. Могучие творческие силы русского народа были закованы в кандалы капитализма. Лишь иногда сила народного творчества прорывалась через все преграды и выносила к солнечному свету жизни прекрасные произведения, наделенные неповторимой фантазией и чарующей красотой.

В связи с большей демократизацией частного быта, по сравнению с XVIII веком и первыми десятилетиями XIX века, старые формы камнерезного искусства уступают место новым. Появляются и широко развиваются художественные формы мел-

<sup>1</sup> Сб. Пермского земства, 1876, кн. 4—6, стр. 182.

кого, камерного характера. Реалистические основы камнерезного искусства звучат еще явственнее и отчетливее. Действительность и мир поэтических сказов рабочих, отображающий их мечту о будущем, их знание природы раскрывается в произведениях иногда несколько наивных, но всегда искренних и потому привлекательных. Широкое развитие у кустарей получило изготовление малахитовых шкатулок, печатей, «наборных картин», горок, «накладок» и других произведений.



*Малахитовая шкатулка. Кустарная работа 90-900 г.*

В изготовлении печатей народные мастера достигли замечательного совершенства. Выбрав материал для печатей различной величины, мастер намечал в каждом камне место для отдельных частей печати — головки, шейки и приступал к обработке на гранильном станке. Поле печати, на котором вырезаются буквы, инициалы, выверялось по угольнику. Шейку печати осторожно огранивали на тонком шпиле. Затем мастер приступал к отделке деталей печати; обтачивал углы боковых граней, округлял полотно и шейку, выгравировал узоры на шейке и головке.

Формы печатей — разнообразны. Иногда они очень просты, с украшением лишь на поле печати. Например, мастер вырезал красивый цветочный орнамент, который овалом охватывал расположенные в центре поля инициалы и фамилию владельца печати. Нередко делались печати со многими гранями, придающими камню красивую игру. В таких изделиях выделялись иногда крупные грани, которые опоясывали печать. На одной из них вырезались инициалы владельцев; на других — название дней



Резные печати из горного хрусталя



недели. Встречается и гравировка на хрустале знаков Зодиака.<sup>1</sup> Она отличалась тонкостью исполнения, точностью рисунка.

Часто встречаются и более сложные художественные формы. С чуткой наблюдательностью, правдивостью мастера вырезали из хрустала различные фигурки: птиц, лошадей и т. д.

Гранильщики Екатеринбургa обладали значительно большим запасом шкивов, нежели березовские кустари. Мастера, резавшие печати с изображением голов животных, статуэток, различных фигур, имели специальный резной станок. Изображения птичек, собак, как более простые, вырезались обычно без всяких моделей. Мастера делали их уже по твердо установившимся канонам. Сложнее была работа над бюстами, носившая более творческий характер. Бюсты делались по готовым моделям. Если нужной модели не оказывалось, мастер сам лепил ее из воска. Образцами в таких случаях ему служили раскрашенные картинки, фотографии. Последнее типично для мелких кустарных промыслов России конца XIX — начала XX веков.

Работа над печатями проходила в тяжелых условиях. Мастерская наполнялась облаками вредной для здоровья пыли; нередко жидко разведенный наждак попадал на лицо мастера. В темной, грязной мастерской камнерез работал по 12 часов в сутки.

Изготовление бус требовало также высокого технического умения. Выбрав нужный материал, мастер отбивал его молотком, стремясь придать камню форму шарика. На станке каменный шарик разгранивался на пять или более граней. Затем мастер обтачивал бусы так, чтобы получить две шестигранные плоскости, расположенных одна против другой. По оси шарика, которая соединяла эти плоскости, просверливалось отверстие.

Обычно бусам давали различную огранку. Наиболее простая имела грани в форме ромба, более сложная — треугольника. Маленькие буски имели пять граней, средние — семь и т. д. С размерами бусок увеличивалось и число граней.

Своеобразно было производство так называемых «наборных картин», очень распространенных в свое время. Приготавливался специальный ящик, стенки которого были не очень высоки. На его дне — задней стенке — красками изображался какой-либо пейзаж, а первый план заполнялся породами уральских камней, создававших впечатление небольших гор, скал. Это были своеобразные маленькие «панорамы». Прекрасным мастером таких картин был художник А. Денисов-Уральский.

Вот как выглядела, например, наборная картина екатеринбургского мастера М. Макарова.

---

<sup>1</sup> З о д и а к — ряд созвездий, каждый из которых имеет специальный знак: рыбы, рака и др.

Зима. Снег одел белой пеленой землю. В центре, среди группы деревьев, приютилось несколько домиков. С деревьев сорваны листья; стволы и ветви в белом наряде. Задняя стенка картины, на которой написан этот пейзаж, выгнута к низу ящика. Низ заполнен искусно сложенными горками из цветных уральских камней.

Встречаются и другого рода «насыпные картины». В них также сначала писался красками пейзаж, потом деревья намазывались клеем и обсыпались толченым камнем. Из цельных кусочков камней создавались скалы и обрывистые берега, мох употреблялся на кусты, рощие на каменистой почве, на вершинах утесов и гор. Этот же метод лежал в основе изготовления и «насыпных икон», которые выполнялись по готовым рисункам.

Изготовление горок — характернейшая отрасль кустарной художественной обработки камня на Урале. Горки — это очень своеобразная коллекция цветных уральских камней. Они не были механическим соединением различных пород. В горке мастера так располагали самоцветы и минералы, что каждый из них был связан с другим, оттеняя его красоту. Мастера стремились укрепить камень в горке с таким расчетом, чтобы была видна его структура, чтобы зритель понял разницу, например, между топазом и аметистом.

Выдающийся русский писатель Д. Н. Мамин-Сибиряк высоко оценивал уральские горки, насыпные картины, говоря о том, что для их изготовления требуется своего рода творчество.

Разнообразны были так называемые накладки. Кустари продолжают здесь традиции Екатеринбургской гранильной фабрики. Правда, труд по изготовлению накладки был расчленен, и это уничтожало элемент индивидуального творчества.

Характерное изделие 900-х годов — пресс-бювар, находящийся в Свердловской картинной галерее. Основа накладки, удачно найденная по рисунку, выполнена из серой яшмы. Поперечные стороны ее закруглены. На это основание наложена пластинка темного, почти черного цвета. На черной пластине распластались зеленые листья. Форма их естественна и правдива, а выполнение отличается той тщательностью, которая присуща произведениям художника, с любовью работающего над хорошо знакомой натурой. В центре натюрморта лежат спелые вишни. По обе стороны их — смородина, белая и красно-бурая. По краям натюрморта — малина, спелая, словно упавшая с веточки, и еще незрелая, почти зеленая, сорванная с тонкой ниточкой стебелька. Изображая ягоды малины, мастер прибегает к различной технике: у спелых, напоенных красным соком ягод, четко проработано каждое зернышко; менее спелые — проработаны не так тщательно и

несколько обобщены. Художник черпал наблюдения в природе, обогащал ими свои произведения.

Из селенита, гипса екатеринбургские и мраморские кустики изготавливали главным образом пепельницы, рамки, кисти винограда. Наиболее распространенными формами пепельниц были богинок, сапожок, лапоть. Пепельница в форме сапожка была довольно высока, до 3—4 вершков.

Обработка селенитовых изделий была очень проста. Крупные куски селенита распиливались на части, соответствующие величине изделий. Для пепельницы, например, мастер выбирал нужный кусок селенита, обрезал его ножом, выдалбливал дно стамеской. Затем рашилем и напильником сглаживал неровности.

Изготовление надгробий занимает центральное место в творчестве мраморских кустарей. Разумеется не все надгробия одинаковы удачны: немало среди них холодных, грубых по выполнению, но лучшие изделия отличаются глубиной мысли, совершенством технической отделки. Характернейшие черты надгробий, сделанных уральскими мраморщиками, — это поэтическая содержательность, естественность и правдивость, грустная скорбь об умершем, выраженная не в сложных фигурных композициях, а в мотивах, почерпнутых из наблюдений за жизнью природы. Вот почему замысел художника особенно отчетливо раскрывается на фоне окружающей природы.

В дни поздней осени, когда кусты уже уронили свои листья и только кое-где еще манят матовым сиянием золота, в прозрачном ажуре осеннего леса красота и внутренний смысл мраморных надгробий постигается особенно ясно. Края надгробной мраморной плиты так заросли сухой желтой травой, что создается впечатление: это прямо из земли выросли небольшие пеньки, тесной семьей окружившие мощный срезанный ствол. Надгробие пронизано печалью об умершем. Корни пней обрезаны, земля не питает их больше живительными соками, жизнь отлетела от них. Умершие пни лесных великанов, когда-то полных жизни и весело шумевших на ветру, воспринимаются как поэтический символ ушедшей человеческой жизни. Следуя натуре, внимательно и точно передает мастер срезы пней, намечая на них слои и сердцевину, великолепно вырезает кору. Низ надгробия, поросший зеленоватым мхом, придает ему особый натуральный оттенок.

Глядя на безжизненные останки мраморных деревьев, над которыми шумят могучие вечнозеленые уральские сосны, испытываешь и грустное и в то же время светлое чувство, навеянное красотой окружающей природы. Вот почему эти надгробия не создают впечатления непреодолимого отчаяния, гнетущего страха перед смертью.

Правда, встречаются варианты такого типа надгробий, в которых чувство щемящей скорби довлеет над всеми другими, словно оно одно владело душой художника. Иногда это ощущение усиливается до трагизма. Мастер придает пням различное движение, нередко бурное, которым охвачены и корни, словно они боролись перед смертью и стремятся еще, в последний раз, подняться к свету, но гибнут, замирают, будучи не в силах избежать разящих ударов. Зато в других надгробиях видно противопоставление жизни и смерти, вера художника из народа в непреодолимые, вечно юные силы природы: среди группы пней вырастают тонкие ростки, покрытые листьями; они словно тянутся к небу, как на лесных вырубках среди пней и старых полусгнивших сучьев, победно зеленая, тянется к солнцу молодая поросль.

Иногда подобные надгробия завершаются поставленным на центральном пне четким по форме крестом. Порой он делается в виде двух пересекающихся и неочищенных тонких стволов. Встречается и такой вариант: поднимается сруб дерева, с четким рельефом коры; со сруба опадает, освобождая крест, тяжелая ткань.

Не менее распространен тип надгробий, представляющий собою то однополетную арку, то своеобразные мраморные беседки, типичные для 80-х годов XIX века, украшенные резьбой, напоминающие древнерусские кокошники. Встречаются надгробия в форме обелиска, в центре которого размещается круг, окаймленный снизу гирляндой роз, с неизменной пальмовой ветвью; в виде аналога с раскрытой книгой, каменные страницы которой не может перелистать даже грозовой весенний ветер.

В надгробия, изготовленные мраморскими кустарями, иногда вмонтировались ажурные кресты, литые из чугуна, работы местных уральских заводов.

Сравнивая между собою надгробия 80-х годов XIX века и изделия из мрамора первой половины века, можно заметить, что вазы, каминные пьедесталы, предназначавшиеся для внутренних покоев, отличаются более тщательной обработкой и резьбой, нежели памятники. Формы в последних нередко значительно обобщены.

Искусно делались мастерами и надгробные плиты. Они лежат теперь на земле, как на чудесной яшмовой пластине, покрытые коричневыми, желтыми, зелеными прожилками осенней травы, золотистыми пятнами опавших листьев...

Стремясь поднять качество выпускаемых изделий, екатеринбургское земство открывает в Мраморском классе рисования, лепки и резного искусства при народной школе и ученические мастерские, программа которых была подчинена камнерезному



1



2



3



4

Работы мраморских кустарей. 1 — Надгробие начала XX века. 2 — Надгробие 900-х гг. 3 — Надгробие 80—90-х гг. XIX века. 4 — Надгробие 80—900-х гг.



производству в Мраморском заводе. Земские мастерские выпускали изделия неплохого качества. Но открытие их, так же как школы в Мраморском и художественно-промышленной школы в Екатеринбурге (1902 г.), не могло спасти камнерезное искусство Урала от катастрофически быстрого падения. Народные искусства обрекаются на вымирание капиталистическим производством, враждебным искусству. Капитализм душил, подавлял массу талантов в среде рабочих и трудящихся крестьян. Таланты эти гибли под гнетом нужды, нищеты, надругательства над человеческой личностью. Для прекращения деградации искусства камня на Урале, как и всего народного искусства в предреволюционной России, необходимо было не открытие школ, а уничтожение разлагающего влияния капитализма.

Новый этап уральского камнерезного искусства начался в великую социалистическую эпоху.





## ПУТИ РАЗВИТИЯ КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД

**В**еликая Октябрьская социалистическая революция освободила народ от сковывающих пут капитализма, открыла перед народными художниками необозримое поле деятельности. «Революция,— говорил В. И. Ленин,— развязывает все скованные до того силы и гонит их из глубины на поверхность жизни».<sup>1</sup> Она создала все условия и для возрождения камнерезного дела на Урале.

В первые годы советской власти, в эпоху гражданской войны на Урале, камнерезное искусство развивалось слабо. Но затем гранильная фабрика перешла в ведомство треста «Русские самоцветы». Екатеринбургское отделение объединило все уральские предприятия по добыче и обработке камня.

В гранильной фабрике в 1924 году было два цеха — камнерезный и ограночный. В первом работали 30 мастеров, изготавливавших письменные приборы, бусы и т. д. В действие была введена водяная турбина, новые технические приемы обработки камня. Вместо наждачной резки камня использовалась алмазная, увеличившая производительность в три раза. Была применена машинная обработка бус, давшая не только экономию времени, но и более правильную форму изделий.<sup>2</sup> В ограночном цехе занимались, главным образом, огранкой изумрудов.

Мраморские кустари, объединившиеся в артель, обрабатывали мрамор, выполняя заказы на технические изделия со всех концов страны.

<sup>1</sup> Сб. «Ленин о культуре и искусстве», 1938, стр. 298.

<sup>2</sup> Уральские самоцветы, газета «Уральский рабочий» от 18 мая 1924 года.

В 1929 году гранильное и камнерезное дело перешло в ведение Академии Художеств. Обрабатываться начинают, главным образом, мягкие породы уральских камней<sup>1</sup>.

В 1930 году художественная обработка камня на Урале вновь перешла в ведомство треста «Русские самоцветы». В эти годы реконструируется производство, древнюю силу воды сменяют электромоторы. В настоящее время в Свердловске работают завод треста «Русские самоцветы» и ювелирно-гранильная фабрика.

В 20—30-х годах на Урале выпускается много мелких изделий, не представляющих большого художественного интереса, и технических предметов. Но наряду с этим появляются произведения, в которых ясно сказывается новая советская эпоха. Особенно важно то, что это новое содержание проявляется, прежде всего, в произведениях, связанных с монументальным искусством, как бы намечая те основные пути, по которым должно развиваться в социалистическую эпоху камнерезное искусство Урала.

В 1924 году первый областной съезд горнорабочих постановил сделать для памятника В. И. Ленина в Москве знамя из уральских камней. Знамя горняков Урала — типичное произведение уральского декоративного искусства. Оно высечено на шестипудовом куске южноуральской сургучной яшмы. «Твердость яшмы,— писала газета «Уральский рабочий»,— настолько велика, что в смену можно было пропилить не больше одного вершка. Работали в три смены и закончили в две недели: такая быстрота, по отзывам, очень редкая»<sup>2</sup>.

Знамя несложно по форме. На нем помещена надпись, высеченная из агата: «Ленину — горняки Урала». Знамя украшают тонкая выющаяся лента, кирка и молот — эмблема горняков. Над этим произведением работали старые опытные мастера-камнерезы — братья Татауровы, Шубин, Семенов, Планов.

В 1936 году уральскими мастерами по особому заказу был сделан памятник на могилу французского писателя-революционера Анри Барбюса. К изготовлению памятника были привлечены лучшие мастера гранильной фабрики и бывшего Мраморного завода.

Памятник представляет собою строгую композицию из гладких каменных плит прекрасного розового орлеца, который хранился на фабрике около 100 лет. Розовый цвет орлеца, словно выражающий идею революционной борьбы писателя, умело сочетался мастерами с темнокрасной яшмой (из нее делался пье-

---

<sup>1</sup> История кунгурского камнерезного промысла в настоящей книге не затрагивается. Ей должна быть посвящена специальная работа.

<sup>2</sup> «Уральский рабочий» от 13 мая 1924 года.



*Памятник на могиле писателя Анри Барбюса.*

дестал) и черным мрамором, который вносил траурно-печальные ноты. В верхнюю часть памятника был включен бронзовый круглый барельеф Анри Барбюса.

Крупнейшую работу выполнила Свердловская гранильная фабрика для кремлевских башен. Ее мастерами сделаны гигант-

ские рубиновые звезды, диаметром около пяти метров. Изумруды, аметисты, горные хрустали украшают серп и молот на них.

Со всем блеском мастерство камнерезов Урала в творческом содружестве с мастерами Петергофской фабрики проявилось в работе над крупнейшим произведением — картой Советского Союза для Всемирной выставки в Париже в 1937 году.

Карта СССР, выполненная из цветных камней способом флорентийской мозаики, — одно из высших достижений мозаичного искусства. Ее размеры колоссальны. Она имеет площадь 29,5 квадратного метра. С тонким чувством цвета подобраны сорта зеленых яшм для бескрайних равнин нашей родины, желтых и коричневых — для гор, лазурита — для водных просторов. Из орлеца и сургучной яшмы сделана лента государственных границ. Разнообразными светящимися камнями отмечены социалистические города, новостройки, месторождения полезных ископаемых.

Карта потребовала творческих усилий многих специалистов художественной обработки различных пород камня. Вместе с мастерами, работавшими над деталями из яшмы, орлеца и т. д., в работе принимали участие кунгурские мастера — знатоки мягких пород камня. За правильностью хода работы наблюдали специалисты-географы.

Вся карта состояла из нескольких секций — частей, ограниченных параллелями и меридианами. Готовые секции укреплялись на стальной основе — раме. Каждая секция-планшет в свою очередь состояла из различного числа частей, выполнявшихся отдельными мастерами. Один из ленинградских мастеров, работавших над картой, Андреев говорит, что таких частей было от 5 до 12. Эти отдельные части соединялись затем на одной плоскости — планшете.

Мозаичный набор карты требовал кропотливой и чрезвычайно точной работы. По рисунку, выполненному акварелью, мастера с таким расчетом подбирали тона камня в каждой секции, чтобы они совпадали, согласовывались друг с другом, а не выглядели заплатами. Тщательно нужно было не только выбрать цвет камня, но и соблюсти размеры деталей. Неточность размеров, допущенная на одном планшете, приводила к тому, что изображенные на нем реки, озера не увязывались с реками, озерами, изображенными на другом планшете.

Много приходилось работать не только камнерезам, но и огранщикам, ювелирам, резчикам плиток и подсобным рабочим, крепившим плитки на одну основу.

После сборки планшеты поступали в равнение на больших кругах — планшайбах. Большого внимания требовала шлифовка, так как неосторожность могла привести к выбоинам в деталях, сделанных из мягкого камня. Полировка должна была быть так-

же очень тщательной: для стройности общего впечатления важно было все планшеты отполировать одинаково.

После отделки сверлились детали для «нагрузки» — так назывались условные обозначения. Было высверлено множество отверстий в деталях, изображавших центральные и промышленные районы.

Карта демонстрировалась на Всемирной выставке в Париже, затем экспонировалась на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года.<sup>1</sup>

В 30—40-е годы камнерезное искусство Урала, как и в период своего расцвета во второй половине XVIII и начала XIX века, прочно сближается с развитием архитектуры. В преобразование старых городов, создание новых — мастера художественной обработки камня на Урале внесли свой вклад.

В большом количестве уральский мрамор разных сортов использован в Московском метрополитене. Здесь и уфалейский мрамор очень разнообразных рисунков, белый с кружевом голубых прожилок, и красный тагильский мрамор и другие сорта. Традиции старых мастеров-камнерезов, блестяще использовавших природный узор камня, по-новому прозвучали в одном из лучших сооружений советской архитектуры. Так, на станции «Кировская» естественная красота чудесных уральских пород мрамора использована как мощное декоративное средство. С этой целью камни облицовки даны в виде плит крупных размеров, что позволяет во всей красоте развернуться замечательной игре рисунков мрамора.

Декоративное убранство станций Московского метрополитена имеет исключительно важное идейно-политическое значение. Л. М. Каганович подчеркивал: «Наш Московский метрополитен замечателен именно тем, что там не просто мрамор — нет, там не просто гранит — нет, там не просто металл — нет, там не только бетон — нет! Там в каждом куске мрамора, в каждом куске металла и бетона, в каждой ступени эскалатора сквозит новая душа человека, наш социалистический труд, там наша кровь, наша любовь, наша борьба за нового человека, за социалистическое общество».<sup>2</sup>

В отделке новых станций большого кольца Московского метрополитена уральский мрамор также использован с успехом. Так, например, в эскалаторном зале станции Курская смело применено сочетание черного и розового мраморов. Черный пол и колонны из уральского мрамора по контрасту с розовым тоном боковых стен придают залу выразительность, цветовую насы-

<sup>1</sup> Сейчас карта находится в Государственном Эрмитаже.

<sup>2</sup> Архитектура Московского метрополитена. М., 1936, стр. 13.

ценность. Сочетание уральских мраморов со свержающей позолотой люстр, обрамлений и т. д. придает станции «Ботанический сад» торжественность, красочную праздничную нарядность.

Замечательных успехов достигают мастера в работе над горками из уральских самоцветов, шкатулками, вазами, письменными приборами из малахита и разнообразных яشم. Несмотря на традиционный характер, эти изделия насыщаются новым содержанием, созвучным советской эпохе. Мастера стремятся в старых привычных формах выразить новые мысли и чувства. Характерным в этом отношении является творчество Д. К. Кубина. Он — один из старейших мастеров уральских горок, сделавший их на своем веку не одну сотню. Но между горками, сделанными им до революции и за годы советской власти, существенная разница. Сам мастер так говорит об этом:

«Во-первых, я, работая теперь над горкой, задался новой идеей. Мне пришла фантазия показать не только богатство нашей уральской природы, но и того, кому принадлежит и служит это богатство.

Во-вторых, я знаю, что в природе нет ничего мертвого: все живет. И вот я хотел и эту сторону вопроса как-то выразить в своей горке. Я, как говорят, вкладывал в свою работу всего себя, со всеми своими мыслями, чувствами, знаниями...

На постаменте из молодого каменного угля-агата стоит гора. В середине горы шахта. Вернее: штрек. В штреке горняк. Он разрабатывает богатейшие недра горы, грудью налегая на перфоратор. Над горняком нависла руда, бурный железняк, фиолетовый липитамет и десятки других пород...

В эту горку я вложил сто семнадцать пород кристаллов. Я их располагал так, чтобы самый придирчивый зритель, скажем, какой-нибудь профессор-минералог, не мог сказать: — Так не бывает в природе.

Первый раз в жизни я так сформулировал про свою работу: творческая работа. Первый раз в жизни я знал, что работал не из-за денег, а из-за чести».

Прекрасную горку из уральских самоцветов мастер собрал в 1936 году для международной выставки в Париже. Интересную работу выполнил Кубин и для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года.

Художники-камнерезы стремятся создать произведения, в которых находят свое отражение возросшие эстетические вкусы советского человека. Их изделия пронизываются жизнеутверждающим чувством, отражают в своих специфических формах нашу советскую действительность, насыщаются высокой идейностью. Показательна работа в довоенные годы одного из опынейших мастеров-камнерезов А. Подкорытова над переходящим

призом для лучшего стрелка г. Свердловска. Приз предполагалось сделать из камня. Мастер выполнил его из шести тонов: из стальной калканской яшмы, из яшмы сургучной, из кремового типографского камня и из мрамора. Были использованы и рубины. Интересны воспоминания самого мастера:

«Когда я продумал значок, который мне заказал военный, я решил сделать значок покрасивей. Это, ведь только маляр — возьмет кисть да мажет взад-вперед и все у него зеленъ да зеленъ. А здесь дело художественное. Надо камни так расположить, чтобы глаз, глядя на них, радовался да отдыхал. Смотрю я на готовый значок и наслаждение душевное чувствую. Пришел заказчик. Вручаю ему значок. Он посмотрел и удовлетворенно говорит:

— Теперь наши стрелки никому этого значка не отдадут. Из-за этого они теперь еще лучше стрелять будут.

И вижу я, как ему понравился мой значок. Я это заранее знал. Как посмотрит стрелок на такую прекрасную вещь, сразу у него появится пламенное желание завоевать этот значок. Прицел у стрелка вернее станет.

Значок этот вышел лучше всякой агитации»<sup>1</sup>.

Широко известно среди уральских камнерезов имя Н. Татаурова, потомственного мастера. На своем веку он вырезал из яшмы немало различных изделий, принимал участие в выполнении важнейших заказов, получаемых гранильной фабрикой. Для его творчества особенно характерны традиции народного камнерезного искусства, влияние кустарных промыслов конца XIX века.

Интересны пепельницы его работы из различных сортов яшм. Мастер создает целые сценки из камня. На краю пепельницы — два пня, в один из них воткнут топорик. На перекаладинке над костром висит ведро.

Каждая деталь пепельницы выполнена из соответствующего сорта яшмы: серо-зеленого, сургучного и т. д.

Иногда мастер украшает пепельницы фигурками животных, то объемными, то рельефными. Такова пепельница из зеленой яшмы: слева из камня вырезан заяц; справа — две убитые птицы. Сама пепельница полирована, скульптурные украшения оставлены матовыми, что подчеркивает их материальность.

Великолепно выполнены Татауровым небольшие скульптуры из яшмы, изображающие животных. Вот львица пригнулась к земле и, присев на задние лапы, готовится к прыжку. Видно, как напряглись ее каменные мускулы. Используя природные свойства камня, Н. Татауров с большим искусством вы-

<sup>1</sup> «Тайные сказы рабочих Урала», 1941, стр. 123.

резал из яшмы фигуру львицы. Эти же качества отличают и другую работу камнереза—яшмовую коробочку в виде карася. Разнообразная окраска камня дает возможность мастеру цветом выделить плавник, туловище. Хороша резьба чешуи, несколько стилизованная согласно всему характеру изделия.

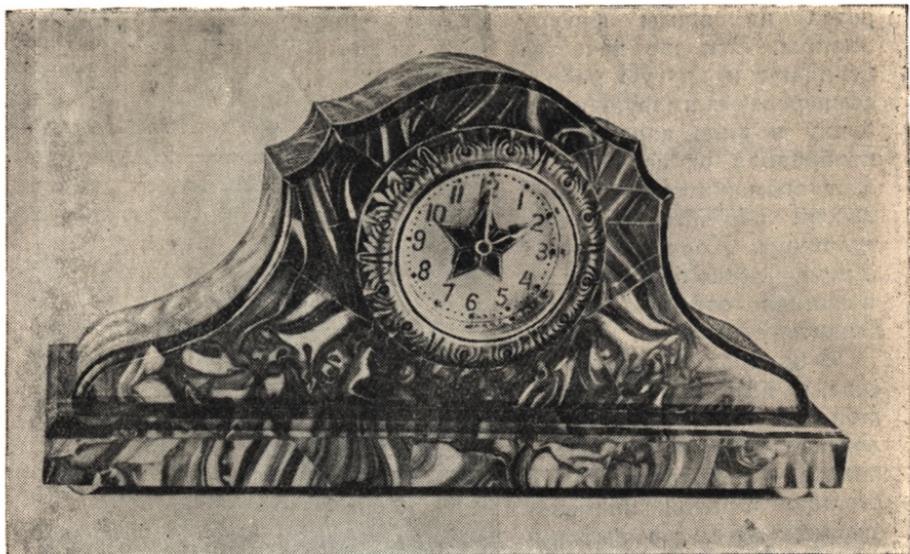
В подарок любимой Москве, в восьмисотлетний ее юбилей, камнерезы Свердловска отправили модель значка, выпущенного в столице к этой знаменательной дате. На вытянутой вверх пятиугольной пластине изображена Спасская башня и часть кремлевской стены, под ними— текст: «Москва 800 лет». Модель была изготовлена из драгоценных и цветных камней. Техника ее исполнения сочетала и русскую мозаику и филигранное ювелирное искусство. Башня и стены Кремля чеканились из серебра. Они рельефно выделяются на темносинем

ночном небе, созданном из лапис-лазури. Тонкие серебряные нити стремительно возносятся вверх, распускаясь над Спасской башней волнующими огнями победы. В лазурном небе сверкают топазы, светятся хризолиты, вспыхивают аметисты, горят рубины.

С любовью работали мастера над подарком трудящихся Свердловской области И. В. Сталину в день его семидесятилетия. Это был настольный прибор. Шкатулка, подставка под вазочку и спичечницу выполнены из чудесного малахита, неповторимого в своей живописной красоте. Казалось, что мастер вырезал их из застывшей тысячелетия назад сине-зеленой переливчатой морской волны, добытой из уральских недр, и она, оживленная искусством мастера, засверкала яркими, чарующими красками жизни.



*Значок «800 лет Москвы». Подарок Москве от трудящихся Свердловской области. Работа завода треста «Русские самоцветы».*



*Часы из письменного малахитового прибора, поднесенного трудящимися Свердловской области И. В. Сталину в день его семидесятилетия. Работа завода треста «Русские самоцветы».*

Великолепно сделаны часы. В малахитовом подчаснике, в орнаментированном кругу — циферблат. В центре его пылает рубиновая звезда, словно озаряя дорогу золотым стрелкам, указывающим наше замечательное время.

В 1948 году завод треста «Русские самоцветы» изготовил малахитовый письменный прибор из 12 предметов. На зеленом фоне камня красиво выделяются барельефы Ленина и Сталина. Чернильница, календарь, настольная лампа, пепельница, шка тулка для папирос, две вазы имеют строгие пропорции, четкие простые формы.

Над прибором работал один из потомственных уральских малахитчиков А. Оберюхтин. Мастерство, воспринятое им от отцов и дедов, богатый личный опыт, врожденное понимание красоты камня — все это позволило ему создать значительное произведение камнерезного искусства, отличающееся прекрасно подобранным узором, тонкостью и тщательностью технического исполнения.

В 1951—1952 годах мастерами завода была создана малахитовая ваза. Формы ее типичны для классических vaz и вызывают в памяти изделия уральских камнерезов середины XIX столетия. Рисунок малахита подобран удачно, а ручки из



*Малахитовая шкатулка. 1949 г. Завод треста  
«Русские самоцветы».*

золоченой бронзы еще более подчеркивают красоту камня. Малахит всегда вызывает в воображении человека представление о зеленой ласковой траве, привольно возросшей на заливных русских лугах или на полянах лесов, о море в часы его задумчивой дремоты под солнцем. Оптимистический рисунок камня, раскрытый искусным мастером в процессе труда-творчества, особенно созвучен жизнеутверждающему духу советского искусства.

В этом отношении характерна и шкатулка, сделанная в 1949 году. Подбор малахита и отделка выделяют ее среди обычной продукции завода. На крышке шкатулки, словно на темнозеленом бархатном ковре, алеет комсомольский значок в сверкающей золотой оправе. Знамя значка сделано из сургучной яшмы, звезда из рубинов, буквы «ВЛКСМ» набраны из хризолитов. Мастера, работавшие над шкатулкой,— А. Оберюхтин, В. Зайков, Г. Зверев и другие смело применили сочетание различных камней, что значительно повысило красочное звучание изделия, придало ему яркий оптимистический характер.

Черты нового видны в произведениях мастеров художественной обработки мрамора-серпентина. Один из старейших камнерезов К. С. Аверкиев принадлежит к потомственным уральским мастерам. Из мрамора и серпентина им сделано немало оригинальных ваз, письменных приборов. Интересен, например, письменный прибор, созданный по мотивам сказов П. П. Бажова в

1947 году. Используя природные свойства камня, мастер покрывает прибор резным рельефом, повышающим художественную значимость изделия. В центре помещено рельефное изображение деда Слышко, окруженного слушателями. Справа и слева изображены сказочный дурман-цветок, маленькие змейки-малахитницы, золотой полоз и т. д. К. С. Аверкиев умело использует цвет камня, создавая красивые сочетания черно-зеленого и бледно-серого тонов.

Характерно стремление мастеров соединить два исконных уральских искусства — камнерезное дело и чугунное художественное литье. Эта линия работы при своем продолжении может достичь весьма положительных результатов. Правда, первые опыты еще не всегда удачны, порой недостаточно продуман выбор изделий из чугуна: несогласованные в пропорциях с камнерезными деталями, они становятся простым украшением, несвязанным конструктивно с изделием. Следует также расширить применение камня. Используется пока лишь мрамор, хотя сочетание живописных яшм, орлеца с чугунным кружевом каслинского литья может дать сильный художественный эффект: волнистые переливы яшмовых красок лишь подчеркнут красоту чугунной скульптуры. Камень нужно применять не только для подставок к литью, но и для самостоятельных деталей. Все это требует дальнейшей творческой работы, новых поисков.

Вот один из таких письменных приборов, выпущенных заводом треста «Русские самоцветы». Он состоит из нескольких предметов. Центральное место занимает шестиугольная блестящая мраморная плита хорошей полировки. В центре ее установлена скульптура Е. Лансере «Джигитовка лезгин», отлитая в чугуне. Она является центром всей композиции прибора. По бокам ее установлены две чернильницы. Прибор включает в себя также мраморную пепельницу, металлический стаканчик для карандашей и ручек, поставленный на мраморную подставку, пресс-папье. Все мраморные детали, различные по размерам, сходны по формам, что устанавливает связь между отдельными звеньями композиции.

Не менее интересно и соединение камнерезного искусства с тонкой златоустовской гравюрой на стали, сочетание мастерства уральских камнерезов, гранильщиков и оружейников. Златоустовский завод приготовил для маршалов Советского Союза почетное оружие, а свердловские гранильщики украсили эфесы шашек рубинами.

Наиболее примечательные работы уральских мастеров камня показывают огромную роль Великой Октябрьской социалистической революции в возрождении камнерезного искусства на Урале, выполняющего иные задачи, нежели прежде, служащего



*Малахитовая ваза, 1951—1952 гг.*



теперь народу. Уральские мастера-художники камня выпускали в XVIII—XIX веках замечательные произведения камнерезного искусства. Но круг распространения этих произведений был очень узок. Екатерина II в январе 1778 года, рассказывая в письме Гримму о богатствах Эрмитажа (Музеума), о большом количестве яшм и агатов из Сибири, писала: «всем этим любуются там мыши и я»<sup>1</sup>.

Совершенно новый характер приобретает искусство камня в социалистическую эпоху. «Искусство принадлежит народу,— говорил В. И. Ленин,— оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщину широких трудящихся масс. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»<sup>2</sup>.

Художественная обработка камня на Урале за годы советской власти достигла немалых успехов, но в целом она отстает еще от общего подъема нашей социалистической культуры. Одна из причин этого отставания заключается в неправильной ориентации руководителей камнерезного дела в 20-х годах только на кустаря, а в настоящее время только на изготовление мелких изделий.

В конце 20-х годов некоторые «деятели» ориентировали уральское камнерезное искусство на заграничный рынок, призывая даже изучать вкусы иностранного покупателя<sup>3</sup>. Это, конечно, отрицательно сказалось на развитии художественной обработки камня на Урале.

Академик А. Е. Ферсман в своей книге о Петергофской гранильной фабрике посвятил специальный раздел Екатеринбургской гранильной фабрике<sup>4</sup>. Он видел ее задачи, прежде всего, в «широком содействии кустарной промышленности», огранике драгоценных камней, в приготовлении полуфабрикатов: «Роль центральной мастерской должна заключаться в массовом обслуживании кустарей полуфабрикатами и изготовлении массовых продуктов простого рыночного типа, вероятно, главным образом, для экспорта за границу»<sup>5</sup>. Ошибочность этого взгляда, в частности, состоит в том, что нельзя сводить всю организацию художественной обработки камня на Урале только к содействию кустар-

<sup>1</sup> Цитируется по сб. Государственного Эрмитажа, вып. 1, Петроград, 1920.

<sup>2</sup> «Ленин о культуре и искусстве», Изогиз, 1938, стр. 290.

<sup>3</sup> Камнерезцы на распутьи, «Уральский рабочий» от 11 сентября 1928 года.

<sup>4</sup> А. Е. Ферсман, Н. И. Воловец. Государственная Петергофская гранильная фабрика. Петроград, 1921, стр. 74—77.

<sup>5</sup> Более правильно, на наш взгляд, сформулированы задачи камнерезного искусства в книге А. Е. Ферсмана «Из истории культуры камня в России», 1946, стр. 61.

ной промышленности, производству массового вида изделий. Нельзя забывать большой идейной и глубокой эстетической ценности монументальных камнерезных изделий, их роли в организации интерьеров советских общественных зданий.

Важнейшей задачей камнерезного искусства Урала нужно считать создание произведений монументального характера, продолжение лучших традиций прошлого. Все лучшее, что было создано художниками камня в прошлом, было создано именно в этой области. Не случайно поэтому первые же наиболее значительные произведения советских лет, совершенно новые по тематике, были связаны с монументальным искусством, с советской архитектурой. Не только Московский метрополитен должен располагать богатством уральского цветного камня, но и прекрасные дворцы культуры, возникающие в различных промышленных центрах, и многие другие общественные здания. В настоящее время в их интерьерах почти нет цветного камня. Там красуются гипсовые вазы, торшеры, а богатство декоративного камня не использовано. Даже сравнительно легкий для обработки камень — мрамор в крупных изделиях почти не употребляется, в то время как он должен найти себе место не только в облицовке зданий, но и в убранстве интерьеров рабочих дворцов, в садах, парках культуры и отдыха.

Совершенно права была народный художник СССР В. И. Мухина, когда говорила: «Нельзя обойти молчанием, не пожалеть исчезновения производства, никогда и никакой страной не превзойденных, наших каменных, малахитовых, яшмовых, нефритовых и других vaz»<sup>1</sup>.

В зеленом поясе скверов, пересекающем наши города, драгоценными украшениями должны загореться огромные светильники, засверкать обелиски и вазы из уральских камней. Умелое использование всех декоративных средств еще более повысит идейно-художественный уровень наших архитектурных сооружений.

Развитие советского декоративного искусства кровными узами связано с социалистической действительностью. Оно стремится создать произведения новые по содержанию, раскрыть новые темы. Новая тематика, новое содержание советского прикладного искусства, естественно, приведут к созданию и новых форм камнерезных изделий. Эти поиски нового в художественной обработке камня должны основываться на замечательных традициях русской культуры камня и в том числе — уральского камнерезного искусства.

---

<sup>1</sup> В. И. Мухина. Монументально-декоративные скульптурные решения в ансамбле городов. Доклад на научной конференции по монументально-декоративному и декоративно-прикладному искусству. Москва, февраль, 1951 г.

Укрепление связей между советскими архитекторами и народными мастерами художественной обработки камня, участие последних в создании крупнейших сооружений эпохи, постоянная забота о росте художественного мастерства камнерезов — все это приведет к новому качественному росту художественной обработки камня на Урале, еще более расширит круг ее тематики, поднимет художественный уровень изделий не только завода, но и промысловых артелей. С другой стороны, более выразительным, впечатляющим станет и убранство интерьеров советских общественных зданий.

Вазы, чаши, торшеры и другие произведения из красочных яшм, орлеца, малахита, лазурита должны служить не только украшением, но выполнять определенную воспитательную роль. Они должны, прежде всего, вызывать в советских людях чувство патриотической гордости богатством и могуществом Родины, чувство восхищения творчеством народных художников, равного которому нет в мире.

«Крестьянин, рабочий,— говорил Л. М. Каганович о метро, а эти слова с полным правом могут быть отнесены и к другим сооружениям советской архитектуры,— умеет видеть в метрополитене, в этих огнях, в этих мраморных колоннах не только мрамор, не только прекрасное техническое сооружение. Он видит в метро воплощение своей силы, своей власти. Раньше только помещики, только богачи пользовались мрамором, а теперь власть наша, эта стройка — для нас, рабочих и крестьян, это — наши мраморные колонны, советские, социалистические»<sup>1</sup>.

Покорение грубого неподатливого камня силой искусства мастера-камнереза, превращение простого каменного блока в совершенное художественное произведение — особенно созвучно социалистической эпохе, когда труд советского человека преобразует природу, подчиняет ее себе, заставляет все ее богатства служить советскому народу. Монуументальное искусство камня, выродившееся в эпоху капитализма, должно ярко расцвести в самом передовом в мире советском искусстве.

Требования, стоящие перед советским монументально-декоративным и декоративно-прикладным искусством, налагают и на мастеров-камнерезов, народных художников большую ответственность. Народ требует от них изделий высокой идейности и художественного совершенства. На воспитание молодого поколения уральских художников камня поэтому должно быть обращено самое пристальное внимание. Мастер-камнерез обязан глубоко воспринять все достижения самой передовой в мире советской культуры, усвоить художественное наследие, в совершенстве

<sup>1</sup> Архитектура Московского метрополитена. М., 1936, стр. 13.

овладеть техникой обработки. Только в этом случае он создаст произведения, способные, как указал товарищ А. А. Жданов, «...удовлетворить эстетические потребности и художественные вкусы советских людей...»<sup>1</sup>.

Работая над мелкими художественными произведениями, скульптурой малых форм, народные мастера также должны понимать требования народа, учитывать его запросы, помня, что его эстетический вкус неизмеримо вырос за последние годы, возросла требовательность к предметам, украшающим его повседневный быт.

Особо ответственные задачи стоят перед уральским камнерезным искусством в свете исторических документов XIX съезда Коммунистической партии Советского Союза. В связи с увеличением строительства клубов, дворцов культуры и т. д. согласно принятому съездом новому пятилетнему плану, должно увеличиться и укрепиться производство камнерезных изделий для новых общественных зданий.

Задачи создания высокохудожественных произведений, поставленные перед советским искусством в докладе товарища Г. М. Маленкова, также имеют самое непосредственное отношение к развитию художественной обработки камня на Урале. Нельзя допускать выпуска серых, сырых, недоработанных, а подчас и халтурных произведений.

Исследование истории уральского камнерезного искусства показывает, что монументально-декоративное искусство камня на Урале не знает равного в мире, оно было создано народом и является его гордостью. Уральские камнерезы и в дальнейшем создадут немало прекрасных произведений из цветного камня, созвучных великой эпохе построения коммунизма. Художники и народные мастера, опираясь на богатые народные традиции, осваивая лучшие достижения камнерезного искусства прошлого и настоящего, придут к небывалому расцвету своего искусства. И рубиновые звезды Кремля, освещающие миру счастливую дорогу к коммунизму, — залог создания новых замечательных «каменных цветков».

---

<sup>1</sup> Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), М., 1948, стр. 143.





## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН УРАЛЬСКИХ МАСТЕРОВ-КАМНЕРЕЗОВ XVIII—XX ВЕКОВ

Указатель имен уральских мастеров-камнерезов XVIII—XX веков составлен на основе архивных документов: ведомственной переписки, рапортов, донесений и т. д. Были использованы также формулярные списки мастеров, находящиеся в фондах Свердловского и Ленинградского архивов.

Указатель, разумеется, не может считаться исчерпывающим, потому что о многих камнерезах, в частности, кустарях, кроме упоминаний фамилии, не сохранилось каких-либо данных.

*Аверкиев, Егор* — родился в 1728 г. Сын мастерового. С 1745 г. работал учеником первой статьи на Горнощитском мраморном заводе.

*Аверкиев, Павел* — мастеровой 2-й статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. XIX века работал над приготовлением каминов.

*Аверкиев, Петр Иванович* — родился в 1823 г. С 1836 г. работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Аверкиев, Максим Петрович* — родился в 1818 г. С 1831 г. работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Анбаров, Александр* — мастеровой первой статьи. Работал на Екатеринбургской гранитной фабрике. В 1841 г. принимал участие в обработке малахитовой «квадратной чаши».

*Анбаров, Яков* — сын мастерового Екатеринбургской гранитной фабрики. С 1836 г. поступил на один год в Академию Художеств. Ввиду отличных успехов был оставлен для продолжения учебы. Известный гравер П. Уткин писал:

«Академист Анбаров в течение минувшего 1836 г. занимался ниже следующими предметами: леплением с натуры из воску и глины, рисованием с бюстов и статуй, резьбою на крепких камнях; окончательно приготовил восковую модель с натуры, изображающую Милона Кротосского с львом, с которой и начал резать на камне в обронном виде; вылепил из воску портрет знаменитого нашего баснописца Ивана Андреевича Крылова, за который награжден от Академии серебряною 1-го достоинства; теперь же занимается приготовлением эскиза по заданной программе, состоящей в изображении Орфея в отдельной круглой фигуре.

Донося о сем Правлению Академии Художеств о занятиях Анбарова, осмеливаюсь присовокупить, что по кратковременному пребыванию его в

Академии вышеисчисленные работы были исполнены с художественным достоинством, несомненным признаком его таланта». (ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 1, д. 75, л. 19).

В 1839 г. Я. Анбаров получает звание художника XIV класса и направляется для работы на Екатеринбургскую гранильную фабрику. В 1844 г. командирован для работы на Кавказ.

*Афанасьев, Алексей Васильевич* — родился в 1818 г. Сын мастерового. Работал с 1831 г. на гранильной фабрике.

*Афанасьев, Андрей* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 30—40 гг. XIX века. Мастер по обработке твердых пород.

*Афанасьев, Василий Иванович* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Был специалистом по «шлифовке и полировке гладких и резных вещей» из крепких пород. Выполнял также заказы из малахита.

*Баженов, Михаил Дмитриевич* — сын мастерового, родился в 1823 г. Работал с 1839 г. на Горнощитском мраморном заводе.

*Беспалов, Николай Иванович* — сын мастерового. Родился в 1821 г. Работал с 1836 г. на Горнощитском мраморном заводе.

*Бекишев, Киприян* — сын мастерового. Родился в 1735 г. С 1750 г. работал учеником второй статьи на Горнощитском мраморном заводе.

*Белоусов, Павел* — сын крестьянина. Родился в 1703 г. С 1735 г. работал учеником первой статьи на Горнощитском мраморном заводе.

*Белоусов, Павел* — сын мастерового. Родился в 1714 г. С 1734 г. работал учеником на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Бородин, Павел* — унтер-шихтмейстер I-го класса. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 40-х гг. XIX века. Наблюдал за общим ходом производства.

*Бороздин, Прокопий* — сын мастерового. Родился в 1749 г. С 1759 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе. Принимал участие в установке «Сибирской галереи» в г. Пушкине (бывш. Царское Село).

*Бронский, Иван* — мастер второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал по обработке камня.

*Гагарин, Порфирий* — мастер второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. работал малахитчиком.

*Галкин, Гаврило Васильевич* — сын мастерового. Родился в 1817 г. Работал с 1831 г. в Екатеринбургской фабрике.

*Галкин, Иван Васильевич* — сын мастерового. Родился в 1820 г. Работал мастеровым с 1833 г. С 1844 г. — ученик резного искусства. С 1858 г. — «частный мастер» по резному и гранильному делу. Принимал участие в восстановлении Зимнего дворца после пожара.

*Голубев, Яким* — сын крестьянина. Родился в 1716 г. С 1740 г. работал учеником первой статьи на Горнощитском мраморном заводе.

*Горюнов, Михайло Федорович* — сын мастерового. Родился в 1820 г. С 1833 г. работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Горяинов, Михаил* — архитектурский ученик. С 1757 г. учился в Московском университете. В 1762 г. отправлен в Московскую горно-техническую контору в команду архитектора Бланка.

*Григорьев, Иван* — сын мастерового. Родился в 1748 г. С 1762 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе. Принимал участие в установке «Сибирской галереи».

*Григорьев, Ксенофонт* — мастеровой второй статьи. Работал в 30—40-х гг. на Екатеринбургской гранильной фабрике. Мастер по набору малахитом ваз и чаш.

*Григорьев, Никита* — мастеровой второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе. В 40-х гг. работал над изготовлением каминов.

*Григорьев, Николай Михайлович* — сын мастерового. Родился в 1820 г. С 1833 г. работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Григорьев, Петр* — сын мастерового. Родился в 1743 г. С 1756 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Давыдов, Матвей* — сын крестьянина. Родился в 1712 г. С 1735 г. работал учеником первой статьи на Горнощитском мраморном заводе.

*Денисов-Уральский, Алексей Кузьмич* — родился в 1864 г., умер в 1926 г. Мастер наборных картин, камнерез, художник-живописец. Учился в школе Общества поощрения художеств. В Екатеринбурге, Перми, Петербурге организовал свои персональные выставки: «Урал и его богатства». Неоднократный участник всероссийских и международных выставок. Близкий друг Д. Н. Мамина-Сибиряка. В 1916 г. открыл в Петербурге выставку аллегорических скульптур, посвященных воюющим державам и сделанных из цветных уральских камней.

Произведения Децисова имеются в ряде музеев СССР.

*Елкин, Евсей* — «сын приказного». Родился в 1736 г. С 1747 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Завершин, Евгений Семенович* — родился в 1815 г. Сын мастерового. С 1829 г. работал мастеровым.

*Зубрицкий, Иван* — сын мастерового. Родился в 1729 г. С 1746 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Иванов, Ефим* — ученик «резного художества». Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1841 г. принимал участие в приготовлении мозаичного набора.

*Иванов, Иван* — сын мастерового. Родился в 1743 г. С 1756 г. работал учеником второй статьи на Горнощитском мраморном заводе. Принимал участие в установке «Сибирской галереи» в г. Пушкине.

*Иванов, Сергей Егорович* — сын мастерового. Родился в 1827 г. С 1837 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Иванов, Сергей Иванович* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Специалист по малахиту и огранке драгоценных камней.

*Калугин, Алексей* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 40-х гг. XIX века. Мастер-малахитчик.

*Калугин, Алексей Григорьевич* — сын мастерового. Родился в 1824 г. С 1836 г. работал мастеровым.

*Калугин, Василий* — унтер-шихтмейстер 3-го класса. Специалист по резьбе на твердых камнях. Работал над камнями. В 40-х гг. сделал камеею «Венера».

*Калугин, Гаврило* — мастеровой второй статьи Горнощитского мраморного завода. Родился в 1785 г. Работал над различными мраморными изделиями.

*Калугин, Григорий Андреевич* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Родился в 1786 г. в семье мастерового Андрея Калугина. В 1841 г. работал над небольшими чашечками из яшм. Был известен «обработкою шкалнетыры на изделиях и прочими резными работами».

*Калугин, Иван Никифорович* — сын мастерового. Родился в 1813 г. С 1828 г. работал мастеровым на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Калугин, Кирилл* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 40-х гг. XIX века над различными малахитовыми изделиями.

*Калугин, Леонтий Николаевич* — сын мастерового. Родился в 1827 г. С 1837 г. работал мастеровым на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Калугин, Михаил* — унтер-шихмейстер II-го класса. Родился в 1788 г. в семье мастерового. Работать начал в марте 1801 г. на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1807 г. перешел на работу на бронзовую фабрику, оттуда в магазин цветных камней. Был мастером по художественной обработке камня и бронзы.

*Калугин, Николай Андреевич* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 40-х гг. XIX века. Мастер-малахитчик.

*Камарин, Гаврило Иванович* — сын мастерового. Родился в 1821 г. С 1833 г. работал мастеровым на Горнощитском мраморном заводе.

*Квасников, Дмитрий Прохорович* — сын мастерового. Родился в 1823 г. С 1836 г. работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Квасников, Прохор* — родился в 1734 г. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Ковалев, Василий* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Работал в 40-х гг. XIX века. Мастер по обработке твердых пород.

*Ковалев, Иван* — мастеровой второй статьи. В 40-х гг. XIX века работал на Екатеринбургской гранильной фабрике по обработке драгоценных камней.

*Ковалев, Семен* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 40-х гг. XIX века. Мастер-малахитчик.

*Ковалев, Федор* — ученик «резного искусства». Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1841 г. был занят изготовлением предсталов из розового орлеца.

*Козьмин, Сидор* — подмастерье. Приехал на Урал в 1765 г. с экспедицией Я. И. Данненберга. Работал на Петергофской гранильной фабрике.

*Коковин, Василий Остафьевич* — мастер Екатеринбургской гранильной фабрики. Один из выдающихся уральских мастеров-камнерезов. Родился в семье мастерового в 1760 г. В 1775—1776 гг. поступил на работу «каменного дела учеником». Проявил большие способности по «гранильному искусству» и был в 1782 г. отправлен на Екатеринбургскую фабрику учеником. В 1786 г. был подмастерьем. Неоднократно отправлялся в Петер-

бург с караваном сделанных вещей и на различные «урочища» для осмотра и добыwania камней. В конце 90-х гг. XVIII века изобрел новую камнерезную машину, введенную в действие в начале XIX века и давшую к 1815 г. 65 тыс. руб. прибыли. Умер В. О. Коковин 18 декабря 1818 г.

*Коковин, Яков Васильевич* — родился в 1784 г. Сын выдающегося мастера-камнереза В. О. Коковина. В 1799—1806 гг. обучался в Академии Художеств. Неоднократно получал медали; 2-я золотая медаль была присуждена за программу «Пришествие в Киев к великому князю Владимиру Мономаху греческих послов с богатыми дарами, состоящими в скипетре и прочих драгоценностях, также с просьбами о мире». (См. список русских художников к юбилейному справочнику Академии Художеств, стр. 256).

По окончании Академии 1 сентября 1806 г. был «удостоен первой степени аттестатом и жалован шпагою. В числе избранных четырех человек назначен был к усовершенствованию художественных назначений в чужие края на три года, но по случаю политических государственных действий (1806 г.) отсылка сия была отложена». А. С. Строганов занял Коковина «резными скульптурными работами в бывшей при Академии бронзовой фабрике, из коих в продолжении 11 месяцев довольно поступило и в Государственный Эрмитаж». (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 126, л. 259).

В 1807 г. Я. Коковин был направлен в Екатеринбург для осмотра Екатеринбургской гранильной фабрики и Горнощитского завода и их изделий. В 1814 г. назначен мастером Екатеринбургской гранильной фабрики. С 1818 г. исполнял обязанности командира этой фабрики, а в 1827 г. был утвержден в этой должности. В 1835 г. был отстранен от должности. (ЦГИАЛ, ф. 468, оп. 231/396, д. 126, л. 276, 284).

*Канаев, Александр Федорович* — мастер-кустарь (г. Екатеринбург). Работал в 900-х гг. над изготовлением рельефных картин и горок.

*Кесарев, Дмитрий Игнатьевич* — мастер-кустарь (900-е гг.). Работал над селенитовыми изделиями.

*Ковалев, Иван Васильевич* — мастер-кустарь. Работал в 90-х и 900-х гг. (г. Екатеринбург). Занимался резьбой печатей.

*Ковалев, Алексей Иванович* — мастер-кустарь. Работал в Екатеринбурге в 80—90 гг. XIX века над мелкими изделиями из цветных уральских камней.

*Клевакин, Евграф Николаевич* — кустарь в Мраморском. Изготавливал в 90-х гг. мраморные памятники, умывальники, столы.

*Колмогоров, Михаил* — архитекторский помощник. Один из руководителей Горнощитского мраморного завода в XVIII веке. Службу начал в 1746 г. архитекторским учеником. С 1754 г. — архитекторский помощник. В 80-х гг. получает чин капитана. Под наблюдением М. Колмогорова выполнялись многочисленные ответственные заказы для петербургских дворцов.

*Колмогоров, Павел Леонтьевич* — сын мастерового. Родился в 1822 г. С 1836 г. работал мастеровым на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Колокольников, Андрей* — родился в 1735 г. С 1750 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике подмастерем.

*Колокольников, Семен Андреевич* — родился в 1760 г. В 1775 г. работал «камнетесного дела учеником», с 1784 г. — архитекторским учеником. В эти годы находился «при деле разных субтельных мраморных вещей и черчения разных рисунков». Одновременно выполнял обязанности надзирателя при Горнощитском заводе. С 1792 г. по 1800 г. в летнее время по-

сылался по Оренбургской губернии в поисках новых месторождений и черчения планов их. Зимой в эти годы исполнял обязанности надзирателя Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Комаров, Гаврило* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 1841 г. работал над камином из анжелинского желтого мрамора для Марининского дворца.

*Комаров, Дмитрий* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. Работал в 40-х гг. XIX века над различными мраморными изделиями, в том числе и над каминами.

*Комаров, Константин Константинович* — кустарь в Мраморском (80—90-х гг. XIX века). Делал памятники и другие изделия из мрамора.

*Комаров, Михаил Николаевич* — кустарь в Мраморском (80—90-е гг. XIX века). Делал вазы из мрамора.

*Комаров, Никифор* — мастер второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе над различными мраморными изделиями.

*Комаров, Николай Лазаревич* — мастерской первой статьи. Родился в 1794 г. в семье мастерского Горнощитского завода Лазаря Комарова. Работал в Горнощитском мраморном заводе. В 40-х гг. XIX века принимал участие в изготовлении каминов и других изделий. В 1841 г. работал вместе с другими над камином из желтого анжелинского мрамора для Марининского дворца. Высекал надпись на памятнике Ермаку в г. Тольское.

*Комаров, Орест* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. Работал над различными мраморными изделиями. В 1841 г. принимал участие в работе над камином из целого мрамора.

*Коробчиков, Иван* — с 1745 г. работал подмастерьем на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Костоусов, Александр* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. XIX века работал над различными мраморными изделиями.

*Костоусов, Алексей* — мастерской первой статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе. В 40-х гг. XIX века принимал участие в изготовлении различных мраморных изделий. В 1841 г. работал над каминами из анжелинского желтого мрамора для Марининского дворца.

*Костоусов, Андрей Михайлович* — сын мастерского. Родился в 1823 г. Работал с 1836 г. мастерским. С 1859 г. — ученик резного художества. Получил медаль за восстановление Московского Кремлевского дворца.

*Костоусов, Илья Иванович* — сын мастерского. Родился в 1826 г. С 1836 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Костоусов, Михаил* — мастерской первой статьи. Родился в 1795 г. в семье мастерского гранильной фабрики. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике мастером-малахитчиком. Принимал участие в работе над многими малахитовыми вазами и чашами.

*Костоусов, Никандр Алексеевич* — ученик «резного художества» (конец 30-х гг. XIX века). Находился «у дела мраморных vaz».

*Костоусов, Никифор* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода 40-х гг. XIX века. Работал над каминами и другими мраморными изделиями.

*Костоусов, Семен* — ученик «резного художества». Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1841 г. был занят изготовлением пьедесталов из розового орлеца.

*Кузнецов, Дмитрий Тимофеевич* — родился в 1779 г. в семье мастерового. В 1796 г. был архитекторским учеником; одно время делал различные рисунки. До 1801 г. находился на мурзинских коях, затем — надзирателем на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Кузнецов, Петр* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Работал над изделиями из твердых пород. В 1841 г. работал над «елиптовой чашей».

*Ларищев, Агафон* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 1841 г. принимал участие в изготовлении каминов из твердых пород.

*Ларищев, Алексей* — мастеровой первой статьи. В 40-х гг. XIX века работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. К 1841 г. относится его работа над камином из яшмы.

*Ларищев, Дмитрий Алексеевич* — сын мастерового. Родился в 1824 г. С 1836 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Ларищев, Петр* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Работал в 40—50-х гг. XIX века. Мастер по обработке твердых пород.

*Ларищев, Степан* — мастеровой второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе в 40-х гг. XIX века. Принимал участие в изготовлении каминов.

*Ларищев, Порфирий Степанович* — сын мастерового. Родился в 1816 г. С 1831 г. работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Липин, Василий Иванович* — мастер-кустарь. Работал в Екатеринбурге в 80-х—90-х гг. Изготавливал мелкие изделия из цветных уральских камней: буски, плоды для накладок и т. д.

*Липин, Самуил* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Работал в 40—50-х гг. XIX века. Мастер по обработке твердых пород.

*Литвинов, Афанасий* — сын мастерового. Родился в 1752 г. Работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Лихачев, Иван Михайлович* — сын мастерового. Родился в 1817 г. С 1831 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Лихачев, Михаил* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Мастер по обработке твердых пород. В 1841 г. работал над авантюриновой чашей.

*Лютин, Александр Иванович* — родился 14 декабря 1814 г. В 1824 г. поступил в Академию Художеств. Неоднократно получал медали. В 1839 г. Лютину было присвоено звание академика и он занял должность помощника директора на Екатеринбургской гранильной фабрике по «искусственной части». Им было создано немало интересных проектов ваз, каминов, накладок и других изделий из мрамора и крепких камней.

*Мальков, Осип* — сын мастерового. Родился в 1730 г. С 1746 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Мезенцев, Андрей Иванович* — родился 1824 г. в семье мастерового.

Работать начал с 1837 г. мастеровым. С 1859 г. — ученик «резного художества».

*Мезенцев, Никита* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1841 г. принимал участие в приготовлении камина из яшмы.

*Морозов, Лаврентий* — родился в 1743 г. Начал работать в 1758 г. Был послан из Екатеринбурга на Петергофскую гранильную фабрику. Вернулся на Урал с экспедицией Данненберга в 1765 г.

*Мышкин, Василий Осипович* — сын мастерового. Родился в 1818 г. С 1833 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Мышкин, Иван* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 40-х гг. XIX века над изготовлением малахитовых ваз.

*Налимов, Гаврило* — один из крупнейших мастеров-камнерезов XIX века. Родился в 1807 г. С 1 мая 1822 г. был отдан в «обучение рисованию и леплению». После окончания учебы работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 40—50-х гг. руководил работами по изготовлению всех наиболее замечательных изделий из крепких камней. Часть из этих изделий — яшмовые вазы, торшеры, изделия из лазурита и т. д. — находится в Государственном Эрмитаже. Многие из них имеют на плите вырезанную в камне надпись, которая говорит о том, что изделия готовились «под руководством мастера Г. Налимова».

Г. Налимов неоднократно делал копии с присылаемых из Петербурга рисунков. Они отличаются мастерством исполнения.

*Никифоров, Сергей* — сын мастерового. Родился в 1756 г. Работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Никифоров, Федор* — сын мастерового. Родился в 1729 г. С 1745 г. работал учеником первой статьи на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Нифантов, Евдоким* — сын мастерового. Родился в 1746 г. С 1759 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Новиков, Антон* — мастеровой второй статьи. Работал в 40-х гг. XIX века на Екатеринбургской гранильной фабрике. Мастер-малахитчик.

*Новиков, Семен* — мастер второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе. В 40-х гг. принимал участие в приготовлении каминов из мрамора.

*Оберюхтин, Андрей Николаевич* — родился в 1898 г. Потомственный малахитчик. Окончил три класса народной школы. Ныне мастер завода треста «Русские самоцветы». Принимал участие в изготовлении наиболее крупных произведений из малахита: письменных приборов, ваз, шкапулов и т. д.

*Овчинников, Игнатий* — сын мастерового. Родился в 1741 г. С 1753 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Овчинников, Савва* — сын мастерового. Родился в 1732 г. С 1748 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Одинцев, Александр* — ученик «резного искусства». Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. Мастер-малахитчик. В 1841 г. работал над большой малахитовой вазой.

*Одинцев, Семен* — родился в 1795 г. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. С 1810 г. «находился при обработке антиков». Его работе принадлежит несколько камней, сделанных в 40-х гг. Среди них «Гермафродит, предающийся сну». В 1841 г. им сделана камея «Мельпомена».

*Основин, Андрей Александрович* — сын мастерового. Родился в 1819 г. С 1833 г. работал мастером Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Основин, Евгений* — мастер первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал над изделиями из авантюрина. В 1841 г. — над каминном из твердых пород.

*Основин, Иван Андреевич* — мастер-кустарь. Работал в Екатеринбурге 80—900-х гг. Специалист по изготовлению пресс-папье из цветных камней. Работал также над вазами с плодами.

*Основин, Илья* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40—50-х гг. XIX века работал мастером-малахитчиком.

*Падрин, Афанасий* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики 40-х гг. XIX века. Мастер-малахитчик.

*Панов, Ал.* (в архивном деле имя полностью не поставлено) — мастеровой второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе. В 40-х гг. принимал участие в изготовлении мраморных каминов. В 1841 г. работал над каминном из белого мрамора.

*Панов, Евгений* — мастеровой второй статьи Горнощитского мраморного завода. Принимал участие в изготовлении каминов. В 1841 г. работал над каминными из анжельинского желтого мрамора для Маринского дворца.

*Панов, Капитон Евгеньевич* — работал в Мраморском 900-х гг.

*Панов, Николай Федорович* — сын мастерового. Родился в 1824 г. С 1836 года работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Панов, Сергей Семенович* — кустарь в Мраморском (90—900-е гг.). Делал бюсты и различные украшения из мрамора.

*Панов, Семен* — мастеровой второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе. В 40-х гг. XIX века принимал участие в работе над мраморными каминными.

*Панов, Яков* — мастеровой второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. XIX века принимал участие в работе над мраморными каминными.

*Патрушев, Иван* — крупнейший знаток камня и специалист по его обработке в 80—90-х гг. XVIII века на Урале. Родился в 1737—1742 гг. в семье «каменных дел» подмастерья. В 1756 г. определен в камнерезную фабрику. Под его наблюдением выполнялись ответственные заказы. Например, обелиск из уральских камней, хранящийся в отделе русской культуры Эрмитажа.

*Пермикин, Иван Семенович* — мраморский кустарь 90-х гг. Изготавливал из серпентина и селенита накладки, вазы, пепельницы, мраморные памятники.

*Пермикин, Лаврентий Степанович* — кустарь в Мраморском (90—900-е гг.). Работал на подрядчика. Высекал текст и фигуры из мрамора.

*Пермитин, Александр* — мастеровой второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. принимал участие в изготовлении каминного из белого полевого мрамора.

*Пермитин, Андрей Григорьевич* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. участвовал в работе над мраморными каминами, выполнял на них рельефные украшения.

*Пермитин, Гаврило* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. принимал участие в работе над мраморными каминами.

*Пермитин, Егор* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. XIX века работал над каминами.

*Пермитин, Иван Семенович* — мастерской первой статьи. В 40-х гг. XIX века работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1841 г. участвовал в работе над квадратной чашей из малахита.

*Пермитин, Семен* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. принимал участие в изготовлении каминов. В 1841 г. работал над камином из белого полевого мрамора.

*Пермитин, Степан* — мастерской первой статьи Горнощитского мраморного завода. Среди его работ — камин из желтого мрамора (1841 г.).

*Петров, Федор Васильевич* — сын мастерского. Родился в 1825 г. С 1837 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Петров, Федор Иванович* — сын мастерского. Родился в 1811 г. С 1826 г. работал в Горнощитском мраморном заводе.

*Петровский, Александр* — мастерской второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал над изделиями из твердых пород.

*Петровский, Алексей* — ученик резного художества. В 40-х гг. XIX века находился на Екатеринбургской гранильной фабрике «за присмотром работ». В 1841 г. наблюдал за изготовлением резной малахитовой вазы, затем принимал участие в работе над большой малахитовой вазой.

*Петровский, Евгений* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 1841 г. работал над камином из желтого анжелинского мрамора.

*Петровский, Иван* — работал в 40-х гг. подмастерьем на Екатеринбургской гранильной фабрике. Находился «за присмотром работ».

*Петровский, Иван* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. принимал участие в работе над мраморными каминами.

*Петровский, Игнат* — мастерской второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века занимался огранкой камней.

*Петровский, Игнат* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. Работал над каминами и другими изделиями.

*Петровский, Михаил Семенович* — сын мастерского. Родился в 1824 г. С 1836 г. работал на Горнощитском мраморном заводе.

*Петровский, Николай Иванович* — сын мастерского. Родился в 1816 г. С 1829 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Петровский, Петр* — мастерской второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал мастером-малахитчиком.

*Петровский, Петр* — сын мастерового. Родился в 1747 г. С 1763 г. работал на Горнощитском мраморном заводе мастером. Принимал участие в установке «Сибирской галереи».

*Петровский, Петр Александрович* — мастер-кустарь. Работал в Екатеринбурге в 80—90-х гг. над мелкими изделиями из уральских камней.

*Петровский, Тимофей* — мастеровой первой статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе. В 40-х гг. XIX века изготовлял камни из желтого мрамора.

*Петровский, Федор* — мастеровой второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1841 г. принимал участие в приготовлении квадратной малахитовой вазы.

*Пивоваров, Андрей* — родился в 1796 г. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. С 1806 г. мастер по изготовлению камней.

*Пивоваров, Афанасий* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал над изделиями из авантюрина.

*Пивоваров, Василий Кириллович* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века производил «разрезку и обточку разных изделий».

*Плахов, Алексей* — мастеровой второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе в 40-х гг. XIX века. Работал над камнями из белого полевского мрамора в 1841 г.

*Плохов, Василий* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал над камином из яшмы.

*Плохов, Семен Петрович* — в конце 30-х гг. XIX века был учеником «резного художества». Работал на Горнощитском мраморном заводе, находясь «у дела мраморных каминов».

*Пономарев, Ефим* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики середины XIX века. Мастер-малахитчик.

*Пономарев, Иван* — маркшейдерский ученик. Работал в первой половине XIX века на Горнощитском мраморном заводе. В 1841 г. работал над камином из ангелинского желтого мрамора для Мариинского дворца.

*Пономарев, Кирик* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики 1-й половины XIX века. Работал над камнями. В 1841 г. сделал камею «Аякс». В октябре того же года занимался мозаичным набором.

*Пономарев, Михаил* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал над камином из твердых пород и вазами из малахита.

*Пономарев, Павел* — один из крупных мастеров камнерезного искусства на Урале. Исполнял нередко и административные обязанности.

*Пономарев, Петр* — ученик «резного художества». Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 40-х гг. XIX века занимался изготовлением камней. В 1841 г. им сделана «Голова греческого юноши», в декабре того же года камея «Купидон».

*Пономарев, Петр Васильевич* — сын мастерового. Работать начал с 1841 г. С 1843 г. — ученик «резного художества». Получил медаль за восстановление Зимнего дворца после пожара.

*Пономарев, Федор Павлович* — сын Павла Пономарева. Родился в 1822 г., умер в 1884 г. С 1837 по 1844 гг. учился в Академии Художеств. В 1839 г. получил 2-ю серебряную медаль, а в 1840 г. — I-ю серебряную. В 1844 г. введен в звание художника XIV класса. В том же году был отправлен на работу на Екатеринбургскую гранильную фабрику. С 1850 г. исполнял обязанности смотрителя Горнощитского мраморного завода, а в 1853 г. был утвержден в этой должности. Ф. П. Пономарев был не только административным работником, но сделал немало рисунков, по которым работали мастера.

*Попов, Егор Яковлевич* — кустарь (900-е гг.). Работал в Мраморском на подрядчика. Делал пепельницы, пресс-папье, вазы из змеевика и мрамора.

*Портнягин, Иван Поликарпович* — работал в 80-х гг. в Екатеринбурге. Специалист по обработке яшмы.

*Проскуреков, Андрей* — сын мастерового. Родился в 1743 г. С 1751 г. работал на Горнощитском мраморном заводе мастером.

*Пушкин, Василий Федорович* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Был известен «шлифовкою и полировкой гладких и резных вещей и деланием из малахита».

*Пушкин, Давид* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Мастер-малахитчик 70-х гг. XIX века.

*Пушкин, Константин* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 1841 г. работал над малахитовыми чашами.

*Решетников, Егор Васильевич* — сын мастерового. Родился в 1824 г. С 1837 г. работал мастеровым Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Решетников, Леонтий Васильевич* — сын мастерового. Родился в 1819 г. С 1833 г. работал мастеровым Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Решетников, Федор Федорович* — сын мастерового. Родился в 1818 г. С 1831 г. работал мастеровым на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Рукавишников, Сидор* — сын мастерового. Родился в 1733 г. С 1748 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Самойлов, Александр Федорович* — сын мастерового. Родился в 1824 г. С 1836 г. работал мастеровым в Горнощитском мраморном заводе.

*Самойлов, Николай Поликарпович* — мраморский кустарь. Член «Мраморской артели кустарей» (90-е гг.). Делал мраморные памятники и другие изделия.

*Самойлов, Федор* — мастеровой второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе в 40—50-х гг. XIX века над изготовлением каминов и других изделий из мрамора.

*Свечников, Иван Андреевич* — сын мастерового. Родился в 1819 г. С 1831 г. работал мастером Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Свешников, Матвей* — сын мастерового. Родился в 1736 г. Работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Свечников, Михаил* — ученик «резного художества». Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1841 г. принимал участие в изготовлении большой малахитовой вазы.

*Семенов, Авакум* — сын мастерового. Родился в 1815 г. С 1831 г. — мастеровой на Екатеринбургской гранильной фабрике.

*Семенов, Григорий* — сын мастерового. Родился в 1741 г. С 1753 г. работал на Горнощитском мраморном заводе каменотесного дела подмастерьем. Принимал участие в установке «Сибирской галереи».

*Семенов, Егор* — мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Мастер по обработке твердых пород.

*Семенов, Иван Матвеевич* — сын мастерового. Родился в 1821 г. С 1836 г. работал мастеровым Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Семенов, Николай Михайлович* — сын мастерового. Родился в 1821 г. С 1833 г. работал мастеровым Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Семенов, Михаил* — мастеровой первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Работал над авантюриновыми чашами.

*Семенов, Семен Владимирович* — мастер-кустарь. Работал в 80—900-х гг. в Екатеринбурге.

*Семенов, Яков Егорович* — сын мастерового. Родился в 1818 г. С 1833 г. работал мастеровым Екатеринбургской гранильной фабрики.

*Семиряков, Иван Александрович* — родился в 1886 г. Окончив в 1908 г. Екатеринбургскую художественно-промышленную школу, работал в крупных ювелирных фирмах столицы. В 1910 г. возвратился на Урал. Был одним из организаторов художественной артели по обработке ангидрита в селе Красный Ясыл. Разработал новые модели для Свердловской гранильной фабрики. Большой популярностью пользуется его модель ночника — белой каменной совы. И. А. Семиряков — член Свердловского отделения Союза советских художников.

*Силин, Степан* — сын мастерового. Родился в 1743 г. С 1755 г. работал учеником второй статьи на Горнощитском мраморном заводе.

*Соломин, Степан* — родился в 1734 г. С 1758 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике подмастерьем.

*Старцев, Алексей* — мастеровой второй статьи. Работал на Горнощитском мраморном заводе в 40—50-х гг. XIX века.

*Старцев, Владимир Алексеевич* — мастер-кустарь (г. Екатеринбург). Работал в 90—900-х гг. над рельефными картинами и горками.

*Старцев, Григорий* — сын мастерового. Родился в 1732 г. С 1750 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Старцев, Евгений Алексеевич* — мастеровой первой статьи Горнощитского мраморного завода. Находился у «дела каминов, занимался обшуркою и шлифовкою гладких частей».

*Старцев, Порфирий Евгеньевич* — работал в Мраморском в конце XIX — начале XX века. Изготавливал памятники и другие изделия из мрамора. Работал на подрядчика.

*Сумин, Василий* — сын мастерового. Родился в 1748 г. с 1757 г. работал на Горнощитском мраморном заводе. Мастер.

*Сумин, Василий Карпович* — сын мастерового. Родился в 1823 г. Работал с 1834 г. мастеровым. С 1846 г. — подмастерьем. Получил медаль за восстановление Зимнего дворца.

*Сулин, Карп Васильевич* — мастеровой третьей статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Работал в середине XIX века. Выполнял резку и проточку изделий из твердых камней.

*Сулин, Семен* — сын мастерового. Родился в 1739 г. С 1753 г. работал учеником второй статьи на Горнощитском мраморном заводе.

*Сусоров, Иван* — (1721—1760) один из талантливейших уральских механиков. Сделал много для развития камнерезного искусства Урала. С 1735 г. учился в Екатеринбургской геометрической школе. Был учеником Н. Бахарева.

*Тайлаков, Иван* — в 30—50-х гг. XIX века мастеровой второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 1841 г. работал над каминном из яшмы.

*Тайлаков, Михаил* — мастеровой второй статьи Горнощитского мраморного завода. Работал в 40—50-х гг. XIX века.

*Татауров, Николай Дмитриевич* — родился в 1878 г. Старейший уральский камнерез. Принимал участие в создании мозаичной карты СССР. Выполнил много других изделий из твердых камней, главным образом из яшм.

*Тетенев, Денис Осипович* — родился в 1769 г. в семье мастерового. Службу начал 1 марта 1787 г. на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 1795 г. был послан в Петербург для исполнения особых поручений в магазине цветных камней. После закрытия магазина в 1811 г. снова вернулся на Екатеринбургскую гранильную фабрику. Обладал хорошей подготовкой: умел «по камню резать антические фигуры и обдывать каменные вещи, российской грамоте читать, писать и рисовать» (СОГА, ф. 86, оп. 1, д. 586, л. 63).

*Торопов, Михаил* — мастеровой второй статьи Горнощитского мраморного завода. Работал в 40—50-х гг. XIX века над изготовлением каминов и других изделий.

*Трапезников, Григорий* — ученик «резного искусства». Работал в 40-х гг. XIX века на Горнощитском мраморном заводе над изготовлением каминов.

*Трапезников, Евгений* — мастеровой второй статьи Горнощитского мраморного завода в 40—50-х гг. XIX века. Принимал участие в приготовлении каминов.

*Трапезников, Иван Михайлович* — сын мастерового. Работал на гранильной фабрике с 1836 г. С 1843 г. — ученик «резного искусства».

*Трапезников, Илья Федорович* — унтер-шихтмейстер I-го класса. Родился в 1794 г. в семье Ф. В. Трапезникова. Работал на Горнощитском мраморном заводе с августа 1807 г. В 1842 г. руководил изготовлением каминного из анжелинского желтого мрамора для Марининского дворца. В том же году работал над каминном из полевского белого мрамора. В архивных делах сказано, что И. Ф. Трапезников главным образом «занимался скульптурною работою на приготовляемых при заводе резных вещах».

*Трапезников, Михайло* — сын мастерового. Родился в 1741 г. С 1754 г. работал на Горнощитском мраморном заводе. Каменотесного дела подмастерье.

*Трапезников, Николай Семенович* — кустарь в Мраморском (900-е гг.). Изготавливал мелкие изделия из селенита.

*Тупылев, Фалин* — родился в 1738 г. С 1749 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. Подмастерье.

*Уваров, Алексей Егорович* — работал в Екатеринбурге в 80—900-х гг. Мастер-малахитчик.

*Уваров, Андрей* — мастерской второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал над камнями, в 1841 г. — над квадратной малахитовой чашей.

*Уваров, Егор* — мастерской второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Мастер по обработке твердых пород. В 1841 г. работал над чашей из авантюрина.

*Уваров, Иван* — мастерской второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. В 40-х гг. XIX века принимал участие в работе над камнями из яшмы.

*Фролов, Петр* — «сын солдатский». Родился в 1731 г. С 1746 г. работал учеником на Горнощитском мраморном заводе.

*Ханаев, Иван* — «сын солдатский». Родился в 1711 г. С 1737 г. работал на Горнощитском мраморном заводе. Каменотесного дела подмастерье.

*Хлопотов, Иван* — мастерской второй статьи. Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике. Мастер по обработке твердых пород. В 40-х гг. XIX века приготавливал изделия из авантюрина.

*Хмелинин, Яков* — ученик «резного искусства». В 40-х гг. XIX века работал над камнями на Екатеринбургской гранильной фабрике. В июне 1841 г. работал над чашками из калканской яшмы, в ноябре того же года над камеей «Аполлон».

*Хомутов, Константин Александрович* — мастер-кустарь. Работал в Екатеринбурге в 90—900-х гг. над мелкими изделиями из цветных уральских камней.

*Хомяков, Никита* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. XIX века работал над камнями.

*Чесноков, Евграф* — мастерской второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 30—40-х гг. XIX века занимался черчением рисунков.

*Чесноков, Петр* — ученик «резного искусства». Работал на Екатеринбургской гранильной фабрике в 30—40-х гг. XIX века. Чертил и копировал рисунки, присылаемые из Петербурга. Делал, например, копию с рисунка вазы из серо-зеленой калканской яшмы, с полусферическим туловищем с каннелюрами.

*Чечюлин, Михаил* — мастерской второй статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. В 40-х гг. XIX века работал над изделиями из авантюрина.

*Шагов, Матвей* — сын мастерового. Родился в 1735 г. С 1747 г. работал на Горнощитском мраморном заводе. Мастерской.

*Шахмин, Владимир Николаевич* — потомственный малахитчик. Работал в Екатеринбурге в 90—900-х гг.

*Шахмин, Федор* — работал на Горнощитском мраморном заводе. Принимал участие в установке галереи в г. Пушкине.

*Шилов, Афанасий* — родился в 1756 г. С 1771 г. работал на Екатеринбургской гранильной фабрике учеником.

*Шенфельд, Иван Александрович* — родился в 1768 г. Руководитель резного класса Екатеринбургской гранильной фабрики. Под его наблюдением сделано много камей.

*Щукин, Иван* — работал в 40-х гг. XIX века маркшейдерским учеником на Екатеринбургской гранильной фабрике. Делал каминны из твердых пород, в том числе из яшмы в 1841—1842 гг.

*Щукин, Терентий* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 1841 г. работал над камином из белого мрамора.

*Яковлев, Василий Яковлевич* — родился в 1760 г. В 1772 г. работал «каменотесного дела» учеником. С 1784 г. архитектурский ученик. «Находился при деле разных субтельных мраморных вещей и черчения разных рисунков». С 1792—1798 гг. в летнее время находился на приисках новых месторождений цветных камней. С 1799—1801 гг. был на Мурзинских коях «по прииску аметистового камня».

*Яковлев, Гурьян* — мастерской первой статьи Екатеринбургской гранильной фабрики. Мастер-малахитчик 40-х гг. XIX века. Принимал участие в работе над чашами и вазами из малахита.

*Яковлев, Дмитрий* — мастерской второй статьи Горнощитского мраморного завода. В 40-х гг. XIX века работал над каминными и другими изделиями из мрамора.

*Яковлев, Никита Яковлевич* — один из выдающихся мастеров XVIII века и начала XIX века. Родился в 1749 г. Приехал на Урал из Петербурга для обучения камнерезному искусству. В 60-х гг. был архитектурским учеником, а с 17 августа 1775 г. стал помощником архитектора. В 1787 г. был произведен в мастера. Наблюдал за приготовлением ряда ответственных заказов.

*Яковлев* — сын мастерского. Родился в 1738 г. С 1750 г. работал на Горнощитском мраморном заводе. Каменотесного дела подмастерье.

*Ястребов, Николай Павлович* — мастер-кустарь. Работал в 80—90-х гг. в Екатеринбурге. Занимался резьбой печатей.





## КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ДЕКОРАТИВНЫХ КАМНЯХ

*Авантюрин* — разновидность плотного кварца красно-бурого или желтоватого цвета с золотистыми искорками-чешуйками, которые зависят от включенных листочков слюды. Хорошо поддается полировке. Один из красивейших поделочных материалов.

*Лазурит*, или ляпис-лазурь — мелкозернистый минерал синего цвета. В него вкраплены белые пятна (включения известки) и золотистые искры (кристаллы пирита). Ценный поделочный материал.

*Малахит* — минерал. Образуется в результате выветривания медных минералов, сопровождает залежи медных руд. Лучшие в мире месторождения находятся на Урале. Характерная особенность — сочетание яркого изумрудного цвета с ленточным узором, шелковистым блеском.

*Мрамор* — разновидность мелкозернистого известняка. Примеси марганца и железа придают мрамору красно-коричневые, розовые оттенки; примеси графита, пыли антрацита — черно-серые; змеевика — зеленые; слюды — кремовые и т. д. Цветной узор мрамора очень разнообразен, с яркими живописными полосами, прожилками, пятнами. Мрамор хорошо поддается обработке, полировке.

*Родонит*, или орлеу — минерал. Древнегреческое слово «родон» означает роза. В окраске преобладают розовые тона с черными прожилками. Блеск стеклянный. Один из ценнейших цветных камней. Богатейшие месторождения орлеца находятся на Урале.

*Яшма* — разновидность кварца. Непрозрачна. Цвет ее различен: зеленый, серый, палевый, малиновый. Встречаются полосатые яшмы, волнистые, струйчатые. Академик А. Е. Ферсман писал: «Я не знаю другого минерального вида, который был бы более разнообразен по своей окраске, чем яшма: все тона, за исключением чисто синего, нам известны в яшме, и переплетаются они иногда в сказочную картину».





## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Бернякович Э.*, Малахитовый зал Зимнего дворца. Издание Государственного Эрмитажа, 1949.

*Волкова О.*, «Мастера камня» из сб. «Свердловск», Свердловгиз, 1946.

*Грамотчиков*, Исторические и практические сведения о Екатеринбургской шлифовальной фабрике и мраморном Горнощитском заводе, «Горный журнал», № 3, 1827.

*Данилевский В. В.*, И. И. Ползунов, М.—Л., 1940.

*Данилевский В. В.*, Русская техника, Л., 1948.

*Евстифеев Н.*, Камнерезное искусство, «Уральский современник», № 8, 1944.

*Жидков Г. В.*, Русское искусство XVIII века, М., 1951.

История русской архитектуры. Краткий курс, М., 1951.

*Козлов А.*, Уральский механик Иван Сусоров, «Уральский рабочий», 17/VII-51 г.

*Козлов А.*, Творцы уральских ваз, «Уральский рабочий», 17/X-52 г.

Кольванская шлифовальная фабрика на Алтае. Краткий исторический очерк, составленный к 100-летию фабрики, 1802—1902 гг., Барнаул, 1902.

*Коваленская Н. Н.*, История русского искусства XVIII в., М.—Л., 1940.

*Коваленская Н. Н.*, История русского искусства первой половины XIX века, М., 1951.

*Макаров В. К.*, Цветной камень в собрании Эрмитажа, Л., 1938.

*Мамин-Сибиряк Д. Н.*, Статьи и очерки, Свердловгиз, 1947.

*Мельников М.*, Обработка цветных камней в Екатеринбурге; современное состояние этого промысла и его будущее, «Горный журнал», т. 2, 1885.

*Панов В.*, Императорская Екатеринбургская гранильная фабрика, «Пермские губернские ведомости», № 40—44, 1866.

Р—А, Мраморский завод, «Пермские губернские ведомости», № 97, 1882.

Суслов А. В., Комнатное убранство Эрмитажа, Л., 1929.

Ферсман А. Е., Драгоценные и цветные камни СССР, т. I Л., 1920; т. 2., Л., 1925.

Ферсман А. Е., Из истории культуры камня в России, Академия наук СССР, 1926.

Ферсман А. Е. и Влодавец Н. И., Государственная Петергофская гранильная фабрика, Петроград, 1921.



## СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i> . . . . .	3
<i>Введение</i> . . . . .	5
<b>КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА XVIII ВЕКА</b> . . . . .	<b>15</b>
Организация производства и мастера . . . . .	18
Художественные изделия . . . . .	29
<b>КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА 1800—1861 го ГОДОВ</b> . . . . .	<b>47</b>
Екатеринбургская гранильная фабрика и Горнощитский мраморный завод . . . . .	49
Положение мастеров . . . . .	52
Техника производства . . . . .	54
Общая характеристика художественных изделий. Рисунки архитекторов и мастеров . . . . .	58
Изделия Екатеринбургской гранильной фабрики . . . . .	66
Изделия Горнощитского мраморного завода . . . . .	93
<b>КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА В КОНЦЕ XIX—НАЧАЛЕ XX ВЕКОВ</b> . . . . .	<b>105</b>
Екатеринбургская гранильная фабрика и ее изделия . . . . .	107
Кустарные гранильные и камнерезные промыслы . . . . .	108
Художественные изделия кустарных промыслов . . . . .	111
<b>ПУТИ РАЗВИТИЯ КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД</b> . . . . .	<b>118</b>
Указатель имен уральских мастеров-камнерезов XVIII—XX веков . . . . .	133
Краткие сведения о декоративных камнях . . . . .	149
Список рекомендуемой литературы . . . . .	150





