

МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «УРАЛЬСКАЯ ГОРНАЯ ШКОЛА – РЕГИОНАМ»

11-12 апреля 2016 года

ГОРНОПРОМЫШЛЕННЫЙ УРАЛ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

УДК. 679.8 (470.5)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ОБРАБОТКА МЯГКОГО КАМНЯ НА УРАЛЕ

Ломовских Д.Е.

Научный руководитель Качалова А.А., кандидат педагогических наук.
Уральский государственный горный университет

Еще в начале развития культуры человеческого общества камень из-за своей твердости и прочности служил для изготовления первобытных орудий труда: ножей, топоров, наконечников для стрел и копий, а также для создания украшений в виде ожерелий из кусочков цветного отшлифованного камня, браслетов и разнообразных подвесок.

Мягкий камень привлекает мастеров не только простотой обработки, но и высокой декоративностью. Часто он имеет выразительный рисунок, который отчетливо проявляется при полировании. Однако для художественных изделий применяются и такие мягкие камни, которые невозможно отполировать. Не поддается полировке и остается матовой поверхность мягкого известняка, мергеля, мягких песчаников.

Тем не менее эти камни также имеют декоративные достоинства, и мастера умело используют их, сопоставляя шлифованную поверхность с колотой, пиленой и рифленой фактурой. Однако большинство мягких камней прекрасно полируются, приобретая почти зеркальный блеск. К ним относится тальковый камень (жировик), агальмотит (мыльный камень), селенит, гипсовый камень, алебастр, гагат, каменный уголь (антрацит), янтарь, серпентин и некоторые виды сланцев. Каждый мягкий камень имеет свои особенности, от которых зависят приемы его обработки.

Художественная обработка камня – это придание материалу правильной формы, шлифовка и полировка его поверхности, выявляющие цвет и природный рисунок.

При создании художественных изделий важную роль играет фактурная обработка камня. В зависимости от видов обработки получаются разные типы поверхности:

- Полированная поверхность ровная и абсолютно гладкая, имеет четко выраженный зеркальный блеск.
- Гладкую матовую поверхность также называют лощеной. Она не имеет характерного блеска, как полированная, но ровная визуально и на ощупь, без следов шлифовки, с полным выявлением рисунка камня.
- Шлифованная поверхность - равномерно шероховатая, имеет неровности рельефа, выступающие не более чем на 0,5 мм.
- Высота неровностей рельефа пиленой поверхности достигает 2 мм. Этот эффект достигается при машинной распиловке камня без дальнейшей его обработки.
- Термообработанная поверхность на ощупь шероховатая, визуально - со следами шелушения.

- Точечная или бучардованная поверхность имеет равномерно шероховатую структуру, выступающие неровности не превышают 5 мм.
- Колотая поверхность - имитация скалы. Имеет неравномерную структуру с хаотическими впадинами и бурами, высота рельефа колеблется от 50 до 200 мм.

Фактура поверхности помогает подчеркнуть красоту природного камня. Во многом она выбирается в зависимости от назначения обрабатываемых изделий, но также учитывается и порода камня. Нефрит, оникс, мрамор обычно обрабатываются методом полирования, в то время как гранит эффектно выглядит с разными типами поверхности, а иногда на одном изделии сочетаются глянец и имитация грубого скола.

Поделочные камни мягкого типа легко обрабатываются на токарном станке, не нужно использовать алмазные диски. Художественные изделия выполняют при помощи обычных стамесок, рашпилей и подобных инструментов. Шлифовка происходит стеблями хвоща и полировка гашеной известью и мыльной пеной.

В начале XVIII века уральские мастера-кустари научились обрабатывать недавно открытый цветной камень, заложив, таким образом, традиции местной школы камнерезного искусства. Уральские мастера подходили к обработке камня с философской точки зрения. Уральскую школу камнерезов всегда отличала особая любовь к камню, понимание его природной красоты. Основным принципом камнереза было не нарушить данную природой красоту камня, а лишь как можно лучше выявить её и подчеркнуть. Одним из основателей художественной обработки камня на Урале по праву нужно считать русского механика-самородка Никиту Бахарева. Бахарев, построив фабрику, постоянно совершенствует механизмы. Он, например, реконструировал резной станок. Иван Сусоров — талантливый уральский механик-изобретатель, ученик Бахарева. Вместе они создали вододействующие механизмы.

Расцвет ювелирного и камнерезного искусства пришелся на конец XVIII – начало XIX века. В это время Екатеринбургская гранильная фабрика находилась в «цветущем состоянии». Существовал сложившийся коллектив мастеров, которые в совершенстве овладели разнообразными приемами обработки камня – и гладкой поверхности, и самого сложного орнамента, и великолепной русской мозаики. Мастера создавали произведения искусства по проектам знаменитых русских архитекторов и скульпторов: Воронихина, Росси, Стасова, Монферрана, Брюллова и др.

Работы мастеров фабрики получили мировое признание, ими восхищалась Европа. Мастера изготавливали малахитовые браслеты и ожерелья, броши, браслеты, сережки, запонки. Основным орнаментальным мотивом в то время был растительный, покрывавший сплошной сеткой поверхность изделия. Впоследствии мастера выработали особый вид броши-веточки, имитируя в камне гроздь винограда, смородины. Эти ювелирные изделия отличались разнообразием, выдумкой, мастерством.

Таким образом, искусство промышленного Урала представляет собой одно из значительных достижений русской художественной культуры. Оно отражает творческую инициативу, пытливый ум, талант и неумирающее мастерство. Без него нельзя представить весь размах русского декоративно-прикладного искусства. Декоративные качества мягкого камня, неповторимость его узоров, возможность варьировать колорит и рисунок в изделиях, выполняемых даже из одного и того же блока и имеющих одинаковую форму, обуславливают отношение к этому благородному материалу и к изделиям из него, как к замечательным национальным сувенирам.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ПРОМЫШЛЕННОГО УРАЛА

Качалова А.А.

Уральский государственный горный университет

Природные условия Урала — богатейшие залежи железных и медных руд, золота, цветного камня, могучие леса, обильные реки и полноводные озёра — в соединении с дешёвой рабочей силой, организованной феодальным государством, создавали здесь необычайно благоприятную обстановку для развития горнозаводской промышленности в XVIII веке. Ещё в середине XVII века на Урале появляются первые металлургические промышленные предприятия, что было ярким свидетельством новой, решительно наступающей эпохи. Историческое развитие России конца XVII — начала XVIII века ускорило рождение крупной уральской металлургии. Войны, которые вела Россия за выход к морю, требовали огромного количества металла. Появилась насущная задача организации его отечественного производства.

В ходе исторического процесса на Урале сложились прежде всего чёрная и цветная металлургия, добыча драгоценных металлов и цветного камня. Промышленность создала необходимые условия и стала основой расцвета на Урале художественной культуры, такой её значительной ветви, как декоративно-прикладное искусство.

Обратимся, например, к художественной обработке металла как наиболее характерной странице уральского искусства.

Урал — край металла — в изобилии давал стране чугун, железо, сталь, медь. Наличие на Урале местного дешёвого чугуна сделало возможным широкое его использование для нужд строительства, а затем и для декоративных целей. Работавшие на заводах замечательные мастера, овладевшие секретами литейного искусства, были способны подчинить чугун любой заданной форме. Поэтому нередко при строительстве того или иного сооружения на Урале было легче отлить какую-нибудь деталь в чугуне, нежели изготовить её из кирпича. Знаменательно, например, что в конструкции знаменитой Невьянской башни применена литая чугунная балка, повторяющая по форме деревянный брус. На основе уральской медной промышленности родилось вначале производство посуды, покрытой орнаментом, а затем и художественное литьё из бронзы. Немалую роль при этом играло и то, что мастерам пришлось освоить изготовление из меди сложных форм, по которым затем выливались детали к различным машинам. Это во многом уже подготовило освоение камерного художественного литья. Развитое сталелитейное дело позволило организовать в Златоусте производство украшенного холодного оружия. Почвой для оригинальной уральской живописи на железе послужило качественное железоделательное производство, процветавшее в Нижнем Тагиле — столице горнозаводчиков Демидовых.

Тагильский подносный промысел возник более 250 лет назад. Самая ранняя архивная информация о железных подносах с художественной отделкой в Нижнем Тагиле относится к 1746 году, который и считается датой основания промысла. Качество и пластичность тагильского железа в обработке высоко ценились, уральские мастера искали различные области применения этих качеств тагильского железа. Поскольку ещё не было листопрокатного производства, металл обрабатывался методомковки — одним из самых сложных и трудоемких способов металлообработки. Минимальная толщина, удивительно ровная поверхность, возможность декоративной обработки бортов подносов, а также столиков и сундуков, — всё это требовало высокого качества металла и виртуозного мастерства металлургов, кузнецов и лакировщиков.

XVIII век стал «золотым» веком в развитии декоративно-прикладного искусства для тагильских художников-лакировщиков, среди которых ярко выделяется династия художников Худояровых — Вавилы и Фёдора. Как пишет известный исследователь их творчества Ольга Силонова: "Потомственные живописцы, используя самые простые приспособления - кисти, масло, доску и куранты для растирания красок, лак - они так освоили тайны лакировки,

достигли такого навыка, который граничил с искусством и переходил в него. Художники использовали приемы декора иконописи: серебро, золото. Владели техникой цыровки по разным фонам".

Цыровка (цырь) - это древний прием, применяющийся в орнаментации икон. Секрет "цыри" состоит в том, что поверх золота густо заливали красочный фон. Краски твердели. После этого тонкой иглой осторожно соскребали красочный слой до золота, создавая золотые узоры по цвету. Созданные таким способом, они отличались изяществом и изысканностью. После этого изделие покрывалось лаком, который назывался "тагильским" или "хрустальным" и превосходил по прочности и прозрачности все известные тогда лаки. Такое покрытие, нанесенное умелой рукой, без пузырьков воздуха и соринок, придавал краскам особую сочность и яркость, не скрывал разнообразие цветовых оттенков, позволял видеть фактуру металла, его идеальную поверхность. В первой пол. XIX века развитие промысла шло по восходящей. Это было связано с деятельностью школы живописи (1806-1820 гг.), специально учрежденной владельцем тагильских заводов Н.Н. Демидовым. В этом сказались его прозорливость, понимание важности развития промысла. В школу принимались мальчики с 12 лет на полное господское обеспечение. Обучение проходило четыре года, им руководил выпускник Академии художеств В.И. Албычев - профессиональный художник. Это самым положительным образом повлияло на качество росписей. В этот период популярность приобрели подносы-картины, когда в центре писалась маслом копия картины (с бумажных гравюр), при этом она мастерски вписывалась в заданную форму и размер. При этом гравюры часто были черно-белыми, поэтому цветовые решения полностью принадлежали художнику. Мифологические, исторические, галантные сцены помещались в рамку, образуемую тонким трафаретным золотым орнаментом: сказочные цветы, вьющиеся стебельки и травинки, эффектные кисти винограда, ягоды, уголки формы четко фиксируют вазоны с пышными букетами.

Примерно в этот период традиция Тагильской росписи распространяется далеко за пределы Нижнего Тагила, в частности в деревне Жостово Мытищинского уезда Московской губернии, мастера которого во многом преуспели в этом промысле, даже основав при этом свой стиль, свою технику росписи подносов и других изделий.

Нельзя обойти вниманием и каслинское чугунное литье основными традициями которого выступали графическая чёткость силуэта, сочетание тщательно отделанных деталей и обобщённых плоскостей с энергичной игрой бликов. Художественный секрет таился и в специальном составе черной краски, которую использовали для покрытия готовых изделий, так называемой голландской саже.

Декоративно-прикладное искусство на Урале самобытно и уникально. Творчеству народных мастеров, трудившихся как в период зарождения уральского прикладного искусства, так и в эпоху его яркого расцвета, принадлежат шедевры камнерезного искусства, например изделия Екатеринбургской гранильной фабрики, прекрасные образцы каслинского чугунного литья и всемирноизвестного златоустовского художественного оружия, а также неповторимые живописные композиции металлических изделий.

Своим творчеством уральские мастера внесли огромный вклад в становление и развитие декоративно-прикладного искусства России.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Власов, В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства [Текст]: Учебно-методическое пособие. — СПб., 2012. — 156 с.
2. Чистякова, Н.В. Тагильские подносы [Электронный ресурс]: режим удаленного доступа <http://litant.tiu.ru/>
3. Основы декоративно-прикладного искусства Урала [Электронный ресурс]: режим удаленного доступа <http://www.eunnet.net/lithica/ural/1975/text.htm>
4. Нижнетагильский центр народных промыслов и ремесел [Электронный ресурс]: режим удаленного доступа <http://www.tagilpodnos.ru/service/history.php>

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ КАСЛИНСКОГО ЧУГУННОГО ПАВИЛЬОНА

Мережников А.Н.

Уральский государственный горный университет

Каслинский чугунный павильон (павильон, представляющий изделия Каслинского чугуноплавильного, литейного и железоделательного завода Кыштымского горного округа) – бесспорно, главный экспонат коллекции художественного литья Урала, хранящейся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств. Он был задуман так, чтобы и быть самостоятельным художественным объектом, и, вместе с тем, демонстрировать высокий потенциал российской промышленности на Парижской всемирной выставке 1900 года [1].

Чугун – это почти что чистое железо. Это – первое, что получается из железных руд при плавке в доменных печах. Поэтому чугун – это такой металлический сплав, который еще сохраняет качества природного сырья, в нем еще остается многое от первозданной, теллурической природы. Этим в значительной мере определяются качества чугуна как материала для создания художественных форм.

Еще в начале XVIII века англичанин Абрахам Дерби создал новаторскую технологию – отливку чугуна в формы из сырого песка. Гениальность этого ноу-хау в том, что изготовление формы стало легко доступным. Кроме того, наряду с большими сериями отливок, таким образом можно относительно легко изготовить форму для нескольких, или даже для одного-единственного изделия, и это не разрушит отлаженный производственный цикл. Благодаря этой технологии, Дерби в 1779 году смог соорудить замечательный как с инженерной, так и с эстетической точки зрения объект – чугунный мост (первый в мире) через реку Северн, сначала изготовив отдельные литые элементы конструкции, а затем осуществив их монтаж.

Всемирная выставка в Париже (1900 г.) знаменовала вступление цивилизации в новый, двадцатый век. К открытию выставки все страны-участницы старались, помимо устройства собственно выставочной экспозиции, приурочить завершение каких-либо крупных строительных проектов, таких, которые не только могли продемонстрировать индустриальную мощь своих создателей, но и заслуживали бы названия: «творение», были бы эстетически прекрасны.

И здесь главная ставка была сделана на металл. В Париже было возведено чудесное здание Орлеанского вокзала. Оно включало в себя обширное пространство, перекрытое большепролетными металлическими ажурными арками. Красота не только изящной инженерной конструкции, но и самого металла, его поверхности – важнейший элемент композиции интерьера. Необычайно выразителен контраст между пышным, лепным циферблатом стенных часов и строгой графикой железных ферм. Лишь немногим позже, в 1904 г., в Петербурге был возведен крытый дебаркадер Витебского вокзала, где в ажурных железных структурах, с клепаными соединениями и изящными, даже кокетливыми, украшениями из гнутого и кованого железа, воплотилась эстетика нового стиля – модерн.

Принимая во внимание эти факты, мы можем яснее понять художественную программу авторов Каслинского павильона. Сегодня, глядя на фотографии сооружений парижской выставки 1900 года, трудно избавиться от двойственного чувства. С одной стороны, очевидна интенция проектировщиков к тому, чтобы избавиться от ощущения «временности» возводимых объектов, репрезентировать их как основательные, стабильные, в полном смысле слова «архитектурные». И вместе с тем, не оставляет чувство «игрушечности». Современному зрителю трудно отделаться от мысли, что перед ним декорации для съемок фильма в стиле «стим-панк». Оценивая этот и подобные ему объекты с позиций архитектурной композиции, приходится признать, что здесь имеет место пренебрежение классическим принципом масштабности.

Каслинский павильон не противоречит этой общей тенденции. Он тоже напоминает стилизованную реплику какого-то более крупного архитектурного сооружения. Но есть и такие черты, которые выгодно отличают его от других стилизованных произведений.

Интересно сопоставить каслинский павильон с другим павильоном российской экспозиции – павильоном «Новороссийского общества каменноугольного, железного и рельсового производств». Этот павильон, видимо, может рассматриваться как в определенной степени «конкурирующий» с уральским, и при этом демонстрирует принципиально иной подход к организации экспозиции. «Гвоздем» новороссийского павильона была знаменитая «пальма Мерцалова» - скульптура, изготовленная из одного стального рельса путем разрезания иковки, с помощью лишь молота и зубила. Стальные рельсы начали прокатывать с 1865 г., но заменять ими чугунные во всем мире начали только в 1900-х годах. Таким образом, «Пальма Мерцалова» имела еще и символический смысл – наглядно доказывала преимущества стального рельса перед чугунным. Несомненно, парижан привлекли в «Пальме Мерцалова» не ее художественно-пластические достоинства, а самый факт, что скульптура изготовлена из необычного материала, предназначенного совсем для других целей. И вся организация павильона Новороссийского общества преследует ту же цель – изумить, превратить сталь и уголь в то, чем они не являются: в древнеримский портик, в китайскую пагоду.

Между тем, в Каслинском павильоне чугун, так сказать, «гордится своей чугуномностью», не пытаясь стать чем-то иным, а, напротив, всячески подчеркивая собственные качества – массивность, жесткую брутальную поверхность и ту особую пластичность, которая выше была охарактеризована как «теллурическая». И сама форма павильона подчиняется этой основной идее. При своей геометричной компактности она отличается своеобразным изяществом, сочетая идею кубической формы и многогранной, как бы кристаллизованной призмы. При этом, скругленные формы столбиков у цоколя и кронштейнов, поддерживающих консольный выход верхнего яруса, придают форме, наряду с геометрикой, еще и текучесть, что гармонирует с самим понятием литья.

Такая гармония между формой объекта и материалом, из которого он изготовлен, стала одной из основных категорий промышленного дизайна в двадцатом веке. Это важнейшее качество, в сочетании с конструктивным подходом, использующим модульный принцип, позволяет утверждать, что художественная концепция Каслинского павильона может быть охарактеризована, как близкая к современному дизайнерскому подходу. Именно это, в первую очередь, придает данному выдающемуся произведению уникальность, выгодно отличая его от квазиархитектурных объектов парижской выставки.

В начале XX века каслинское художественное литье с полным основанием могло считаться «промышленным искусством». В своем сегодняшнем качестве оно, скорее, должно быть охарактеризовано как «традиционный художественный промысел». Но главной традицией этого замечательного искусства, как парадоксально это не прозвучит, следует считать как раз инновационность, способность к проектному, а не только сугубо ремесленно-технологическому, подходу. И эта-то традиция сегодня оказалась в значительной мере утраченной.

Сегодняшняя реальность посылает чрезвычайно серьезные вызовы как отечественной промышленности, так и искусству, и культуре в целом. Не только развитие, но и само существование уральских художественно-промышленных практик сегодня зависит от того, насколько дизайнерским, инновационным будет подход творческих коллективов и предприятий к проблемам формообразования, технологиям, маркетинговым решениям. И опыт предшествующих практиков, в частности, создателей каслинского павильона, также является подобным ценным ресурсом; осмысление этого опыта способно и сегодня привести к свежим, инновационным решениям.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Екатеринбургский музей изобразительных искусств. [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://www.emii.ru/>.

КОЛОКОЛОЛИТЕЙНОЕ ДЕЛО НА УРАЛЕ

Обголец Л.О.

Научный руководитель Качалова А.А., кандидат педагогических наук
Уральский государственный горный университет

На Урале восемь традиционных художественных промыслов: камнерезно-гранильное и ювелирное производство, художественная ковка, колоколотейное дело, лаковая роспись по металлу, деревообрабатывающие промыслы, производство изделий из художественной керамики и фарфора. Еще в 1999 году областное правительство утвердило перечень так называемых мест традиционного бытования художественных промыслов. Их девять: Екатеринбург, Нижний Тагил, Сысерть, Богданович, Асбест, Туринск, Артемовский, Нейво-Шайтанский рабочий поселок, село Бутка. Но, несмотря на это, сокращаются специалисты, многие виды промыслов уже сошли на нет.

Колоколотейное дело на Урале возникло в начале XVIII века в Невьянском заводе, где в 1702 году по распоряжению Н.Д. Антуфьева (Демидова) был отлит первый колокол. В 1790 году в Невьянске был основан колоколотейный завод. Затем колоколотейное дело было налажено на Екатеринбургском металлургическом заводе, Каменск-Уральском, Выйском (близь Тагила), Суксунском (около г. Красноуфимска) заводах.

Колокол – это совершенно уникальный музыкальный инструмент, не имеющий аналогов.

Колокольный звон – это уникальная музыка, описать ее словами очень сложно, но об ее магическом воздействии на человека ходят легенды. Колокольный звон действует не только на душу человека, но и на его тело и разум. Легенды о чудотворном выздоровлении людей благодаря колокольной музыке – не просто легенды, а реальные факты, имевшие место в действительности. Пожалуй, трудно подобрать более подходящую музыку для духовного очищения людей, чем колокольный звон. Поэтому чистота колокольных звуков чрезвычайно важна.

Количество колоколов, забракованных звонарями из-за малейших диссонансов, не поддается исчислению. Для большинства людей процесс изготовления колоколов – величайшая загадка, а для мастеров литейных заводов – обыкновенная работа. Однако работа эта требует большего, чем просто знания технологий изготовления колоколов. Можно с уверенностью сказать, что настоящие колокола получаются только, когда мастер не только в совершенстве знает все нюансы этого сложнейшего процесса, но и по-настоящему любит свое дело и верит, что оно приносит пользу.

В настоящее время существует несколько технологий изготовления колоколов, применяемых мастерами в зависимости от различных факторов (личные предпочтения, материально-техническая база завода или мастерской и др.). Примечательно одно, абсолютно все колокола, выплавляемые сейчас, так или иначе, изготавливаются по традиционным технологиям, проверенным веками. Несмотря на то, что мы живем в высокотехнологичный век, далеко не все вещи можно изготовить с помощью новейшего оборудования. И определенная романтика в этом, безусловно, есть. Например, некоторые современные мастера по отливке колоколов одно время пытались отлить колокола современным методом – заливая металл в формовочную землю. Форма колоколов получалась практически безупречной, а вот звук терял свою изначальную силу.

С чего начинается будущий колокол? С мастера, который рисует на ватмане профиль макета колокола. На основе ватманного чертежа изготавливается гипсовый макет будущего колокола или, говоря профессиональным языком, модель. Сейчас, в XXI век, колокола продолжают отливаться по технологии наших предков. Изначально проектируется профиль колокола, к слову, мастера считают эту работу наиболее сложной. Затем начинаются работы по изготовлению оснастки – кружала (плиты с перпендикулярным шестом) и лекала (повторяющая профиль колокола деревянная порода). Далее при помощи кружала

изготавливается сердечник, повторяющий внутренний профиль колокола (болван как его называют профессионалы). Затем опять же при помощи кружала на него наносится «фальшколокол» со слоем из воска, часть из которого, к слову, берется из огарков свечей из церкви. По фальшивому колоколу выделяется кожух. После его высыхания из него вытапливается воск, затем форма разбирается и кожух прорабатывается изнутри.

Далее происходит скрепление частей формы с формой коронки колокола и ее обмазка и обсушка. В это время в одной или нескольких печах приготавливается колокольная бронза. Изготавливается она по сложной технологии, требующей постоянного внимания. Например, мастер должен следить на протяжении примерно 5 часов за пламенем внутри печи и ее температурой. Как только достигается температура плавления меди (1083 °С), температуру печи быстро поднимают до 1300 °С и добавляют определенное количество олова. Получившийся сплав перемешивают и охлаждают до 1080 °С. Затем получившийся состав по системе желобов заливают в форму. После того как получившаяся форма остывает до комнатной температуры, она разбивается для получения отливки, которая очищается от пригоревших частиц формы и полируется для придания ей должного вида.

Затем к колоколу подвешивается язык, и начинаются работы по определению качества колокола. Необходимо отметить, что «подпиливание» колоколов для придания им должного звучания в профессиональной среде мастеров не практикуется. Таков один из методов изготовления, быть может, самого загадочного музыкально инструмента в мире.

Первыми “громкими” работами уральских литейщиков были колокола для Собора Василия Блаженного и Донского монастыря в Москве, городские куранты Ярославля, Великого Новгорода и Мраморного дворца в Санкт-Петербурге. Сегодня же общее число храмов России, ближнего Зарубежья, а также США, Канады, Греции (Афон) и стран Восточной Европы, поющих голосами уральских колоколов, давно перевалило за тысячу.

Таким образом, неповторимый по благозвучию и певучести звук уральских колоколов, высоко оцененный не только российскими, но и строгими европейскими экспертами, связан с глубинными традициями русского колокольного звона. Звон этот невозможно оценивать и понимать по меркам традиционных музыкальных мелодических канонов. Русский колокольный звон — это не вид музыкального искусства, а совершенно другое пространство, имеющее глубоко национальную природу и живущее по собственным ритмическим даже не законам и правилам, а дыханию народной души и православного духа. Говорят, что настоящая жизнь колокола начинается только после освящения, когда зазвучит он на колокольне храма. Недаром в православной традиции колокольный звон называют «звучащей иконой», приближающей человека к Богу.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Оловянишников Н.И., История колоколов и колоколотейное искусство/Оловянишников Н.И.; Русская панорама; Возвращенное наследие: памятники исторической мысли: 2010. – 520 с.
2. Литьё колоколов по старинной технологии Владимира Шувалова с сыновьями, <http://kolokolarussia.ru>
3. <http://www.pyatkov.ru>

УДК 738.1

РУССКИЙ ФАРФОР КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ

Шадрина А. В.

Уральский государственный горный университет

Сохранение культурного и природного наследия сегодня стало международно-правовым обязательством. Каждое государство признает необходимость выявления, охраны и передачи будущим поколениям культурного и природного наследия. Главную ответственность

за сохранение культурных ценностей, входящих в мировое наследие, несет государство, на территории которого эти ценности находятся.

Конец XIX – начало XX века – период возросшего интереса к изучению, сохранению, коллекционированию русского художественного культурного наследия, в том числе, фарфорового искусства. Проблемам сохранения памятников русского искусства уделялось большое внимание в периодических изданиях «Мир искусства», «Художественные сокровища России», «Столица и усадьба», «Старые годы». В журнале «Мир искусства» большое количество материалов было посвящено декоративно-прикладному искусству, журнал «Старые годы» давал описания частных и общественных коллекций, знакомил с деятельностью музеев, издание «Столица и усадьба» уделяло немало внимания повседневной светской хронике. В оформлении этих сборников принимали участие Л. Бакст, И. Билибин, М. Добужинский, Е. Лансере.

«В 1909 году в Санкт-Петербурге появляется «Общество защиты и сохранения в России памятников истории и старины» с филиалами в Туле, Орле, Казани, Вильно, Ярославле, Смоленске, Ростове (Ярославском) и других городах. Председателем общества стал известный историк и археолог Великий князь Николай Михайлович, товарищем председателя – Александр Николаевич Бенуа. У истоков идеи создания общества стояли виднейшие представители русской культуры и искусства – Н. К. Рерих, С. К. Маковский, И. Э. Грабарь и другие» [3]. Н. К. Рерих – известный русский художник, выдвинувший в 20-е годы XX века положение о защите культурных ценностей. Пакт Рериха – первый в истории международный договор о защите культурного наследия. Пакт исходил из того, что иностранные культурные ценности должны охраняться каждым государством наряду с отечественными культурными ценностями. Благодаря этому положению впоследствии между странами стал развиваться широкий обмен выставками, музейными экспонатами. Сам Рерих отмечал, что «кроме государственного признания, нужно деятельное участие общественности. Культурные ценности украшают и возвышают всю жизнь от мала до велика. И поэтому деятельная забота о них должна быть проявлена всеми» [1, с. 90].

Дело изучения и сохранения памятников русского искусства пропагандировалось с помощью организации различных выставок. В 1885 году в Зимнем дворце открылся Музей фарфоровых и серебряных вещей Высочайшего двора или музей Александра III, как его называли. По повелению императора Александра III в музее были собраны лучшие фарфоровые и серебряные произведения. Руководил организацией музея Д. В. Григорович. В 1911 году состоялось открытие Галереи фарфора в Императорской Эрмитаже, куда из музея Александра III был передан фарфор. Большое значение в основании Галереи фарфора Эрмитажа имела деятельность С. Н. Тройницкого, который и был фактическим строителем Галереи фарфора.

В этот период возникают первые описания фарфоровых собраний. В журнале «Старые годы» 1911 г. в мае и октябре напечатана статья С. Н. Тройницкого о Галерее фарфора.

В 1912 году прошла выставка «Ломоносов и русская культура его времени».

В 1921 – 1924 годах в Москве издавался посвященный искусству и коллекционированию журнал «Среди коллекционеров» под руководством известного русского коллекционера, художественного критика И. И. Лазаревского. Вышла книга И. И. Лазаревского «Среди коллекционеров». Как попытка систематизации сведений о фарфоре и фарфоровом производстве издаются каталоги коллекций и марочников.

Огромная работа по исследованию русского фарфора была проделана в советский период благодаря исследованиям Безбородова М. А., Салтыкова А. Б., Сулова И. М. и многих других. Выходит многотомное издание «Русское декоративно-прикладное искусство» под редакцией Леонова А. И. со статьями о фарфоре, фарфоровой промышленности.

Важным фактором в изучении русского фарфора стала активизация собирательской деятельности. Это способствовало появлению новых публикаций, возрождению справочных коллекционерских изданий. Появился новый тип справочных изданий, каталогов-определителей, включающий в состав сведения о художниках, скульпторах.

В настоящее время большой вклад в изучение и систематизацию сведений о художественном фарфоре Урала внес каталог – определитель «Уральский фарфор» О. Б. Федосеевой, Ю. Ю. Шеломова., изданный в Екатеринбурге в 2013 году. Альбом состоит из двух частей. Первая посвящена произведениям Сысертского завода, вторая – произведениям

Богдановичского фарфорового завода. В альбоме собраны сведения о творчестве художников заводов, дается информация об истории заводов, истории края. В него включены многочисленные иллюстрации. Информация, содержащаяся в книге, позволяет оценить, насколько велика роль художника по фарфору в создании фарфоровой скульптуры.

Творчество А. Р. Архиреевой, автора товарного знака Богдановичского фарфорового завода, ящерики, одного из образов Хозяйки Медной горы, оказало огромное влияние на развитие завода. Талантливый скульптор и художник, А. Р. Архиреева с 1980 года назначена старшим скульптором Богдановичского завода. Среди ее фарфоровых скульптур, представленных в книге, привлекают особое внимание прекрасные женские образы работ «Хоровод», «Русская красавица», «Танцовщица», «Хозяйка медной горы».

Персонажи сказов П. П. Бажова – одна из популярных тем мастеров фарфоровых заводов Урала, ведь Сысерть – родина писателя. «Огневушка-Поскакушка», «Даренка с Мууренкой», «Хозяйка медной горы», «Данила-мастер» вдохновили скульпторов и художников Сысертского завода на создание образов в малой скульптуре. В составе творческой группы специалистов по мотивам бажовских сказов трудились Н. Ф. Малышев, Н. С. Иноземцев, З. И. Волкова, А. В. Синицын и другие.

Обращение к русскому фарфору как культурному наследию сегодня очень актуально, так как анализ предметов декоративно-прикладного искусства дает возможность рассказать об эстетических предпочтениях, ценностях человека в повседневной жизни. Книга О. Б. Федосеевой, Ю. Ю. Шеломова «Уральский фарфор» является новым источником для изучения художественного фарфора Урала. Уральский фарфор, по мнению авторов, дарит радость от общения с прекрасным и представляет большой интерес для дальнейшего исследования.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Богуславский М. М. Международная охрана культурных ценностей. – М.: Междунар. отношения, 1979. – 192 с.
2. Федосеева О. Б., Шеломов Ю. Ю. Уральский фарфор. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2013. – 256 с.
3. <http://agnivesti.ru/news/7971>

УДК 679.8.(470.5)

ОСОБЕННОСТИ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОГО КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА НА УРАЛЕ

Рябкова Е. А.

Научный руководитель: Качалова А. А. кандидат педагогических наук
Уральский государственный горный университет

Монументально-декоративное искусство – область декоративного искусства, включающая многообразные художественные произведения, как правило, создающиеся для украшения архитектурных сооружений и комплексов (декоративная живопись и скульптура в городском пространстве, на фасадах и в интерьерах зданий).

Одним из самых замечательных направлений художественной культуры XVIII— XIX вв. Урала является камнерезное искусство. В XVIII в. появляются специальные камнерезные фабрики: в Петергофе (1725) и в Екатеринбурге (1751).

Урал стал родиной обработки мрамора, она была подчинена потребностям архитектуры и монументально-декоративных произведений.

В течение почти всего XVIII века крупные заказы выполнялись из более мягкого, чем яшма или агат, мрамора. В частности, уральцы сделали из него мраморные детали — ступени, плиты, поручни, колонны — для Смольного монастыря, Петергофа и многих построек

Царского Села, а также множество деталей и украшений для знаменитого Мраморного дворца в Петербурге, построенного по проекту архитектора А. Ринальди. Из твердых пород (мурзинских топазов, сердолика, горного хрусталя) производили в XVIII веке только мелкие предметы — печати, мундштуки, табакерки, рукояти для кортиков и т.п.[4]

Во второй половине XVIII в. уральские камнерезы делают из мрамора не только крупные архитектурные детали, но и предметы внутреннего убранства, например вазы, чаши, столешницы. Одновременно в уральское камнерезное искусство проникают и другие художественные формы: различные пирамиды, обелиски и т. д.

Важно отметить, что уральские мастера первыми попытались использовать для создания скульптуры, в частности портрета, уральский мрамор.

Успехам в развитии художественной обработки камня на Урале во многом содействовало участие крупнейших русских архитекторов в создании проектов изделий. Екатеринбургская гранильная фабрика работала по рисункам А. Воронихина, К. Росси, И. Гальберга, А. Брюллова, А. Терebeneва, К. Тона и др. Вазы и чаши, бесспорно, занимают первое место среди изделий фабрики. В них с особенной ясностью и силой проявилось великолепное мастерство уральских камнерезов. Камень для ваз и чаш выбирался красивых, сочных расцветок. Значительное место среди изделий уральских камнерезов занимают большие торшеры, предназначенные для дворцовых интерьеров, и небольшие настольные канделябры.

При сравнении изделий XVIII и первой половины XIX в. ясно видна линия развития уральского камнерезного искусства, рельефной орнаментики и бронзовых украшений. Она идет от простых строгих ваз рубежа XVIII—XIX вв. ко все большей орнаментальной насыщенности и декоративности (исключение делается только для произведений, выполненных в технике «русской мозаики»). Искусные мастера стремились к тому, чтобы орнаментация не перебивала природный узор камня, а, напротив, способствовала бы наиболее полному выявлению его красоты.[3]

Первая половина XIX в.— период наивысших достижений уральского камнерезного искусства. На Урале работают замечательные мастера — художники камня, обладавшие большим творческим даром и художественной культурой.

Уральские художники создали «русскую» мозаику, обогатив мозаичное древнее искусство. Это изобретение сделало создание монументально-декоративных произведений из лазурита, малахита, яшмы экономичным и, позволив ему более широко развиваться. Впервые её применили в архитектуре, при облицовке колонн кушкульдинской красно-зелёной яшмой.[7]

Н.М. Мавродина в своем описании техники «русской мозаики» обращает внимание на ее художественную сторону: «Работы в технике наборной мозаики из малахита, лазурита, кушкульдинской яшмы, амазонита и письменного гранита — одна из удивительных страниц деятельности уральской фабрики. Отказ от привычных форм цельных монолитных изделий был обусловлен природным строением этих пород (пустоты, включения, ноздреватость), их текстурными особенностями и целями экономии. В лучших наборах тонкие пластинки облицовочного камня, добранные в определенном ритме рисунка, создавали поразительный декоративный эффект».[1]

Следует отметить, что западные камнерезы тоже применяли прием оклейки простого камня пластинами камня дорогих пород. Но только русские мастера стали применять его для предметов с закругленной поверхностью (колонн, ваз и т.п.). Они же первые стали применять его и для создания вещей больших размеров.

В советский период первые же наиболее значительные произведения, совершенно новые по тематике, были связаны с монументальным искусством, с советской архитектурой. Не только Московский метрополитен располагает богатством уральского пестроцветного камня, но и прекрасные дворцы культуры, возникающие в различных промышленных центрах, а также многие другие общественные здания.[4]

Уральские камнерезы сохраняли свои традиции на протяжении всех периодов развития камнерезного дела. Они имели глубокое художественное чутьё, умели проникать в сущность изделия. Их богатая фантазия при выборе природных узоров, при создании новых рисунков из лазурита или малахита была поистине неисощима.

Благодаря мастерству уральских камнерезов украшены фасады и интерьеры самых разнообразных архитектурных строений. Художники по камню обогатили русское искусство

великолепными камнерезными произведениями из мрамора, малахита, яшмы и других камней. Именно уральские мастера разработали технику «русской» мозаики.

Поистине уральские камнерезы внесли значительный вклад в монументально-декоративное искусство России.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Мавродина Н.М. Искусство русских камнерезов XVIII-XIX веков. СПб., 2007. – 167с.
2. Поленов Ю.А., Огородников В. Н., Тельтевский А. Н., Художественная обработка камнесамоцветного сырья. Часть 1. Камнесамоцветное сырье для изготовления художественных изделий: - Учебное пособие. – Екатеринбург: Изд. УГГГА, 1996. – 60 с.
3. Искусство на Урале в 19 веке [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.protown.ru/information/hide/4704.html>. – 17.03.16.
4. Камнерезное искусство - культурное богатство страны [Электронный ресурс] 2012. – Режим доступа: <http://www.sdelanounas.ru/blogs/17693>. – 18.03.16.
5. Камнерезное искусство Урала [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://sut-sv.edusite.ru/p55aa1.html>. – 17.03.16.
6. Скурлов, В. В. Камнерезное искусство России: история и основные центры [Электронный ресурс] 2013. – Режим доступа: <http://stonecarvers.ru/камнерезное-искусство-россии>. – 19.03.16.
7. Урал в культуре и искусстве России [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://uralmaster.org/ural-v-kulture-i-iskusstve-rossii>. – 18.03.16.

УДК 636.082.232

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ КАМНЕРЕЗНОГО ИСКУССТВА НА УРАЛЕ

Хитунова Ю.Р., Шишкина Ю.В.

Научный руководитель Качалова А.А., кандидат педагогических наук.

Уральский государственный горный университет

Камнерезное искусство как промысел появилось в самые древние времена, так как камень всегда был основным материалом для изготовления большинства вещей.

В России камнерезное искусство зарождается в начале XVIII века на Урале. В связи с развитием строительства Санкт – Петербурга, появляются масштабные заказы на архитектурные детали, предметы интерьеров и декора. В 1720 году, по указу царя Петра I, первым горным начальником уральских и сибирских заводов был назначен Татищев Василий Никитич. Осваиваются самоцветные месторождения, начинает активно развиваться отрасль обработки камня.

К середине XVIII века Екатеринбургская фабрика специализируется на обработке твердых пород поделочного камня - яшмы, агата, родонита, топаза, кварца; на работе с мозаичным набором из разного камня, преимущественно из малахита.

К 1774 году Екатеринбургская гранильная фабрика стала мощным предприятием по переработке самоцветов. Произведениями уральских камнерезов украшаются интерьеры царских резиденций. Поступают заказы на мраморные детали — ступени, плиты, поручни, колонны — для Смольного монастыря, Петергофа и многих построек Царского Села, а также множество деталей и украшений для знаменитого Мраморного дворца в Петербурге, построенного по проекту архитектора А. Ринальди. Из твердых пород (мурзинских топазов, сердолика, горного хрусталя) производили в 18 веке только мелкие предметы — печати, мундштуки, табакерки, рукояти для кортиков и т.п.

Новый этап в истории Екатеринбургской гранильной фабрики наступил с ее переходом под начало Академии художеств в 1797 году. С этого времени работа ее мастеров была ориентирована на создание предметов высокого художественного и технического качества.

В 1851 году, после Всемирной выставки в Лондоне, уральские самоцветы прославились и полюбились всему миру.

Свою лепту в каменное дело внес горный мастер – Данила Зверев (1858-1938). Говорили, будто он чувствовал, где находится месторождение с ценными самоцветами. Данила Зверев занимался оценкой драгоценных камней, выполнял заказы для Москвы и Петербурга. Он участвовал в изготовлении методом флорентийской мозаики знаменитой карты Франции, которая была представлена на выставке в Париже в эпоху сближения России и Франции перед Первой мировой войной. Уже в советские годы сыновья Данилы Зверева подбирали самоцветы для изготовления звезд Московского Кремля, для гигантской карты индустриализации СССР, самой дорогой карты в мире.

Но наибольшую славу среди уральских резчиков по камню вызывает Алексей Кузьмич Денисов-Уральский (1864-1926). Мастеру не было и тридцати лет, когда он стал получать признание и награды в России и за рубежом. Именно он первым публично заговорил о проблемах добычи каменных залежей на Урале, представляя возможности региона на различных крупных мероприятиях. Денисов-Уральский сделал существенный вклад не только в развитие, но и в популяризацию уральского камнерезного искусства. Петербургская выставка 1911 года на Большой Конюшенной «Урал и его богатства» стала подлинным триумфом Алексея Денисова-Уральского – за время работы ее посетило множество жителей и гостей столицы, неоднократно появлялись в выставочных залах представители правящей династии и высокопоставленные зарубежные гости. Благодаря этой выставке мастерская Алексея Козьмича получает долгосрочные и выгодные заказы от Карьте. Денисов начинает поставлять в Париж анималистику (мелкие резные фигурки зверей из камня), более сложную наборную скульптуру (фигурки в технике объемной мозаики, склеенные из кусочков разных камней), интерьерные предметы (пепельницы, вазы, чернильницы, чаши, печати). В 1912 году А.К. Денисов-Уральский становится одним из соучредителей «Общества для содействия развитию и улучшению кустарного и шлифовального промысла “Русские самоцветы”», на основе которого появилось знаменитое петербургское предприятие, специализирующееся на обработке поделочных камней.

XX век важен для камнерезного искусства сотрудничеством Екатеринбургской гранильной фабрики с поставщиком императорского двора, самой известной в мире ювелирной фирмой России – фирмой Карла Фаберже. Именно на Урале выполнялись ответственные заказы по изготовлению изделий из камня для царской семьи.

Однако, после революции 1917 года, камнерезное искусство на Урале приходит в упадок. Новый импульс развитию камнерезного искусства на Урале придало открытие в Свердловске художественно-ремесленного училища, которое в настоящее время переименовано в «Рифей». В первые годы его воспитанники под руководством мастера Николая Дмитриевича Татаурова (1887–1959) создали композицию «Урал кует победу».

После распада СССР, в начале 90х годов, фирмой «Яхонт и Ко» было возрождено классическое жанровое направление «Русские типы» в уральском камнерезном искусстве.

К началу XXI века мастера получили выход на свободный рынок минералов, активно осваиваются передовые технологии обработки камня, сохраняя лучшие традиции этого благородного мастерства. Теперь мастерам важно запечатлеть в камне не только ситуацию с участием нескольких персонажей, но передать характер каждого через мимику и позу, проработать эмоцию.

В наши дни уровень мастерства современных российских школ камнерезного искусства непрерывно растет и развивается.

Кратко проследив историю развития камнерезного искусства на Урале, можно сделать вывод о том, что в разные периоды отрасль то стремительно развивалась, то переживала кризисные моменты. В камнерезном искусстве разрабатывались новые мотивы, шлифовались техники, расширялся спектр применения камня. За многие века сложилась собственная манера, в основе которой почти не было условности и стилизации. На Урале выросло не одно поколение блестящих мастеров, заказы которым поступали из столиц всего мира.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИЗДЕЛИЯ ИЗ МАЛАХИТА В ТЕХНИКЕ «РУССКАЯ МОЗАИКА»

Патрактинова Л.С.

Научный руководитель Качалова А.А., кандидат педагогических наук.
Уральский государственный горный университет

Художественные изделия из камня всегда пользовались огромной популярностью. Существует огромное количество различных техник выполнения из камня предметов обихода, ювелирных изделий и т.д. Данная работа ознакомит с такой техникой, как «Русская мозаика». В данной статье затрагивается история малахита, особенности техники изготовления художественного изделия, история возникновения «Русской мозаики».

В первую очередь рассмотрим такой минерал, как малахит. Малахит – это вводный карбонат меди - $\text{Cu}_2[\text{CO}_3](\text{OH})_2$. Оксиды меди в малахите содержится до 72%. Оттенки малахита варьируются от бирюзового, изумрудно-зеленого, голубовато-зеленого до черно-зеленого. Само по себе название происходит от древнегреческого malakos, что обозначает мягкий и намекает на легкость обработки. Есть еще одна версия, что малахит получил название благодаря своей окраске, которая напоминает листья мальвы, а на греческом языке мальва звучит как малахе. Сам по себе малахит встречается в двух видах:

- Бирюзовый – голубовато-зеленый с полосчатым рисунком, порой напоминающим павлиний глаз.

- Плисовый – минерал густо-зеленого цвета с волнисто-полосчатым рисунком.

В природе малахит встречается в виде почковидных масс, которые имеют концентрическое строение. Благодаря этому на спилах и срезах видны характерные узоры.

Месторождением малахитом является в первую очередь Урал. Крупные месторождения на Урале обнаружили в 1635 году, а в XIX веке малахит стали добывать в больших количествах до 80 тонн ежегодно.

Крупнейшие месторождения России

1. Медно-рудянское месторождение около Нижнего Тагила, открыт в 1722 году
2. Гумешевский рудник — месторождение медных руд на Урале, открыт в 1702 году.
3. Гора Высокая — месторождение открыто в 1722 году
4. Коровинско-Решетниковское месторождение — открыто в 1908 году

В настоящее время малахитовые уральские рудники практически не имеют запасов и основная часть малахита на мировой рынок из Африки, Франции, Мексики и т.д.

Совсем другая ситуация была в XIX веке. Его принято считать «золотым веком» малахита. Культурный центр оказался в России. Он стал популярен среди знати. Изделиями из него обставлялись кабинеты, украшались приемные залы, стали делать колоннады и устанавливать в своих резиденциях представители «высшего» общества иметь вещи из малахита считались правилом хорошего тона. В тоже время появились коллекционеры малахита, например, граф Румянцев коллекцию, которого мечтал захватить Наполеон в войне 1812 года. Малахитовые гиганты стали достопримечательностью как пример монолит Горного института в Санкт-Петербурге весом в 1,5 тонны.

Русская мозаика – это разновидность пластичной мозаики, при которой сплошной узор создается подбором рисунка из тонких каменных пластинок с целью имитации структуры монолитного камня. Русская мозаика появилась в Петергофской фабрике в XVIII веке. Кусочки малахита распиливались на пластинки толщиной в несколько миллиметров, которые набирались на мраморе или металле согласно рисунку камня, с почти незаметными подогнанными швами и в итоге давалось впечатление цельного камня. В качестве клеящего вещества изготавливали специальную мастику с примесями малахитового порошка. После наклеивания пластинок изделие поддавалось шлифовке и полировке. Ввиду того, что малахит мягкий камень его шлифовали мелкозернистым песчаником. Полировали его пережженной и мелко истолченной костью, затем порошком из олова с добавлением серы. Обработывалось все

вручную. В зависимости строения частей малахита узор подбирался следующими основными типами наборов:

- Набор «мятым бархатом»
- Набор «Ленточный»
- Набор «Радиальный»
- Набор «На две стороны»
- Набор «На четыре стороны»

Одним из первых изделий, выполненных в русской мозаике, стала круглая столешница. Поверхность стола выложена малахитовыми пластинками, чеканные античные фигуры из золоченой бронзы, изображающие шествие вакханок, украшают его борт. Трехгранное основание стола украшено бронзовыми сфинксами и орнаментом. Мастера изготавливали в данной технике различные предметы декора: вазы, колонны, шкатулки, столешницы и многое другое. Следует отметить знаменитый малахитовый зал в Эрмитаже. На него потребовалось около двух тонн малахита. Вдоль сторон зала расположены восемь малахитовых колонн. В центре зала стоит огромная малахитовая ваза. Вдоль стен стоят покрытые русской мозаикой столы, торшеры, вазы, камин, а в витринах показаны изделия для письменного стола. В Аванзале Эрмитажа установлен «Малахитовый храм» - ротонда, декоративно сооружение принесенной в дар Николаю I Демидовыми в 1836 году.

Несмотря на то, что запасы Уральского малахита иссякли, однако русские мастера не отходят от камня. Изделия из него до сих пор имеют огромную популярность и высоко ценятся. Техника русской мозаики позволяет мастерам добиваться необычайной красоты в своих изделиях, будь то предметы декора или ювелирные украшения. Несмотря на то, что запасы камня с каждым годом уменьшаются, изделия из него остаются вполне доступны по цене не только обеспеченным покупателям, но и людям со средним заработком.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Гураль С. Гид по миру ювелирных секретов. Драгоценные камни. М. Эксмо. 2015. – 288с
2. Нижибицкий, О.Н. Художественная обработка материалов: учебное пособие / О.Н. Нижибицкий. - СПб: Политехника, 2011. - 211 с.
3. Николаев, С.М. Камни и легенды / С.М. Николаев. - Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2007. - 232 с.
4. Семенов В.Б. Малахит. Том 1. Поэтика камня. Свердловск. Средне - Уральское книжное издание. 1987г. 240 с.
5. Режим доступа: http://www.treeland.ru/article/pomo/gems/Russian_mosaic - 19.03.2016
6. Режим доступа: <http://goodcoins.su/antic/stoun/mozaic.htm> - 19.03.2016