

Искусство Евразии. 2026. № 1 (40). С. 352–373. ISSN 2518-7767 (online)
Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia, 2026, (1), pp. 352–373. ISSN 2518-7767 (online)



Научная статья
УДК 738.4(44)“15/18”
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.019

Лиможская эмаль: между реальностью и мифом



Расторгуев Василий Алексеевич

Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Российская Федерация
varastorguev@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 4187-0620

Аннотация. В статье представлен краткий обзор истории возникновения и развития искусства расписной эмали Лиможа, известной во множестве выдающихся образцов в ряде собраний мировых музеев и до сих пор сохраняющей привлекательность как предмет особого интереса для коллекционеров. Цель работы — систематизировать знания о лиможской эмали, проследить путь от средневековых техник до упадка и возрождения интереса к ней, а также обозначить проблемы атрибуции и различия между подлинниками, репликами и подделками. Исследование проведено на основе анализа произведений с помощью формально-стилистического и иконографического методов. Кроме того, применение типологического метода позволило классифицировать произведения по техникам исполнения, а хронологический метод дал возможность проследить динамику развития этого вида искусства. В статье определены хронологические рамки и характерные черты каждого этапа, установлены особенности производства, задачи и ограничения по использованию материалов, а также влияние иконографии и культурных источников (включая работы Бернара Саломона и итальянский маньеризм).

Пришедшая на смену средневековой технике перегородчатой эмали, но не связанная с ней прямой преемственностью, расписная эмаль Лиможа достигла расцвета в середине XVI столетия. В последующие века она продолжила развиваться в целом ряде новых форм и к XVIII веку во многом исчерпала свои художественные возможности. XIX век, ставший временем пристального изучения и музейного коллекционирования лиможских эмалей, позволил ряду утраченных техник лиможских мастеров возродиться в виде профессиональных имитаций, и с этим непростым наследием необходимо считаться каждому, кого интересует история данного вида декоративно-прикладного искусства. В статье уделено внимание проблемам атрибуции и осмыслению уникальности лиможской эмали в контексте европейского декоративного искусства, что помогает сформировать основы для дальнейших исследований и профессиональной экспертизы. Избранные автором для иллюстрации своих тезисов произведения из частного собрания совершенно неизвестны отечественному зрителю и публикуются впервые, в чем состоит несомненная научная новизна исследования.

Ключевые слова: Лимож, художественная эмаль, лиможская эмаль, шамплеве, декоративно-прикладное искусство, эмальерное искусство, коллекционирование

Для цитирования: Расторгуев В.А. Лиможская эмаль: между реальностью и мифом // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 352–373.

<https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.019>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1279>.

Original article

The painted enamels of Limoges: between reality and myth

Vasiliy A. Rastorguev

The State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation
varastorguev@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 4187-0620

Abstract. The article provides a brief overview of the origin and development of Limoges painted enamel. This art form is known for its numerous outstanding specimens in world museum collections and remains a subject of particular interest for collectors to this day. The study aims to systematise knowledge of Limoges enamel, tracing its evolution from medieval techniques to the decline and subsequent revival of interest. It also addresses attribution issues and the distinctions between originals, replicas and forgeries. The research is based on an analysis of artworks using formal-stylistic and iconographic methods. Furthermore, the application of the typological method allowed for the classification of works by production technique, while the chronological method made it possible to trace the development dynamics of this art form. The paper defines the chronological framework and characteristic features of each stage, establishes production specifics, material constraints and the influence of iconography and cultural sources, including the works of Bernard Salomon and Italian Mannerism. Replacing the medieval cloisonné technique, but not directly linked to it by continuity, Limoges painted enamel reached its zenith in the mid-16th century. In the following centuries, it continued to evolve through various new forms, but by the 18th century, it had largely exhausted its artistic potential. The legacy of the 19th century — an age of art-historical research and museum collecting — is particularly relevant today. However, a range of professional imitations has entered the field, often obscuring the vision for those interested in the history of this art form. The article focuses on the problems of attribution and the conceptualisation of Limoges enamel's uniqueness within the context of European decorative art, providing a foundation for further research and professional expertise.

Keywords: Limoges, painted enamel, Limoges enamel, champlevé, decorative arts, enamel art, art collecting

For citation: Rastorguev, V.A. (2026) 'The painted enamels of Limoges: between reality and myth', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 352–373. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.019.
 Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1279>. (In Russ.)

Введение. Лиможская эмаль в историческом контексте

«Эмали и камеи» — такое название дал своему сборнику стихов, вышедшему в печати в 1852 году, выдающийся французский поэт и писатель Теофиль Готье. Самим этим образом, вынесенным на обложку книги, автор стремился подчеркнуть тот факт, что вложил в нее всё самое драгоценное. Ассоциируясь у читателя с роскошными, переливающимися и поблескивающими предметами былых эпох, техника эмалевой росписи стала здесь символом непреходящей славы искусства.

Надежная, прочная красота лиможской эмали отразила в себе и зафиксировала для потомков очень многое из нескольких столетий французской истории — социальное устройство, верования и вкусы разных эпох запечатлены в ней, как «цветок в янтаре», по словам всё того же Готье, бывшего не только поэтом, но также и знатоком и художественным критиком [1, р. 517–518].

Город Лимож, географически расположенный в самом сердце Франции, был источником производства самых разнообразных предметов роскоши в течение почти тысячи лет. Сегодня

ассоциирующийся с изящным фарфором, украшением обеденного стола и разнообразной керамикой, демонстрирующей широкое разнообразие форм, Лимож редко напоминает о той эмалевой технике, которую местные мастера совершенствовали и воспроизводили в течение почти пятисот лет. Она всё еще во многом сохраняет нераскрытыми свои секреты. Посетители же музеев нередко принимают расписную эмаль за керамику и остаются в неведении относительно ее истинного происхождения и особенностей непростого процесса ее производства.

Как верно подметила американская исследовательница Сьюзан Карозелли, даже в самой Франции, где давно восстановлены и открыты для публики интерьеры замков долины Луары — Амбуаза, Азе-ле-Ридо, Блуа, Шамбора и Шенонсо, Ланже, Экуана и Фонтенбло в окрестностях Парижа, обстановка тех лет воссоздается при помощи исторической мебели, гобеленов, предметов из металла, стекла и керамики. Расписные же эмали, столь популярные в ту эпоху, в этих музеях отсутствуют, возможно, именно потому, что большинство из них ныне уже находятся в музейных собраниях, а реконструкторы не имеют представления о том, как эти предметы функционировали в интерьерах тех времен [2, р. 11]. В тех случаях, когда эти предметы выставляются, они размещаются в современных, отдельно стоящих витринах, диссоциируя с историческим контекстом.

Знаменитые расписные эмали Лиможа производились в ограниченный определенными хронологическими рамками период, в одном месте, относительно немногочисленной группой художников, кому право на это ремесло было даровано монаршим повелением. Поэтому неудивительно, что они стали идеальным отражением той культуры, которая породила их: культуры позднего Средневековья и Возрождения, Франции эпохи правления последних Валуа — от Людовика IX до Генриха III (1461–1589). Они вобрали в себя влияние почти всех видов изобразительного искусства Европы XV и XVI столетий: книжной миниатюры, живописи, печатной книжной иллюстрации и, в особенности, гравюры. Более ранняя, средневековая история Лиможа подарила миру невероятное множество образцов предметов, исполненных в выемчатой технике, распространившихся по всей Европе. Более поздняя история XVII столетия видоизменила оригинальную технику и завершила длинную историю эмалерного дела в Лиможе; после недолгого перерыва она снова возродилась в XIX веке в форме подражаний и имитаций. Но именно расписная эмаль XVI столетия — это то неповторимое своеобразие формы и художественного содержания, которое сделало лиможские эмали знаменитыми.

Технологические основы искусства эмали

Эмаль по составу похожа на стекло: и то, и другое суть кремний с различными добавками, призванными понизить температуру плавления материала при обжиге. Веществами, которые для этой цели использовались с древнейших времен, в том числе в эпоху Античности, Средневековья и Возрождения, были сода, поташ, известь, оксид свинца и бура. Добавление любого из этих компонентов упрощало работу с эмалями, но конечный продукт нередко получался хрупким, подверженным последующим повреждениям и разложению.

Чтобы получить цвет, мастер-эмальер добавлял небольшое количество оксида или карбоната металла к бесцветному основанию, или фондану, когда его разогревали до расплавленного состояния. Только эти вещества могли выдержать высокие температуры, необходимые для того, чтобы эмаль пристала к металлической подложке; тем самым палитра художника была ограничена цветами, которые можно было получить при помощи узкого круга добавок. Древние и средневековые эмали производились преимущественно в цветах, содержащих большое количество олова или, реже, свинца, которые придавали эмали непрозрачность. Имелось лишь несколько разных цветов непрозрачных эмалей: белый, черный, несколько оттенков зеленого и синего, фиолетовый, желтый, железно-красный и розовый, подходящий для телесных тонов; и не всякая мастерская, производившая эмаль, имела в своем распоряжении всю эту палитру.

В XIV–XV веках мастера-стеклодувы научились рисовать прозрачными красками на стекле, не собирая больше рисунок из цветного стекла по частям. Апроприация этих техник и рецептов, их перенос в мастерскую эмальеров привели к существенному расширению возможностей и палитры. Поскольку прозрачные эмали отличались по составу — в одних был свинец, другие были щелочными (с солями калия и карбонатом натрия), они по-разному реагировали на добавление красящего вещества. Добавление медной окиси к свинцово-стеклянной основе, например, позволяло получить прозрачный зеленый, а с бесвинцовой, щелочной добавкой — прозрачно-синюю окраску. В последнем случае важна была и дозировка: меньшее количество оксида меди давало бирюзовый цвет, большее — глубокий темно-синий [3, р. 22].

Черный делался из смеси цветного стекла с магнием, кобальтом и оксидом железа. При внимательном рассмотрении с оборота или на тех участках, где слой эмали тонок или поврежден, можно увидеть, что черный цвет в лиможских эмалях имеет характерный оттенок темных ягод шелковицы.

Соединение всех этих составляющих при температуре около 700 градусов создавало стеклянную поверхность эмали, которая нередко трескалась при остывании. Чтобы приготовить эмаль к использованию, требовалось растереть эту субстанцию: сложная задача, выполнявшаяся в чистой воде, чтобы частички эмали не разлетались и их не сдувало дыханием мастера. Перетертая слишком мелко, эмаль теряла блеск, ее цвет получался тусклым. Перетертая недостаточно, она неровно приставала к основе, создавая полосы, пузыри и вздутия от влажности либо пузырьков воздуха и делая металлическую подложку уязвимой для окисления. Лишь подготовленные надлежащим образом частички эмали были пригодны к дальнейшему использованию.

Известными с древнейших времен техниками эмали являются выемчатая (*champlevé*) и перегородчатая (*cloisonné*), обе они органически связаны с работой мастера-металлиста. В перегородчатой участки цветной эмали отделены друг от друга металлическими полосками, припаянными к металлическому основанию. В выемчатой технике эмаль кладется в углубления, отлитые или выбитые на поверхности металла. Историю этого ремесла описывают десятки книг и сотни статей. Достаточно сказать, что процесс нанесения эмали на металл был известен на Ближнем Востоке еще в XIII веке до н.э., а наиболее ранний пример схожей с эмалью техники холодного нанесения красителя на металл обнаружен в микенской культуре и датируется XIX веком до н.э. [3, р. 22].

Расписная же техника эмали (*émaux peints*), которой стал знаменит Лимож в эпоху Возрождения, подразумевала смешивание эмалевого порошка с водой и связующим веществом, таким как гуммиарабик или трагакант, нанесение шпателем, кисточкой или острым предметом на металлическую основу, а также дальнейшую работу методом удаления или процарапывания (*enlevage*).

Обжиг, заставляющий эмаль приставать к металлу, был венцом всего процесса. Это в Средние века и в эпоху Возрождения делалось в дровяных и угольных печах, разогревавшихся до температуры 600–850 градусов.

История эмальерного дела в Лиможе: развитие технологий и трансформация стиля в ранний период

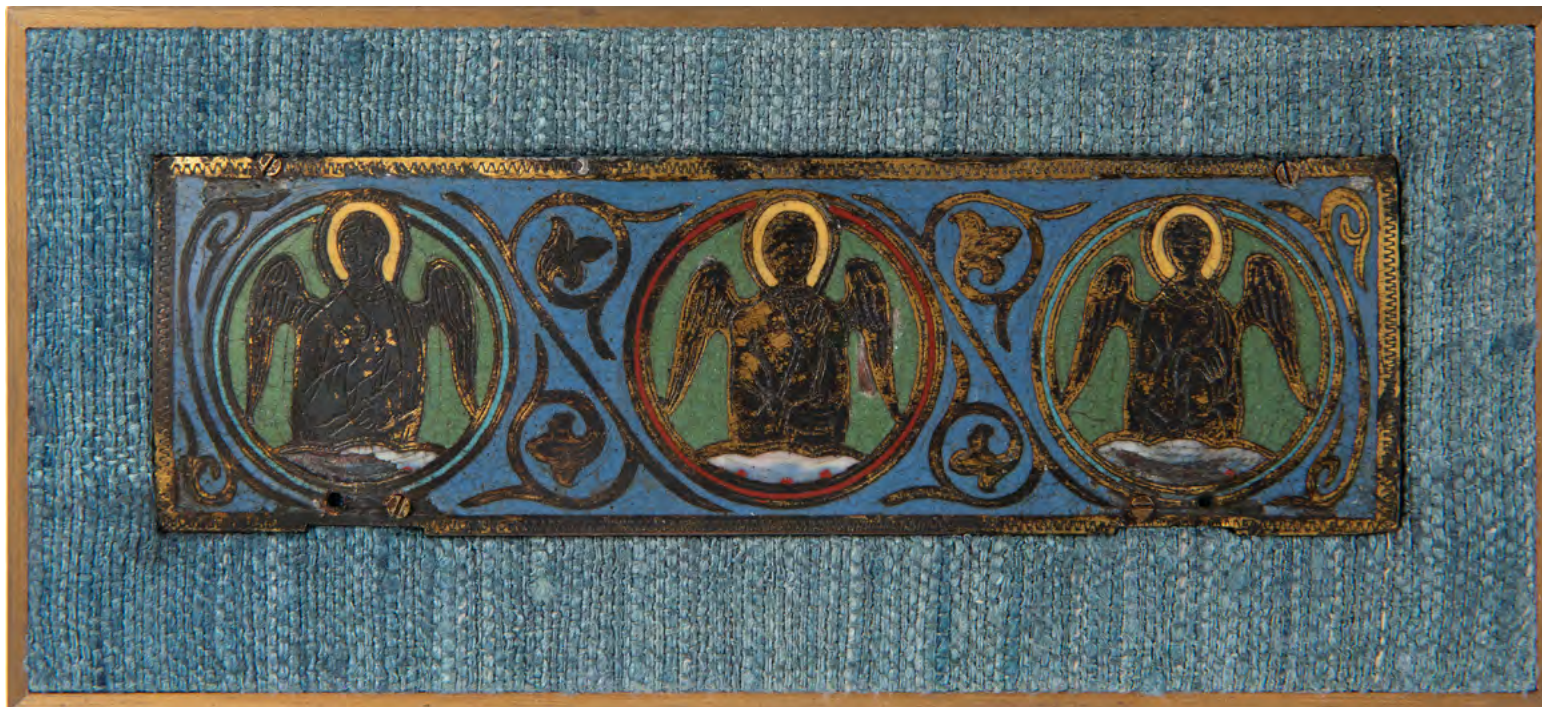
В какой-то момент, возможно, еще до основания франкского государства Хлодвигом в начале VI века, ремесло эмали, описанное еще у древнегреческого автора Филострата, в Северной Европе исчезло. Лишь в конце VIII века в Италии и в X столетии во Франции и Германии мастера снова принялись украшать литургические предметы и бронзовую утварь эмалями. Более ранние

предметы эмали, сохраняющиеся в церковных сокровищницах, все без исключения происходили из Византии — в основном литургические предметы перегородчатой эмали из золота, привезенные из Византии купцами, паломниками и крестоносцами. Их невероятная красота мотивировала местных мастеров на подражание, и, хотя им не хватало материалов (главным образом золота, заменявшегося бронзой), запад Европы смог повторить яркую и красочную технику выемчатой эмали. Ее довели до высокой степени совершенства мастера из долин рек Рейна и Мааса, работавшие в немецком Кёльне, в монашеской обители Стабло близ Льежа на территории современной Бельгии и во Франции, где производство выемчатой эмали вскоре стало основной продукцией города Лиможа.

В течение первых трех десятилетий XII века Лимож достигает славы главного поставщика эмалевых изделий для всей Европы. Это произошло не только благодаря умению и трудолюбию мастеров, сыграло роль и само географическое положение города. Лимож времен Меровингов и Каролингов был административным и торговым центром, имел развитую экономику, располагался на перекрестке торговых и паломнических путей, был близок к большим и богатым монашеским конгломерациям: аббатству Сен-Марсьяль в самом Лиможе, аббатствам Солиньяк, Гранмон, ставшим важными центрами реформы монашеских орденов, а также аббатству Сен-Фуа в Конке, знаменитому месту паломничества.

Мастерские Лиможа производили во множестве курильницы для благоволий, кадила, распятия, монстрансы, цибориумы (дарохранительницы), пиксиды, целовальные образки (паксы), навершия для посохов, шкатулки и реликварии, переносные алтари для церквей и монастырей, оклады для книг, потиры и чаши для литургического использования, украшения для головных уборов, перчаток, сандалий, плащей и даже целые надгробные плиты. Эмали распространялись из Франции в Германию, Польшу, Швецию, Австрию, Испанию, Италию и Англию, где сформировались собственные школы эмалевого производства.

Необыкновенно типична для периода конца XII – начала XIII века небольшая пластина с изображением трех крылатых ангелов, сохраняющая связь с византийской иконографической традицией. Такого рода пластины могли предназначаться для книжных окладов, а также часто служили боковой стенкой ларца-реликвария (ил. 1). Приглушенная гамма непрозрачных цветов очень характерна для произведений этого раннего времени. Более масштабным примером той же цветовой гаммы и стиля является изображение Христа во Славе, во множестве производившееся



**1. Неизвестный мастер.
Боковая стенка
ларца-реликвария
с изображением трех
ангелов.**

Первая половина XIII в.
Медная пластина,
выемчатые эмали,
гравировка, чеканка,
золочение.
4,9 × 15,9.
Частное собрание.
Изображение
предоставлено
владельцем

лиможскими мастерами и обыкновенно помещавшееся на обложку книги (ил. 2).

В схожей технике выполнена плакетка с изображением Мадонны с Младенцем Христом, восседающей на троне премудрости (*sedes sapientiae*), в популярном средневековом иконографическом изводе Марии (ил. 3–4). Вернее, как часто делали мастера этого времени, изображение состоит из набора нескольких небольших плакеток, которые можно было быстрее и легче обжигать, комбинируя впоследствии друг с другом. Из универсальных разрозненных плакеток, украшенных эмалью, можно было собирать различный декор, например, те же оклады книжных переплетов (ил. 5). Поскольку с течением веков предметы реставрировались и видоизменялись, в ряде случаев задача исследователя сводится к тому, чтобы отделить подлинные участки средневекового памятника от доработок позднейшего времени в таких *наборных* памятниках.

Одновременно с тем, как романский стиль, столь подходящий увесистым и полным силы эмалям выемчатой техники, стал уступать дорогу более грациозной готике, начала набирать популярность и более тонкая манера работы с эмалью — использование прозрачных цветов на подложке из золота и серебра, придававшее цветам особую светоносность и блеск. На передний план выходят и другие французские центры производства, отличные от Лиможа, в том числе Париж, нарастает конкуренция в Испании (Бургос), Италии (Сиена). В XIV–XV веках Лимож продолжил производить выемчатую эмаль, но с падением спроса снизилось и качество изделий. Производство

выемчатой эмали в старой технике резко оборвалось с разгромом и почти полным разрушением города английскими войсками принца Эдуарда по прозвищу «Черный принц» в 1371 году.

**История эмальерного дела в Лиможе:
техника расписной эмали, ее подвиды
и иконографические источники**

Первые подлинные примеры живописных эмалей в новой технике были выполнены в Лиможе приблизительно в 1470–1475 годах, спустя практически столетие. Важной опорой для этой датировки является реликварий, подаренный Жаком Лалеманом аббатству Гранмон в 1479 году (ныне находится в церкви Сен-Сюльпис-ле-Фей). Ученые до сих пор не пришли к единому мнению о том, в какой степени эти предметы и их мастера были наследниками предшествующей традиции Лиможа.

Хотя расписные эмали Лиможа по сути своей весьма отличны от более старых техник — выемчатой и перегородчатой, в которых хорошо виден обнаженный металл конструкции, становящийся элементом декорации, для них медь, из которой изготавливается пластина-подложка, являлась определяющим элементом. Она становилась тем, чем холст является для живописи, — основой, и приготовлению ее поверхности отводилась особая роль.

Судя по количеству сохранившейся лиможской эмали, медь для ее производства должна была быть привозной, скорее всего из Испании. Благодаря близости Лиможа к паломническому пути в Сантьяго-де-Компостела, где осуществлялась активная торговля в обе стороны, немало

2. Неизвестный мастер.

**Плакетка-оклад
книжного переплета
с изображением Христа
во славе.**

XII в.

Выемчатые эмали, медная
пластина, гравировка,
чеканка, золочение.

24,5 × 14.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем





3. **Неизвестный мастер.**
Плакетка с пластиной
выемчатой эмали
с изображением
Мадонны на троне
с Младенцем Христом.

1230-е.

Медь, золочение,
выемчатая эмаль.
24,2 × 22,8.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

эмалей из Лиможа очутилось в испанских коллекциях и сокровищницах.

В расписных эмалях художник начинал работу на металлической дощечке, которой чеканка молотком придавала слегка выпуклую форму, чтобы первый слой эмали на ней держался лучше. Лицевая сторона затем покрывалась базовым основным цветом. Ранние мастера использовали

темные фоны, но позже возобладали белый фон. Обратная сторона также покрывалась эмалью — остатками того, что нашлось в мастерской. Это обратная контрэмаль (*contre-émail*) препятствовала окислению меди и снижала степень деформации пластины при последующих обжигах. Пластина затем обжигалась в первый раз, чтобы базовый слой и слой контрэмали пристали к поверхности

**4. Неизвестный мастер.
Плакетка с пластиной
выемчатой эмали
с изображением Христа
на троне.**

1230-е.

Медь, золочение,
выемчатая эмаль.

24,2 × 22,8.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем



меди — на лицевой стороне образовывался гладкий, блестящий слой, на оборотной, где эмаль использовалась более низкого качества, нередко поверхность получалась неровной.

Хотя науке известны несколько пластин, на которых первоначальный рисунок был нанесен гравировкой непосредственно на меди, обычно мастер вычерчивал контуры будущей композиции при помощи красной или черной эмали — после обжига эти слегка выступающие линии служили перегородками для областей цвета, наносимых

после. Они также придавали эмалям сходство с резцовой гравюрой, тем более усиливавшееся оттого, что именно гравюры и служили большинству ранних эмалей изобразительным источником.

Затем на пластину наносились цвета, что представляло определенную сложность, потому что их вид после обжига должен был стать совершенно иным. Требовался немалый опыт, чтобы точно знать, какие составляющие и в какой степени растирки давали тот или иной цвет в законченном произведении. Вне зависимости от того,



5. **Неизвестный мастер.**
Плакетка-оклад
книжного переплета
с изображением
Мадонны на троне
с Младенцем Христом.

XII в.

Металл, гравировка,
эмаль.

30,5 × 22,5.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

прозрачная эмаль или нет, свинцовая или бес-свинцовая, температура плавления была одна. Ровные переходы между краями областей цветов на большинстве ранних живописных эмалей говорят о том, что после подготовки базового слоя и нанесения контуров все цвета раскраски обжигались за один раз, хотя наносились по очереди, чтобы один цвет мог высохнуть перед нанесением другого [3, p. 26].

Со временем, когда цветовая палитра мастеров стала расширяться за счет большего состава химических реактивов, стало необходимо проводить отдельный обжиг некоторых цветов и позолоты при более низкой температуре. Всего, от фона до последних штрихов золотом, пластину могли обжигать восемь-девять раз (едва ли правы исследователи XIX века, заявлявшие о двадцати обжиггах).

В 1530-х годах мастера Лиможа переходят к технике гризайли, расписывая медные пластины и сосуды. Более сложные формы — чаши с ножками, подсвечники, кубки, оклады с выступающими частями — делались из нескольких медных деталей, собранных вместе пайкой, на штифтах либо винтах. В большинстве случаев форма была собрана до росписей; при изготовлении сосудов на ножке детали сначала декорировались, а потом собирались. Как и с обычными пластинами, эмалью требовалось покрыть всю поверхность, лицевую и обратную, но от эмали низкого качества для задников уже отказывались.

В 1560-е годы эмальеры Лиможа вновь обратились к полихромной технике и стали создавать больше пластин, а не посуды. Некоторые мастера покрывали предметы в технике гризайли прозрачными областями цвета; другие — вернулись к технике раннего XVI века, заменив темные фоны на светлый и белый.

В то время как в других европейских центрах эмальеры были лишь подмастерьями в гильдиях ювелиров, в Лиможе они имели право содержать собственную гильдию, сохраняя связь с сообществом художников. Эмаль была привилегией для избранных, а не низким ремеслом. Этим объясняется характерное повторение одних и тех же фамилий (все эти многочисленные Пенико, Кур, Куртейсы, Лодены, приходившиеся друг другу зятьями и племянниками) среди мастеров разного времени и поколений, потому что королевские указы, восходившие к Людовику XI в середине XV века, наделяли лишь некоторые семьи правом заниматься этим ремеслом, ставшим для них потомственным.

Самые ранние расписные эмали Лиможа представляли собой небольшие пластины на библейские сюжеты, единичные или объединенные в форму триптиха (реже — диптиха), обычно

помещавшиеся в деревянную рамку, украшавшуюся позолотой, медью или тканью. Исследователи полагают, что их использовали как молитвенные образки в самых разных обиходах — от домашней спальни до маленькой молельни в гильдии. Их размер и техника делали их идеальными переносными образками и для путешествий.

Гербы, сохранившиеся на ранних образцах лиможской расписной эмали, говорят о том, что заказчиками такой продукции выступали люди знатные и представители церкви, сначала местные — в Лиможе, а затем и за его пределами по всей Франции. Одним из наиболее высокопоставленных приобретателей лиможской продукции был Анн де Монморанси (1493–1567), коннетабль Франции, чей портрет работы Леонарда Лимузена 1556 года хранится в парижском Лувре.

Хотя мы знаем имена и фамилии ряда заказчиков этих ранних произведений, сами мастера, за редкими исключениями, остаются совершенно неизвестными. В начале XX века французский исследователь Жан-Жозеф Марке де Вассело провел огромную работу по организации этого большого и разнообразного наследия. В своей книге 1921 года он выделил семь рук, или, вернее, семь школ, которым дал названия [4]. С его блистательной подачи в научной литературе по предмету появились такие имена, как Мастер Больших Лбов (трансформировавшийся в русском переводе в более благообразно звучащего Мастера Высокого Чела), Мастер Орлеанского диптиха, Мастер Фиолетовых Мантий, и другие. Современные исследователи продолжают уточнять и систематизировать атрибуции, начатые им.

Точные иконографические источники ранних расписных эмалей назвать также затруднительно, но свою роль в их появлении должна была сыграть культура создания французских часословов с их иллюстрациями, других книжных миниатюр и ранней резцовой гравюры.

В 1520-е годы мастера Лиможа, вдохновившись иллюстрациями к памятникам античной литературы, начинают использовать сюжеты светские. Такие эмали, свободные от религиозных коннотаций, могли украшать интерьер или служить предметами роскоши (*objets de vertu*). Целые серии портретов или эпизодов из античной литературы и мифологии в формате овальных, круглых или ромбовидных медальонов создавались, чтобы висеть на кожаных подвесах или становиться декором в деревянных кабинетах либо на настенных панелях целой комнаты, как свидетельствует о том кабинет Екатерины Медичи в замке Блуа.

Чуть позже становится заметен сдвиг в сторону библейских ветхозаветных сюжетов. Происходит это одновременно с натиском Контрреформации, и причины здесь следует искать в новых

изобразительных источниках, которыми становятся популярные новые «морализированные Библии» (*Bibles moralisées*). Эти книги, задуманные первоначально французскими придворными теологами как иллюстрированные библии для королевской семьи, получили благодаря печатному станку всеобщее распространение. Иллюстрации из Ветхого Завета сопровождались описательным и нравоучительным текстом. Главным изобразительным источником иконографии эмалей служили гравюры Бернара Саломона (1508–1561). Родившись в Лионе, Саломон мог учиться в Париже, но к 1540 году вернулся в родной город. С 1546 года он работал исключительно на печатный дом Жана де Турне, создав там мастерскую. Кроме знаменитой и очень красивой серии иллюстраций к Овидию (1557 год) и иллюстраций к «морализированным Библиям», Саломон не создал почти ничего. Однако его гравюры послужили источником не только для эмальеров, они использовались как образец для гобеленов и керамики, в особенности для лионского фаянса, соперничавшего в то время с итальянской майоликой [5, р. 21–23, 51, 66–77; 6, р. 23–26].

К 1560 году большинство эмальеров Лиможа предпочитали использовать образцы школы Фонтенбло, а не Рафаэля, известного им ранее по гравюрам Маркантонио Раймонди. Вытянутые извивающиеся фигуры, полные рафинированной декоративной виртуозности, наполняют работы Пьера Куртейса, Жана Миетта, Жана де Кура и Жана III Пенико. Источником таких работ послужил итальянский маньеризм, благодаря которому охотничий замок Фонтенбло преобразился до неузнаваемости, став шедевром нового стиля.

Хотя гризайлевая эмаль еще несколько десятилетий продолжала производиться, к 1560-м годам лиможские мастера заново открывают для себя полихромную роспись, которая после 1600 года станет преобладающей. К концу XVI столетия в продукции мастерских начинает доминировать чисто функциональная утварь: рамки для зеркал, подсвечники, солонки, украшения — вплоть до таких тривиальных предметов, как значки на шляпы, и прочие.

Знаменитый керамист Бернард Палисси (около 1510–1590 годов), работавший для самого высокого круга придворных заказчиков (среди них Екатерина Медичи и Анн де Монморанси), сокрушался по поводу участия лиможских эмальеров в своем трактате «*Discours admirable de la nature des eaux et fontaines*», опубликованном в 1580 году: «Некоторые предметы загрязняются и покрываются позором, становясь слишком повсеместными. Видели ли вы, что случилось с эмальерами Лиможа? Их искусство стало настолько дешево, что они едва сводят концы с концами с теми ценами,

что ставят за свою работу. Я, верно, видел значки для шляп по три су за дюжину — так хорошо сделанные значки, с настолько гладко приставшей к меди эмалью, что живопись не сравнилась бы с ними. И это случилось не однажды, но тысячу раз, не только со значками, но и с кувшинами, солонками, и всеми другими типами сосудов и пластин, что они умеют произвести» [Цит. по: 7, р. 501–502].

История эмальерного дела в Лиможе: поздний период

Последняя глава в искусстве старинной лиможской эмали была написана семейством Лоденов, которые производили во множестве портреты римских императоров и недорогие сосуды из меди с декоративными мотивами. Техника Лоденов различалась с работами предшествовавших мастеров: она потеряла глубину и искру, отличавшую эмаль от живописи. Мастера новых поколений рисовали на эмали, а не эмалью, их техника была совсем другой, в ней не было места приемам *enlevage*, убавления формы, роднившим этот род искусства со скульптурой.

Об этом искусстве, навсегда остававшемся в тени своего более великовозрастного собрата, исследователи писали коротко, неохотно и уничтожительно. А.Н. Кубе, блестящий знаток и деятель Эрмитажа, хранивший знаменитое собрание А.П. Базилевского, в своей книге 1924 года вскользь упоминает об эмалях XVII столетия, «обилие которых не искупает их изумительную посредственность» [8, с. 40]. Сегодня, после трагических исторических событий XX века, мы иначе смотрим на пласт этой поздней истории Лиможа, сохранивший трогательное в своей подлинности очарование католического религиозного чувства.

Так, эмалевая пластина с изображением св. Иоанна Крестителя с агнцем (ил. 6) демонстрирует все лучшие черты последнего большого мастера этого стиля — Жака Лодена Младшего, оставившего на обороте свою подпись и дату — 1696 год. Тонкость проработки деталей и отменная отработка цветовых переходов, представляющих в эмали определенную сложность, свидетельствуют, что перед нами произведение отнюдь не рядового мастера. В иконографии плакетки прослеживается ориентация на образцы итальянской живописи и гравюры. Можно сравнить эту пластину с таким предметом, как «Святое Семейство» (ил. 7), созданным в тот же период, и увидеть совершенно иной тип более пестрого, народного, почти наивного искусства, присущий другим мастерам Лиможа XVII столетия, со своим более свободным и менее строгим подходом к сюжету. Целая группа однотипных эмалей из мастерской Николая Лодена Старшего (ил. 8–10) находится

**6. Жак Лоден
Младший.
Святой Иоанн
Креститель с Агнцем.**

1696.

Подпись

на обороте:

«Laudin Emaillieur

а "Limoges" | L 1696».

Эмаль на медной основе,

дерево, тонировка,

золочение, лак.

18,7 × 22,2.

Частное собрание.

Изображение

предоставлено

владельцем



словно бы посередине между этими двумя примерами: это изображения популярных в ту эпоху святых и мучеников, почитаемых во Франции. Они демонстрируют устойчивый, сформировавшийся язык формы, одинаково уместный в церковном интерьере и применимый для домашнего благочестия, и снабжены трогательными обрамлениями ручной работы, придающими небольшим эмалевым плакеткам глубину и значимость станкового произведения.

Несмотря на периоды ослабления, искусство эмалевой живописи в Лиможе никогда полностью не умирало, как и ряд имен лиможских мастеров. Так, работы семейства Нуайе известны по документам с 1503 до 1804 года — уникальный пример [9, р. 302], хотя центр производства постепенно переместился из Лиможа дальше на север Франции. В XVII веке произошло открытие росписи

по золоту эмалевыми красками; этот процесс привел к использованию эмалевой декорации для изготовления таких предметов, как табакерки и часы в XVII–XIX веках. Примером тому служит трогательное изображение Иисуса — доброго пастыря из частного собрания, где эмаль является лишь вспомогательной (но очень яркой и выразительной) техникой для декорации произведения, представляющего собой скульптурную миниатюру из меди (ил. 11).

В течение более чем двух столетий после того, как спрос на расписные эмали исчез, все известные образцы этого типа сохранялись, по-видимому, в том обиходе, для которого были предназначены: быть может, на виду, а более вероятно, в сундуках или кабинетах. Художественного рынка на эти предметы с XVIII и приблизительно до середины XIX столетия не существовало. В каталогах



**7. Неизвестный мастер.
Святое семейство.**

Последняя треть XVII века.

Эмаль на медной основе,
медный сплав.

8,2 × 6,9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

**8. Николя Лоден
Старший.
Кающийся апостол
Пётр.**

Вторая половина
XVII века.

Подпись на оборотной
стороне: «NLaudin».

Эмаль на медной основе.
10,8 × 9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем





**9. Никола Лоден
Старший (мастерская).
Реликварий
с изображением
святой великомученицы
Маргариты
Антиохийской.**

Вторая половина XVII в.
Эмаль на медной
основе, дерево,
тонировка, папье-руле,
тонировка, золочение,
шелк.

26,6 × 23,9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем

аукционных домов и распродажах собраний они не значатся. В начале же XIX столетия, в эпоху романтизма и романов Виктора Гюго («Нотр-Дам-де-Пари» вышел в печать в 1831 году), возникает мода на Средневековье, затем столь же безудержное очарование стала вызывать эпоха Ренессанса. Свою роль сыграло и открытие Александром

Ленуаром первого Музея французских памятников (1795–1816), в собрание которого вошли большие пластины Пьера Куртейса с фасада Булонского замка Франциска I. Эмалями Лиможа постепенно заинтересовались коллекционеры во Франции и Англии, и на большое количество сохранившегося материала началась настоящая охота.

10. **Николя Лоден
Старший (мастерская).
Реликварий
с изображением
святого
великомученика
Евстафия Плакида.**

Конец XVII – начало XVIII в.

Дерево, левкас,
тонировка, шелк, бумага,
эмаль на медной основе,
стекло, металл, плетение,
скань, канитель, трунцал,
пайетки, золочение.

26,7 × 22,9.

Частное собрание.

Изображение
предоставлено
владельцем



**Проблемы подлинности
и вопросы атрибуции**

С середины XIX века каждая художественная выставка, экспонирующая предметы прикладного искусства, содержала большой раздел эмалей; в 1874 и 1897 годах прошли выставки, посвященные эмали, в Лондоне, в Южнокенсингтонском

музее (ныне Музей Виктории и Альберта) и в Берлингтонском клубе коллекционеров. Начинается и научное изучение эмалей; одним из видных деятелей этого процесса был эмальер Клодиус Поплен, писавший об эмалях Возрождения, учивший этому искусству и оставивший не заверченный при жизни трактат об эмали [1, p. 421; 10, vol. 3, p. 326].



11. Неизвестный мастер.

Иисус Христос с агнцем.

XVII в.

Эмаль на медной основе, медный сплав.

3 × 4.

Частное собрание.

Изображение предоставлено владельцем

Луи Бурдери, художник-эмальер, вместе с эрудитом Эмилем Лашено (1835–1923) собрал важную документацию о живописных эмалях из частных и общедоступных собраний с целью создания их полного каталога (*Catalogue descriptif et raisonné de l'œuvre des peintres-émailleurs de Limoges*), который должен был насчитывать восемь томов. В 1897 году вышел только первый том, посвященный Леонарду Лимузену.

Можно сказать с уверенностью, что большинство расписных эмалей, хранящихся сейчас в музейных и частных собраниях во Франции, России или США, прошло через парижскую антикварную торговлю в XIX веке. Во многих случаях свидетельством этого являются добавления и реставрационные доработки, новые металлические и деревянные рамки, датируемые временем не позднее XIX века, изготавливавшиеся, например, парижским



12. **Неизвестный мастер.**
Сундук-реликварий
с портретом
и сценами
из произведений
Готхольда Эфраима
Лессинга.

Эмаль, металл,
 гравировка.
 Высота 15,5 см.
 Частное собрание.
 Изображение
 предоставлено
 владельцем

маршаном Корпле и известным ювелиром Альфредом Андре. Последний реставрировал эмаль горячим способом, то есть доделывал поврежденные или отколотые участки и затем обжигал при небольших температурах, чтобы не повредить оригинальное произведение. Поскольку эмаль в принципе подвержена растрескиванию и сколам, делать это в XIX столетии приходилось нередко, и, по мнению Марке де Вассело, через руки Андре прошло большинство лиможских эмалей, находившихся в продаже между 1870 и 1910 годами [4, р. 15].

Спрос на оригиналы, который нельзя было удовлетворить достаточно быстро, породил и появление около 1840 года рынка имитаций, выполненных в технике XVI столетия. В разнообразной палитре произведенных предметов нашлось место как совершенно новым композициям, так и «оммажам», подражаниям предшествующим эпохам и, разумеется, фальсификациям.

Интересен в этом контексте ларец-реликварий со сценами из текстов Готхольда Эфраима Лессинга (ил. 12). Снабженный эмалью на совершенно



новые, современные сюжеты немецкого писателя, чья популярность пришлась на XVIII и XIX века, он одновременно до мелочей повторяет старинную типологию реликвария XVI века, самый известный образец которой находится в музее Пти-Пале. Реликварий из Пти-Пале и ему подобные украшались античными сюжетами о богах и героях, взятых обычно из «Илиады» и «Одиссеи» Гомера или «Метаморфоз» Овидия. Бронзовая форма ларца здесь повторена до мелочей, таких как прикрывающая замочную скважину скульптурная женская головка, сюжеты же изображений кардинально отличаются [11, р. 514–515].

В триптихе по картине Антониса ван Дейка (ил. 13) мы видим аналогичную ситуацию: известная со времен расцвета лиможской эмали трехчастная форма наполняется новым, более современным

содержанием, поскольку иконографический прообраз принадлежит совершенно другой эпохе.

Интересным примечанием к теме популярности лиможской эмали могут стать ее воспроизведения в технике фарфора, многие из которых заслуживают внимания. Севрская мануфактура начала производство реплик уже в 1850-е годы. Все они имитировали технику гризайли, использовали ренессансные мотивы, гротески, античные мифологические сюжеты. Сама же форма, как правило, была отражением практик XIX века. Англичане на керамическом заводе Минтона в городе Сток-он-Трент не отставали в производстве фаянсовых имитаций лиможской эмали.

Идеи XVI века воспроизводились в аутентичной технике, и не всегда в данном случае речь идет о подделке. Целые мастерские были заняты

13. **Неизвестный мастер.**

Триптих со сценой Распятия Христа (по картине Антониса ван Дейка).

Эмаль на медной основе.

31,5 × 21.

Частное собрание.

Изображение предоставлено владельцем

копированием старинных образцов совершенно открыто, без какого-либо мошеннического умысла. Так, в 1845 году начал работу дом Самсон, сначала занимавшийся фарфором, а затем дошедший до терракот, фаянсов и эмали. Официальный и публичный характер их продукции, сделанной как «копия по образцу», часто засвидетельствован присутствием фирменной марки, не позволяющей ввести кого-либо в заблуждение. И хотя копии продавались открыто именно в этом качестве, известно, что Самсон занимался и реставрацией предметов для коллекционера и торговца искусством Фредерика Шпитцера.

Разумеется, возникали и подделки, вдохновленные новой популярностью лиможской эмали. И сегодня представляется затруднительным определить, когда именно начинают создаваться первые фальсификации — в связи с реставрацией старинных предметов или независимо от нее. Произошло ли это лишь после 1840-х годов? Сузанна Нетцер, автор каталога берлинского Музея прикладного искусства, предполагает, что фальсификации могли создаваться еще и до основания

Северской мануфактуры (1845) [12, р. 33]. Первые же публичные свидетельства о производстве подделок относятся к середине XIX века.

В новейших исследованиях лабораторий Берлина и Парижа предпринимаются попытки выработать методики анализа, позволяющие отделить старинные эмали от имитаций XIX века, но всё же окончательной ясности пока нет. Скрупулезный анализ, сравнение и внимательный глаз знатока, имеющего за плечами немалый визуальный опыт, — вот те инструменты, руководствуясь которыми можно попытаться на текущем этапе отделить позднейшие повторения от подлинников XVI столетия, и работа эта, принимающая характер сложной профессиональной задачи, далека от завершения. Тем не менее решение подобных загадок представляет исключительный интерес и практическую пользу. Лиможская эмаль, вызывающая столь горячее желание обладать ею, подражать ей, собирать ее и показывать на выставках, продолжает сохранять удивительный импульс присущей ей одной, уникальной художественной формы, вписавшей отдельную, новую и блистательную главу в историю мирового искусства.

Список источников

1. Falize L. Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints // *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*. Paris, 1893. Mai, 5e livraison. T. IX. P. 418–435; 1893. Juin, 6e livraison. T. IX. P. 502–518.
2. Caroselli S.L. *The painted enamels of Limoges: A catalogue of the collection of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Thames & Hudson, 1993. 216 p.
3. Michaels P.E. Technical observations on early painted enamels of Limoges: their materials, structure, technique and deterioration // *Journal of the Walters Art Gallery*. 1964–1965. Vol. XXVII–XXVIII. P. 21–43.
4. Marquet de Vasselot J.J. *Les émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe: étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*. Paris: Auguste Picard, 1921. 416 p., 85 il.
5. Rondot N. *Bernard Salomon: Peintre et tailleur d'histoires*. Lyon: Mougins-Rusand, 1897. 83 p.
6. Damiron Ch. *La Faïence de Lyon*. Lyon: A. Rey, 1926. 184 p., 40 il.
7. Garnier É. *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*. Tours: Alfred Mame, 1886. 603 p.
8. Кубе А.Н. Лиможские эмали. Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной академии истории материальной культуры, 1927. 42 с.
9. Havard H. *Histoire de l'orfèvrerie française*. Paris: Quantin, 1896. 472 p.
10. Labarte J. *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*. 2e éd. Paris: Morel, 1872–1875. T. 1. 1872. 556 p.; T. 2. 1873. 636 p.; T. 3. 1875. 648 p.
11. Demartial A. *Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1911* // *Bulletin de la Société archéologique et historique de Limoges*. 1912. Vol. LXI. P. 490–518.
12. Netzer S. *Maleremails aus Limoges*. Der Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums. Berlin: SMPK, 1999. 255 p.

References

1. Falize, L. (1893) 'Claudius Popelin et la renaissance des émaux peints', *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité*. Paris, Mai, 5e livraison, 9, pp. 418–435; Juin, 6e livraison, 9, pp. 502–518. (In French)
2. Caroselli, S.L. (1993) *The painted enamels of Limoges: A catalogue of the collection of the Los Angeles County Museum of Art*. Los Angeles: Thames & Hudson.
3. Michaels, P.E. (1964–1965) 'Technical observations on early painted enamels of Limoges: their materials, structure, technique and deterioration', *Journal of the Walters Art Gallery*, 27–28, pp. 21–43.
4. Marquet de Vasselot, J.J. (1921) *Les émaux limousins de la fin du XVe siècle et de la première partie du XVIe: étude sur Nardon Pénicaud et ses contemporains*. Paris: Auguste Picard. (In French)
5. Rondot, N. (1897) *Bernard Salomon: Peintre et tailleur d'histoires*. Lyon: Mougin-Rusand. (In French)
6. Damiron, Ch. (1926) *La Faïence de Lyon*. Lyon: A. Rey. (In French)
7. Garnier, É. (1886) *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*. Tours: Alfred Mame. (In French)
8. Kube, A.N. (1927) *Limoges enamels*. Leningrad: Committee for the Popularization of Art Publications at the State Academy for the History of Material Culture. (In Russ.)
9. Havard, H. (1896) *Histoire de l'orfèvrerie française*. Paris: Quantin. (In French)
10. Labarte, J. (1872–1875) *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*. 2e éd. Paris: Morel. (In French)
11. Demartial, A. (1912) 'Chronique de l'orfèvrerie et de l'émaillerie anciennes de Limoges en 1911', *Bulletin de la Société archéologique et historique de Limoges*, 61, pp. 490–518. (In French)
12. Netzer, S. (1999) *Maleremails aus Limoges. Der Bestand des Berliner Kunstgewerbemuseums*. Berlin: SMPK. (In Germ.)

Информация об авторе

Расторгуев Василий Алексеевич, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела искусства старых мастеров, Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Москва, Российская Федерация, varastorguev@yandex.ru, SPIN-код (Science Index): 4187-0620.

Information about the author

Vasily Alekseevich Rastorguev, Cand. Sc. (Art History), Leading Researcher, Department of Old Master Paintings, the State Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow, Russian Federation, varastorguev@yandex.ru, SPIN-code (Science Index): 4187-0620.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.
The author declares that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 27.01.2026; одобрена после рецензирования 16.02.2026; принята к публикации 18.02.2026.

The article was received by the editorial board on 27 January 2026; approved after reviewing on 16 February 2026; accepted for publication on 18 February 2026.