

## Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития\*

*И. Ю. Перфильева*

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств  
Российской академии художеств,  
Российская Федерация, 119034, Москва, ул. Пречистенка, 21

**Для цитирования:** Перфильева, Ирина. “Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 10, no. 4 (2020): 586–608. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.404>

Художественная эмаль на протяжении длительного периода, начиная с 1920-х до 2010-х годов, прошла сложный путь развития. В начале XX в. она представляла многообразие техник художественной обработки металлов. Сегодня это самостоятельный вид пластических искусств, в котором синтезировались как технико-технологические новации, так и стилистические особенности современного искусства и актуальных арт-практик. В истории художественной эмали отчетливо просматривается несколько этапов. Начало процесса лежит в проникновении принципов станкового искусства в декоративное, которое происходило в первое послереволюционное десятилетие благодаря участию в создании эмальерных произведений ведущих мастеров русского авангардного искусства. На втором этапе художниками следующего поколения были предприняты попытки соединить принципы станковой живописи с национальными традициями, бытовавшими в центрах народных художественных промыслов. Третий этап инспирирован вхождением в процесс монументалистов и активным участием российских художников в международных творческих эмальерных симпозиумах. На четвертом этапе роль структурирующего фактора развития отечественного эмальерного искусства сыграли индивидуальные творческие мастерские, открытые в разных регионах России. Для станковой эмали 2010-х годов характерны многомерность художественного пространства, создание эмальерных произведений на стыке разных видовых характеристик, как традиционных, так и актуальных. Это и классические картины-панно, и станковые трехмерные объекты, в которых эмаль сочетается с другими материалами, и монументально-декоративные арт-объекты, и цифровая живопись в эмали. В итоге современная российская художественная эмаль сегодня представляет самостоятельный вид пластических искусств, в котором, помимо традиционных, бытуют многочисленные инновационные, авторские технико-технологические приемы и методики работы. Здесь сформировались региональные школы, в совокупности демонстрирующие многоаспектность индивидуальных поисков и экспериментов художников-эмальеров. Современная российская художественная эмаль представляет собой сложившуюся многоплановую жанровую структуру: от миниатюрных до монументальных декоративных произведений.

*Ключевые слова:* современная художественная эмаль, роспись по эмали, живопись на эмали, инновационные технологии, станковая эмаль, картина-панно, арт-объект, монументально-декоративная пластика, цифровая живопись на эмали, художник-монументалист.

---

\* Статья подготовлена при поддержке исследовательского гранта РФФИ № 19-012-00482/20.

Еще недавно дискуссия на тему, является ли современная художественная эмаль самостоятельным видом искусства или это только техника обработки металла, будоражила умы критиков и художников. Сегодня этот вопрос уже не актуален: эмальерное искусство очевидно преодолело всякие видовые границы, что вообще характерно для искусства второй половины XX — начала XXI в.

Процесс стилистической эволюции современной художественной эмали активизировался в начале 1970-х годов. На протяжении следующих десятилетий он поддерживался многочисленными специализированными выставками, проходившими в Москве, Петербурге, Ростове-на-Дону, Екатеринбурге, Ярославле, Ростове Великом.

С середины 1970-х годов художники-эмальеры СССР активно участвовали в международных выставках и творческих симпозиумах в Кечкемете (Венгрия), Лиможе (Франция), Ла-Корунье (Испания), Цинциннати (США). С тех пор прошло уже более сорока лет, что позволяет сделать некоторые выводы о верности выбранного направления развития этого вида пластических искусств.

Было бы недопустимой ошибкой считать, что в первой половине минувшего столетия в эмальерном искусстве не происходило ничего существенного, что могло бы повлиять на его формирование во второй половине века как самостоятельного искусства. Поэтому обратимся к недавней истории, в которой можно выявить основные факторы и особенности будущего расцвета эмальерного искусства в России.

### **Истоки станковизации эмальерного дела**

Проникновение принципов станкового искусства в эмальерное можно проследить на примере произведений ведущих мастеров русского авангарда первых послереволюционных десятилетий: С. В. Чехонина, А. М. Родченко, Н. М. Суетина, Л. Н. Тагриной. Они принесли в него масштабность художественно-выразительных решений, монументальность пространственных построений, убедительность актуальных образных решений.

С. В. Чехонин в 1920-е годы неофициально осуществлял художественное руководство коллективом финифтяного цеха 1-й механической артели. В условиях сложного финансово-экономического положения эмальерного центра он стремился создать новый узнаваемый стиль послереволюционной эмалевой росписи. К этому времени традиции живописной эмали на промысле фактически были утрачены. Мастера перешли на фарфоровые краски, более удобные в производстве, так как при ошибке в рисунке они легко удалялись. Это способствовало и стилистическому сближению росписи по эмали с росписью по фарфору.

Главный художник Государственного фарфорового завода (1918–1923, 1925–1927) и один из создателей «агитационного фарфора» С. В. Чехонин принес в Ростов стиль каллиграфически изысканного рисунка кистью. Благодаря ему в стилизованных мотивах русского ампира ростовские эмалевые вставки «расцвели» орнаментальными цветочными мотивами, обрели конструктивную декоративность чистых цветов и композиционную пространственность.

«Чехонинский» прием условного, графичного орнамента лежит в основе многих ростовских декоративных изделий этих лет, выполненных мастерами-живописцами по его рисункам. Обычно цветочные букеты и гирлянды резко и вырази-

тельно очерчивались черным контуром и помещались на белом, темно-синем или черном фоне грунтовой эмали. Затем «прорисовка» расцветивалась прозрачными красками, что придавало особую пространственную глубину росписи на эмали.

Под его влиянием ростовские эмальеры этого времени впитали и «площадной» язык революционного плаката, который более отвечал идеологическим и творческим задачам времени [1]. Эти черты хорошо просматриваются в пластине для значка «СССР. На память о первой С-Х и К-П выставке. 1923. Москва». Композиция имеет сложный центрический характер. Ключом является коленопреклоненная фигура крестьянина, согнувшегося под тяжестью снопа сжатых колосьев. Выбранный художником-живописцем сложный ракурс, восходящий к пластике и эмоциональности образов классического искусства — атлантам или «Рабам» Микеланджело, без политической патетики и идеологической плакатности создает внутри живописного пространства эффект всепобеждающей силы тяжелого труда хлебопашца. Впечатление внутренней мощи образа усиливает сдержанная, построенная на сочетании нескольких цветов — красного, желтого, белого и черного — «героическая» гамма. Витиеватый узор «чехонинской» кистевой каллиграфии придает пластине изящество.

Если переход от традиционной для ростовской эмалевого миниатюрной живописной манеры XIX в. к декоративному выразительному графическому рисунку был вопросом технического порядка, то обращение к художественному переосмыслению взаимосвязи эмали с формой и фактурой металлической основы украшаемого предмета имело решающее значение для нового этапа развития традиционного центра. Переход к чехонинской графической манере декоративной росписи обусловил гармонию декора и предметной формы. Эмалевые пластины забираются в классицистические строгие «рамки» из серебра или посеребренной меди, профилированной или сканой металлической оправы, подчеркивающие главную роль эмальерной миниатюры.

А. А. Гилодо удалось установить факт сотрудничества с ювелирами одного из лидеров конструктивизма А. М. Родченко [2, с. 133]. Разработанные им значки для авиатранспортной организации

Российское общество добровольного воздушного флота («Добролет») — характерный пример корпоративной эмблематики середины 1920-х годов (рис. 1). Основная часть изделий изготовлена в Петрограде, другие в — Москве. Это подтверждают клейма ВХУТЕМАСа.

В коллекции представлен широкий ассортимент изделий: большие и малые значки круглой и овальной формы и в виде вырезанного по контуру биплана, запонки квадратной, овальной и круглой формы, зажимы для галстука, значки в петлицу. Особый интерес представляет соединение классических ювелирных решений и лаконизма аван-



Рис. 1. Значок «Добролет». 1923. А. М. Родченко. Серебро, эмаль по гильоширу. Частное собрание

гардного графического дизайна. Основой для значков послужили изделия из серебра или недрагоценного металла с эмалью по гильоширу. Цвета прозрачной эмали — жемчужный, голубой, сиреневый или красный — и формы брошей и других изделий свидетельствуют о том, что художник использовал сохранившийся ассортимент дореволюционных ювелирных фабрик, осовременив его введением стилистики «шершавого языка плаката». В результате сложился емкий символ переходной эпохи, во всем противоречии отрицания художественного опыта прошлого и создания стилистики, устремленной в будущее.

Фактическая ликвидация творческих группировок в стране, узаконенная Постановлением ЦК ВКП (б) от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций», не прекратила процессов художественной интеграции в сфере декоративного искусства. Ювелирное дело по своему «второстепенному» статусу давало возможность продолжить авангардные поиски в предметных формах. Здесь и прозвучали последние аккорды творческого энтузиазма художников-реформаторов 1920-х годов.

За рубежом в частных собраниях (Франкфурт-на-Майне, Германия) и ведущих музеях современного искусства (Центр Жоржа Помпиду, Париж, Франция), а также в России в частных коллекциях (Москва) [3, с. 217] и музейных собраниях (ГРМ, Санкт-Петербург) находятся серебряные пудреницы с эмалью, выполненные на рубеже 1920–1930-х годов супрематистом Н. М. Суетиным. Судя по эскизам, он сам продумывал и исполнял металлическую оправу и корпус изделий с эмалью.

Вероятно, они были холодно встречены коллегами-художниками, сообщество которых также не было однородным. Еще в начале 1920-х годов среди соратников по искусству бытовало мнение, что супрематизм «как высшая ступень всякого эстетизма слишком далек от задач внедрения языка нового искусства в производство» [4, с. 9]. Но в «безделушках» начала 1930-х годов, вроде пудреницы, супрематические мотивы вполне соответствовали идее авторского ювелирного изделия как романтического воспоминания о поре творческих экспериментов.

В ювелирных произведениях художник не экспериментирует с формой. Напротив, он возвращается к опытам построения конструкции средствами супрематической живописи, которую В. И. Ракитин назвал «супрематическим телом» [3, с. 38–41]. Но Н. М. Суетин не просто возвращается здесь к своим более ранним творческим поискам, он апробирует их в новых материалах — эмалях — и предметных формах, приближенных к человеку.

Супрематический декор пудреницы из собрания ГРМ динамичен, и пространственен, что типично для творчества художника в начале 1920-х годов, когда он работал в мастерских УНОВИС. Перегородчатая эмаль конструирует ее форму, сосредоточивая внимание на художественной ценности супрематического рисунка. В поисках выразительных ритмов, соотношений цветовых полос в композиции и пропорциях мастер реализует принципы раннего периода внутренней стилистической эволюции супрематической живописи [5, с. 76], подчиняет рисунок предметной форме.

В многослойности композиции, состоящей из наложенных друг на друга прямоугольников различного размера и конфигурации, отчетливо угадывается влияние «архитектонов» художника, также относящихся к 1920-м годам.

В конце 1930-х годов художники-авангардисты еще предпринимали попытки найти решение в соответствии с гегелевской триадой спекулятивной логики

[6, с. 168–9], нащупать момент «снятия», т.е. завершить синтез «авангардного» и «идеологического», открывающий переход к новой триаде. Пример такого метода в эмальерных ювелирных изделиях дают броши Н. М. Суетина и Л. Н. Тагриной, попытавшихся соединить супрематизм и советскую символику. Победила изобразительность, отодвинувшая на второй план конструктивно-пространственные возможности супрематизма.

### **Тематическое направление в эмальерном искусстве 1930-х годов**

Доминирующим стилистическим направлением в 1930-е годы стал «социалистический реализм». Ростовские эмальеры вернулись к жанру живописной портретной миниатюры на эмали, восходящему ко второй половине XIX в. Теперь светская тематика представлена копиями живописных и фотографических портретов деятелей Коммунистической партии и советского правительства, Героев Советского Союза, русских писателей, а также миниатюрными репликами работ известных русских художников. В портретном жанре много работали художники А. А. Назаров, Н. А. Карасев, Н. И. Дубков (портрет М. И. Калинина, 1935, ВМДПНИ, фонд МНИ). Но портретный жанр не соответствовал уровню общей живописной подготовки мастеров артели. В официальных портретах сухость изображения объяснима близостью к источникам (фотографическим оригиналам) и требованиями жанра. В копиях живописных портретов (Н. М. Хрыков. «Пряха» В. А. Тропинина, 1930-е) линейность эмальерного письма диссонирует с поэтической манерой оригинала. К концу 1930-х увлечение копированием привело к утрате декоративного начала в росписи по эмали [7, с. 25].

«Чехонинскую» эмальерную манеру, основанную на графических приемах, сменили сухость и плоскостность композиций росписи. Эти стилистические черты отличают изделия, декорированные орнаментами с советской символикой и эмблематикой в памятных и юбилейных значках. В значке «XX лет Октябрьской революции» (1937, ВМДПНИ, фонд МНИ) особенно интересно восходящее к традициям христианской цветовой символики сочетание золотой и незабудковой пятиконечных звезд, изображенных в золотых лучах на синем фоне.

«Агитационная» тематика, в 1920-е годы пленявшая живостью, плакатной экспрессивностью и выразительностью графической манеры, которые овеществляли характер романтической революционной эпохи, уходит в небытие. Ее сменяют сухие, обезличенные, пафосные, политизированные, программные «гербовые» композиции. Например, такие как серебряная орденская коробочка «Гербы СССР» Н. А. Карасева (1937/1938, ВМДПНИ, фонд МНИ) [1, с. 23]. Жесткий, довольно лапидарный почерк в росписи гербов диссонирует с виртуозно выполненным венком из колосьев ржи и пшеницы, дубовых листьев, коробочек хлопка и гроздей винограда, развернутых в пространстве на крышке. Он единственный пространственно моделирует «картонный» объем изделия.

В послевоенные годы деятельность цеха 1-й механической артели была низведена до уровня массового производства сувенирных изделий, украшенных «видами» Крыма и Кавказа и цветочным орнаментом, выполненными примитивно и однообразно [7, с. 25].

## Опыты в создании современной художественной эмали. 1950-е годы

Творчество поколения, пришедшего в искусство в 1950-х годах, по-своему продолжило путь эволюции искусства эмали. Началось творческое возрождение Ростова Ярославского, с которым ассоциировалось само понятие «русское эмальерное искусство».

В поисках новых форм искусства финифти, одновременно руководствуясь стремлением сохранить верность национальным художественным традициям, творчески наиболее активные мастера-живописцы В. В. Горский, А. М. Кокин обратились к декоративным композициям сольвычегодских эмалей. Мастеров промысла поддержала художник НИИХП З. М. Зенкова. Она предложила стилистический вариант росписи, сочетающей сольвычегодские декоративные мотивы и приемы росписи по фарфору. Это позволило соединить в росписи по эмали цветочные и фигуративные мотивы. Но использование обновленного традиционного приема декорирования произведений с эмалью ограничилось только выставочными изделиями [8, с. 150].

Судьбоносное значение для промысла имело многолетнее сотрудничество с мастерами Ростова Ярославского художника НИИХП М. А. Тоне. Она пошла наперекор сложившей в артели тенденции к эклектике. Ее авторские произведения радикально отличались от продукции артели. На основе соотношения нескольких принципиально важных декоративных приемов она создала целостную коллекцию, состоящую из разных видов украшений: кулон, брошь, браслет (рис. 2).

Выпускница МИПИДИ, скульптор-керамист по образованию М. А. Тоне начала работу с изучения традиционного наследия промысла, включая первые после-



Рис. 2. Кулоны. Конец 1960-х. М. А. Тоне. Серебро, филигрань, роспись по эмали. Место хранения неизвестно. Фотографии предоставлены наследниками

революционные годы. Она стремилась к синтезу живописной вставки и филигранной оправы. Навыки построения пространственных композиций на плоскости средствами графики она переняла у своих педагогов В. А. Фаворского и Р. Р. Фалька. В ювелирных произведениях они трансформировались в композиционное единение филигранного узора оправы с графической росписью эмалевой вставки.

В разработке эмальерного декора для украшений М. А. Тоне опиралась на широкий пласт русского искусства: использовала в композициях условный язык русской иконописи и цветные фоны, усиливающие декоративную составляющую, или мотивы традиционной росписи по дереву Русского Севера.

В 1956 г. она предложила новые сюжеты: вместо курортных видов появились архитектурные мотивы старинных царских усадеб Коломенского и Царицына, выполненные в стилистике цветной графики, что способствовало пластическому соединению изобразительного мотива с оправой в технике филигрании.

Ростовские живописцы неоднозначно принимали новации. В произведениях ростовских эмальеров на протяжении 1950–1970-х годов продолжала доминировать цветочная роспись. Но художники также активно работали в жанре сюжетной миниатюры на исторические и былинные темы, писали пейзажи, портреты. Выбор техники зависел от жанра: при создании цветочных композиций обычно применялась мазковая роспись на эмали, а в портретных, сюжетных и пейзажных — точно-пунктирная, часто в сочетании с мазковой [9, с. 37], что обеспечивало игру цветовых оттенков и полутонов.

В конце XX в. опосредованное влияние архитектурных мотивов встречается в произведениях В. Д. Коткова (плакета «Спасо-Яковлевский монастырь. Вид с озера Неро», 1981). Меньше оно ощущается в работах Б. М. Михайленко (медальон «Памяти М. Ю. Лермонтова. Московский Кремль, Тарханы», 1990). А произведения Е. С. Котовой (браслет «Ручеек», 1988), А. А. Хаунова (шкатулка «Свадебная», 1989), В. П. Грудинина (шкатулка «Соколиная охота», 1986; комплект украшений «Осенний букет», 1992) не оставляют сомнений в том, что на промысле возвращаются к традициям «нового русского стиля» начала XX в. и цветочным букетам 1930-х годов.

## **Эмальерное дело в контексте отечественного искусства 1970–1980-х годов**

Первый этап становления художественной эмали как самостоятельного вида пластических искусств в России относится к началу 1970-х годов. Первой вехой стала Всесоюзная конференция по эмальерному искусству, которая проходила в Тбилиси в 1973 г. В ней также приняли участие венгерские художники [10, с. 38–40]. А с 1974 г. при поддержке Союза художников СССР художники разных специальностей из республик СССР — ювелиры, живописцы-«прикладники», монументалисты — регулярно выезжают на Творческий симпозиум в Кечкемет (Венгрия).

Участие художников в работе Международного творческого симпозиума в Кечкемете способствовало формированию нового взгляда на эмальерное дело как на самостоятельный вид пластических искусств, ставило перед художниками новые задачи: освоение старых, традиционных и новых технико-технологических приемов, необходимость выработки нового художественно-выразительного языка, соответствующего эстетике современного искусства.

Огромную роль в решении этих проблем сыграли творческие семинары эмалиеров, начиная с 1983 г. регулярно проходившие на базе Дома творчества Союза художников СССР в г. Паланге (Литва). Они давали художникам уникальную возможность подготовить новые работы к творческим симпозиумам и выставкам. Уже в 1987 г. итоговая выставка творческой группы в Паланге, экспонировавшаяся в Вильнюсе, Риге, Ленинграде, Москве, продемонстрировала радикальные перемены, произошедшие в традиционном представлении об эмалях. С 1989 г. в них стали участвовать представители Национальной ассоциации эмалиеров Франции, художники из Польши и Великобритании.

Здесь бок о бок работали ювелиры, дизайнеры, монументалисты, живописцы и графики. Это творческое содружество не только существенно обогатило традиционное искусство эмали, но и создало целый ряд проблем, которые и сегодня остаются актуальными.

Одна из них — является ли художественная эмаль самостоятельным видом искусства или все же представляет собой некий продукт синестезии. Современное российское искусство эмали предлагает два основных типа произведений. К первым относятся такие, которые могут быть выполнены и в других материалах (живопись, графика), и тогда они должны рассматриваться в контексте общего художественного поля современного изобразительного искусства. Другие являются исключительно «художественным продуктом» эмалиерного ремесла и не могут быть выполнены ни в каком ином материале.

Сегодня эта проблема не только не решена, но и становится принципиальной категорией в оценке произведений эмалиерного искусства. И основная причина в том, что настоящего синтеза не произошло. Из художественного процесса фактически исключены ювелиры. И это логичный итог эволюции искусства эмали последних десятилетий.

В середине 1980-х годов объединительную роль играли регулярные биеннале современной художественной эмали в Москве, которые проводил Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Со второй половины 1980-х и до первой половины 1990-х годов здесь одновременно экспонировались как классические живописные эмали и арт-объекты мастеров малых форм — А. А. Дороднова, Ф. А. Кузнецова, Г. Г. Ленцова, В. Н. Анипко, Г. В. Быкова, так и станковые произведения А. Ю. Талашука, Г. Г. Дервиза, Н. М. Вдовкина и других российских и западноевропейских эмалиеров.

Биеннале художественной эмали в ВМДПНИ способствовали обновлению традиционного вида художественного ремесла. «Ювелирное», «прикладное» не замещалось «монументальным», «изобразительным». Шел исторический процесс обогащения и приращения. Технично-технологические приемы работы в эмалях оставались базовыми, но не первостепенными. Доминантной стала творческая концепция художника [9, с. 38–9]. Отсюда очевидное расширение диапазона направлений экспериментальных поисков художников-эмальеров. Одни, как, например, Е. В. Сарыкин, опираясь на традиции национального художественного наследия в ювелирном искусстве, возрождали технику витражной эмали. Художники Ростова Ярославского — Б. М. Михайленко, В. П. Грудинин, А. А. Хаунов — развивали традиции миниатюры на эмали «новорусского стиля» рубежа XIX–XX вв. в сочетании станкового и декоративного начал. Это направление поддерживали



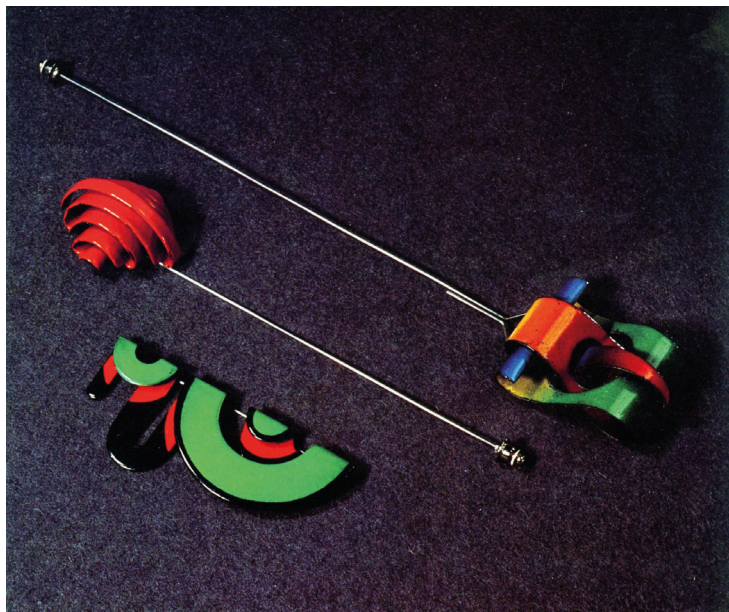


Рис. 3. Броши-заколки «Догма», «Дезинформация», «Демагогия». 1988. Ф. А. Кузнецов. Сталь, техническая эмаль, эмаль по основе. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Москва

некоторые ленинградские и московские художники, писавшие на эмали портреты (И. И. Птахова. Плакета «Портрет художницы Веры Половко», 1988), пейзажи (А. А. Максимов. Плакета «В парке», 1988), аллегорические, религиозные сюжеты (М. Ф. Профрансова. Плакета «Вознесение», 1990).

Действительно инновационными в этот период стали ювелирные украшения и арт-объекты. Здесь развернулись наиболее активные формотворческие поиски, позволившие выделить два основных вектора: металл как конструктивная подоснова для «изобразительной» эмали и эмаль как основной конструктивно-декоративный элемент композиционного решения предметной формы.

Первый представляют работы Л. Я. Ушаковой (ваза «Весна», 1988), Л. В. Ситниковой (шкатулки «Набережные реки Москвы: Андреевская набережная, Нескучный сад, Пушкинская набережная», 1988). Здесь форма и декор существуют сами по себе, нет взаимодействия, из которого рождается цельный художественный образ. Другое направление объединяет композиции, в которых художники использовали очень широкую «палитру» техник и материалов: «рельеф эмалью» (В. А. Авдеева. Браслет и пряжка «Волна», 1988), миниатюрная живопись на эмали (Е. В. Романова. Композиция «Коллекция бабочек», 1985), декоративная роспись на эмали (В. Л. Малкин. Броши «Развитие», 1988), выемчатая эмаль, травление (О. В. Кузнецова. Шляпные булавки и серия брошей, 1988), эмалевая графика пером (Н. А. Быкова. Броши «Следы», 1992), техническая эмаль по стали (Ф. А. Кузнецов. Броши-заколки «Догма», «Дезинформация», «Демагогия», 1988) (рис. 3).

Но подлинным открытием биеннале художественной эмали в ВМДПНИ стали эмальерные арт-объекты. Здесь впервые появились крупномасштабные эмальерные произведения А. Ю. Талашука (композиция «Бичевание», 1988), открытые многочастные композиционные решения В. В. Антонова («Антоновские яблоки», 1988), Т. М. Балтро («Паланга», 1988) и В. Т. Тимофеева («Характеры», 1987), математические головоломки Ф. А. Кузнецова («Спираль», 1990; «Четыре версии», 1988), ассоциативно-образные растительные композиции А. А. Дороднова («Флора», 1988) и философски насыщенные композиции Г. В. Быкова («Записная книжка начинающего бильярдиста», 1988) и Г. Г. Ленцова («Медитация», 1988; «Эксклюзивная ситуация № 2», 1995). Художники В. Н. и В. М. Наумовы создали современные арт-объекты, выполненные в традиционной технике витражной эмали (композиция из трех конических сосудов: «У моря», 1992; «Штиль», 1984; «Дом моего друга», 1992). В древнейшей технике перегородчатой эмали работал В. Т. Тимофеев («Взаимодействие», 1984). Техники эмалевого миниатюрной живописи и графики применены в произведениях Г. С. Селезневой («Солнечный город» и «Дюны», 1988).

Для большинства участников биеннале в ВМДПНИ выбор материала и технического приема зависел от его художественно-выразительных возможностей максимально раскрыть авторскую концепцию. Нередко применяли и совсем простые современные технико-технологические приемы: технические эмали, эмаль по основе, эмалевую живопись и графику, которые позволяли работать на стали, бронзе, латуни и мельхиоре, не требовали высокого уровня владения профессиональными навыками работы с эмалями и потому открывали путь к эмальерному искусству художникам других специальностей. Монументалисты, живописцы и графики разнообразили традиционные живописные приемы в работе с эмалью, укрупнился размер эмальерных произведений, более экспрессивными и декоративными стали цветовые решения, обрели глубину сюжетно-тематические ходы, появились новые технологические приемы: вплавление эмалей.

Вместе с тем новообращенными эмальерами были освоены традиционные техники: перегородчатые эмали, эмаль по литью, поливные эмали. Взаимообогащение открыло возможности для экспериментов, позволяющих на основе эмальерных техник решать общие композиционные узлы, которые затем разделяются живописью.

Тогда же, в 1980-е годы, начала утверждаться форма эмальерных изделий, входящая к станковому искусству, — панно. Примеры этого направления — «Ассоциация» (1986) А. Ю. Талашука, «Толпа» (1988) В. А. Орлова и «Органый концерт в Пицунде» (1988) А. А. Кариха.

## **Эмальерное искусство России на переломе эпох.**

### **1990-е годы**

В начале 1990-х годов прекратились творческие симпозиумы в Паланге. Был закрыт многолетний выставочный проект биеннале художественной эмали в ВМДПНИ. А с ним исчезла и творческая дискуссионная площадка, на которой происходил обмен инновационными идеями и открытиями. Процесс развития искусства эмали обрел центробежную динамику, положившую начало новому этапу в истории отечественной художественной эмали. Одновременно в нескольких



Рис. 4. Композиция «Близнецы». 2005. Н. М. Вдовкин. Медь, горячая эмаль. Собственность автора

ропольского художественного училища он организовал творческую поездку в г. Кечкемет. Свою мастерскую он превратил в творческую базу, где с 1991 г. стали работать семинары и проводились мастер-классы. Специальное оборудование, установленное в мастерской, позволяло использовать широкую палитру эмалей высокого и низкого обжига, что расширяло возможности разнообразить колористическое решение и в сочетании с фактурной проработкой эмальерной поверхности создавать сложные текстуры «живописного» слоя (рис. 4). Так сформировался экспериментальный творческий центр, где одновременно работали и опытные художники-эмальеры, и молодежь.

В 1992 г. региональная авторская школа появилась на Северо-Западе России. В сотрудничестве с Домом творчества г. Ярославля был основан Российский международный творческий центр «Эмалис», президентом и бессменным руководителем которого стал художник-монументалист А. А. Карих. В содружестве с «Креатив Крайз Интернэшнл» А. А. Карих организовал несколько международных выставок в Санкт-Петербурге, Москве, Ярославле, а также в Германии, Австрии, Италии, Бельгии, Японии и др. В «Эмалисе» тоже действует образовательная программа.

Двух центров, расположенных на Юге и Северо-Западе России, оказалось явно недостаточно для полноценного развития современной художественной эмали. И вскоре они стали создаваться на Урале, а затем и в других городах. Причем, как и в первых двух школах, стилистика определялась особенностями творческой специальности лидеров движения.

В 2000 г. курс на создание эмальерных «картин» был заявлен автором идеи и куратором Первой Уральской выставки декоративного искусства Б. Н. Ключковым. В Екатеринбурге также были представлены работы зарубежных коллег.

регионах России стали формироваться самостоятельные авторские творческие школы, направление деятельности которых определялось их лидерами.

Первыми стали академические мастерские РАХ по классу монументально-декоративного искусства в с. Побегайловка (Минераловодский р-н Ставропольского края) под руководством Н. М. Вдовкина. Постоянный участник венгерских и немецких симпозиумов по горячей эмали, он приложил немало усилий для того, чтобы набравший силу национальный проект развития современной художественной эмали не угас. В сотрудничестве с ассоциацией «Креатив Крайз Интернэшнл» (Creative Kreis International) и обществом «Альте Мюлле» (Alte Mühle) он создал в г. Химмероде (Германия) «русские кабинеты», где российские художники экспонировали свои новые произведения. В 1996 г. для студентов Пятигорского филиала Став-

Сегодня процесс образования новых творческих школ и студий обрел значительную масштабность. Такие институции в разных статусах возникают и в новых местах, и в традиционных ювелирных центрах России: мастерская горячей эмали Г. И. Лиховида (Ростов-на-Дону), Калужский областной колледж культуры и искусств, где преподает М. Д. Мантулин, кафедра МДЖ и дизайна им. Смагина Иркутского национального технического университета, «Арт-Студия 204» М. П. Бекетова (Ярославль), Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева, где эмальерное дело преподает профессор В. П. Петров.

### **Современная художественная эмаль начала XXI в.**

Особую роль в развитии художественной эмали в начале XXI в. сыграла петербургская школа. Мощным фактором стал выставочный проект, инициатором которого была выпускница Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица О. О. Лысенкова. Первая выставка «В соавторстве с огнем» прошла в апреле-мае 2007 г. в Центре книги и графики в Петербурге. В октябре 2007 г. в Музее прикладного искусства СПбГХПА им. А. Л. Штиглица состоялась выставка «Современная горячая эмаль», а в ноябре 2007 г. она демонстрировалась уже в Москве, в Галерее Зураба Церетели [11, с. 4–5]. Выставка «Эмальерные фантазии» 2008 г., приуроченная к 100-летию Государственного музея истории Санкт-Петербурга, открылась в Петропавловской крепости.

Весной 2009 г. проект О. О. Лысенковой вышел на международную арену: выставка русских эмалей с успехом прошла в г. Равенштайне (Нидерланды) и в г. Дайдесхайме (Германия). А осенью того же года состоялись сразу три выставки «Эмаль. Петербургские встречи»: с мая по сентябрь — в СПбГХПА им. А. Л. Штиглица, в октябре — в Московском отделении ВТОО «Союза художников России», в ноябре — в здании Совета Федерации Федерального собрания Российской Федерации. В 2010 г. оргкомитет, в составе которого были преподаватели кафедры монументально-декоративной живописи А. Ю. Талашук, С. П. Пономаренко и другие, объявил об открытии проекта Международной биеннале искусства эмали в СПбГХПА им. А. Л. Штиглица [12]. В Петербург приезжают художники-эмальеры не только из разных регионов России и ближнего зарубежья (Беларуси, Литвы), но и из Италии, Франции, Венгрии, Германии. Непременные участники биеннале — президенты ассоциации «Креатив Крайс Интернэшнл» Г. Фишер (Германия) и А. М. Компаньони (Италия), что подтверждает признание российской региональной современной школы эмали на международном уровне.

В I Международной биеннале искусства эмали приняло участие небольшое число художников разных специальностей. Это определило художественно-стилистический характер экспонировавшихся произведений: «картины», выполненные в доступных дебютантам эмальерных техниках и материалах (рис. 5). По мере развития проекта эмальерных биеннале обозначились два направления: исполнение станковых эмальерных произведений в традиционных техниках и освоение современных технико-технологических приемов.

Повышение статуса российской школы обусловлено не только тем, что выставки эмальерного искусства стали регулярными и художники заранее готовятся к ним. Проведение такого масштабного мероприятия, как Международная биеннале



Рис. 5. Композиция «Птица-Рыболов». 1999. А. Ю. Талашук. Медь, горячая эмаль, золото. Собственность автора

искусства эмали, требует серьезных усилий и стратегического мышления. Для успешного развития проекта нужна долгосрочная выстроенная программа. Вторая Международная биеннале искусства эмали проходила под девизом «Солнце для всех» (2012) и открывала возможности представить свои работы художникам разных стран и художественно-стилистических направлений: от картины до предметной формы, от иконы до абстрактной композиции. Третья биеннале «Зеркало мира» (2017) приглашала участников к своего рода творческой рефлексии по поводу искусства эмали в контексте современных стилистических течений. Четвертая — «Золотая нить — дорога творчества» (2019) — акцентирует внимание не на результате, а на самом процессе творчества. Его многозначность не допускает прямолинейного решения задачи. Девиз последней биеннале ставил перед ее участниками сложную цель: не просто показать готовые произведения, но и ввести в дискуссионное поле сам творческий процесс.

Значительную часть программы биеннале составляют мастер-классы ведущих петербургских художников: Э. М. Фокина — «Графика по эмали на цветном фоне», И. В. Дьякова — «Живописный рисунок в эмали» и других эмальеров.

Открытость проекта навстречу всем художественным направлениям и творческим поискам художников, связавших свою деятельность с этим видом искусства, сегодня позволяет составить объективную картину современного состояния художественной станковой эмали.

На протяжении последних лет москвичи — активные экспоненты петербургской биеннале. Но формировалась московская школа иначе, чем петербургская. Ее стилистическая программа изначально базировалась на принципах художественной интеграции в контексте глобализации искусства XXI в.: от традиционной живописи и монументально-декоративного искусства до современных художественных практик — цифровой живописи и арт-объектов. В ее развитии на современном этапе за-

метную роль сыграли художники, одновременно продолжавшие успешно работать по своей основной специальности в области монументально-декоративного искусства: В. А. Орлов (В. А. Орлов, А. М. Ладур. Станция Московского метрополитена «Пражская», 1985) [13, с. 7], З. К. Церетели (станция Московского метрополитена «Парк Победы», 2003), К. В. Худяков (монументально-декоративные панно в технике «деколь на эмали», 2000-е), В. М. Колейчук (оптические арт-объекты, 2010-е).

Во главе современной московской школы встал Творческий союз художников России в лице преподавателей МГХПА им. С. Г. Строганова Е. Е. Матько и А. Ю. Агафоновой. За годы секция декоративного искусства ТСХ России и кафедра художественного металла совместно организовали и провели 14 межрегиональных и международных эмальерных выставок: I и II Московские международные выставки художественной эмали (Геологический музей им. В. И. Вернадского, Москва), «Невозможное искусство и оптические иллюзии в технике эмали» (ГМКЦ им. Н. А. Островского «Интеграция», Москва, 2016), «Экология. Свет и тень» (Особняк Струйских. Москва, 2017) [14, с. 3; 15, с. 5]. «Передвижные» по сути, поскольку площадки для их экспонирования охотно предоставляют провинциальные художественные музеи: Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева, Калужский художественный музей и многие другие, — они способствуют расширению ареала распространения современного эмальерного искусства.

В фестивале молодых эмальеров «Новые имена» в 2017 г. приняли участие 98 художников из 12 регионов России. Востребованность выставки стимулировала необходимость ее переформатирования: было решено преобразовать проект в межрегиональную эмальерную выставку «Мастера эмали художественно-промышленных академий графа Строганова и барона Штиглица» [16, с. 15–8], в задачи которой входит показ всего разнообразия существующих сегодня в эмальерном деле стилистических поисков, технико-технологических экспериментов. Основу экспозиции составили произведения москвичей (З. К. Церетели, К. В. Худякова, И. А. Бурганова, Ф. А. Кузнецова, А. Ю. Агафоновой, А. Ю. Авдеева) и петербуржцев (А. Ю. Талашука, С. П. Пономаренко). Свои работы экспонировали и « гости » — художники из Пятигорска (Н. М. Вдовкин, Е. Н. Вдовкина), Ярославля (М. П. Бекетов, А. А. Карих), Чебоксар (В. П. Петров) и др. Выставка, по заявленному формату « не равная себе », показала, что понемногу в эмальерное искусство возвращаются « кабинетные » арт-объекты и даже украшения (курсовые и дипломные работы студентов кафедры художественного металла МГХПА). Но абсолютному большинству эмальеров, среди которых преобладают монументалисты, архитекторы и мастера современных арт-практик, наиболее близка форма картины-панно.

Расширение ареала бытования художественных эмалей в сторону станкового и монументально-декоративного искусства поставило перед эмальерами новые задачи и в области освоения современных видов эмалей, и в области технико-технологических приемов. Прежний уровень владения ремеслом уже недостаточен, но его главенство отнюдь не исключалось. Овладение мастерством — необходимое, но недостаточное условие для эволюции. Для качественных изменений в искусстве необходимы также определенная смелость, свобода от клишированных представлений и условностей общественного мнения.

Эти качества присущи творчеству многих художников. Одни, как З. К. Церетели, работают в эмалях на протяжении десятилетий. Другие, как К. В. Худяков

и В. М. Колейчук, пришли к эмальерному делу в последние годы, когда оно уже утвердилось в современном художественно-историческом контексте как самостоятельный вид пластических искусств. Их объединяет масштабность задач: эмальерные композиции являются частью их творчества в целом.

Общее свойство современных монументальных эмальерных произведений — аураичность [17, с. 75–96], умение мастеров продумать и выстроить пространство как духовную атмосферу существования человека, влиять на его эмоциональное поле. Они погружают зрителя в непривычную для него ситуацию, заставляют пристальнее присмотреться к увиденному, почувствовать пространство, в котором он оказывается благодаря художнику.

Особенности художественной стилистики произведений З. К. Церетели складывались в результате практического опыта. По окончании Тбилисской академии художеств он работал главным художником Государственного института этнографии и археологии АН Грузинской ССР, имел возможность подробно изучить грузинскую традицию создания в эмалях монументальных композиций. В Грузии крупномасштабные алтарные образа в технике перегородчатой эмали создавались уже в VII–XII вв., наряду с изделиями декоративно-прикладного назначения [18, с. 24]. Освоив основную технологию их изготовления, современный художник модернизировал старинную технику перегородчатой эмали: дорогостоящую и вредную технологию крепления перегородок к лоткам с помощью ртутной амальгамы на золоте он заменил гальванопластикой [18].

Практическая работа с древними артефактами помогла молодому художнику понять роль эмальерного произведения в создании сакрального пространства храма и работы с пространством вообще<sup>1</sup>. Его произведения не без сложностей классифицируются по общепринятым разделам: живопись (станковая и монументальная), декоративно-прикладное искусство (эмаль), скульптура (рельеф). Они работают в неразрывной связи друг с другом. Важнейшим композиционным и смыслообразующим элементом в творчестве З. К. Церетели является цвет. Это основа метода художника, на практике исследующего приемы соединения разных видов искусства.

Он широко использует символическое звучание колорита и в алтарных образах (Домовая /Долгоруковская/ церковь Галереи Зураба Церетели), и в станковых эмальерных рельефах и пластинах на светские сюжеты, в которых запечатлены уличные сценки (рис. 6). Его торговцы, дворники, мастеровые, гуляющие и поющие мужчины изображены в сложных ракурсах на цветных фонах — черном, белом, красном, как в иконных образах работы провинциальных иконописцев. Такой прием переводит сюжет из обыденного пространства в сакральное. Художник работает в пастозной манере, на соотношении активных цветовых пятен и четких линий, в совокупности создающих иллюзорный, условно «рельефный» объем.

Концепция аураичности подталкивает его к поиску новых композиционных решений. З. К. Церетели выходит на реальный объем, иллюзорно еще усиленный броскостью цвета. Чаще всего это растительные элементы в натюрмортах, но художник активно включает его и в фигуративные композиции. Так выстраивается его путь к круглой скульптуре в эмали. В 2013 г. З. К. Церетели создает неординар-

<sup>1</sup> Из интервью З. К. Церетели, данного автору статьи 15 апреля 2019 г.



Рис. 6. Композиция «Уличная сценка». 2000-е. З.К.Церетели. Горячая эмаль. Галерея Зураба Церетели. Москва

ное произведение — монументально-декоративную скульптурную композицию «Букет» [19, с.8–9]. При всей неоднозначности авторской интерпретации жанра парковой декоративной пластики в мегаполисе решение объема в нарастании от «простого» (геометризованной формы основания) к «сложному» (подробно детализированной верхней части) считывается сразу. На эмоциональное восприятие этой декоративной пластики визуально влияет также меняющееся в зависимости от освещения ее колористическое решение.

К. В. Худяков предлагает иные приемы активных пространственных решений эмальерных произведений. Он организует пространство не вокруг арт-объекта, не там, где физически находится зритель, а внутри суперсложной композиции цифровой живописи, воспроизведенной на эмали в технике деколи. Прозрачная, светящаяся эмаль придает эмальерному варианту новое звучание. Воздействие оптических эффектов усиливается благодаря многоцветию и «подвижности» цветовой гаммы. Игра пространственных иллюзий в формате 3D VR-360 затягивает взгляд. Зрителю такая встреча сулит непростое художественное впечатление (рис. 7).

Сегодня можно определенно говорить о двух основных векторах развития художественной эмали. Первое, вполне традиционное — пропаганда эмали как самостоятельного вида современных пластических искусств. Другое — введение





Рис. 7. Композиция «Жемчуга». 2017. К. В. Худяков. Сталь, эмаль. Собственность автора

в эмальерное искусство новой категории — «пространственной среды». Это то, что принесли в эмаль художники, которые предлагают решения, побуждающие к активному взаимодействию с пространством, с его метафизикой. Такие произведения настолько самостоятельны, что живут практически в любом пространстве, как в выставочном, так и в интерьере, в городе или парке.

Интереснейший пример развития проблемы «Арт-объект в городе» представил международный проект «Прогулки PRO Голландию», проходивший в 2013 г. в Петропавловском парке в Ярославле. Его концепция — «привлечь внимание к погибающему архитектурному наследию, одной из главных достопримечательностей Ярославля» [20, с. 2]. Организатором был М. П. Бекетов, собравший художников декоративно-прикладного искусства из разных городов России. Сквозная тема творчества М. П. Бекетова — создание круглой станково-декоративной пластики. Для ее реализации художник сочетает эмаль с деревом, металлом, стеклом. Это конструктивно оправданно: металл, дерево и стекло на расстоянии дают четкие силуэты, которые при рассматривании деталей на близком расстоянии увлекают подробностями. Благодаря этому арт-объекты М. П. Бекетова держат любое интерьерное пространство. Это подтвердил авторский проект следующего, 2014 г. «Зазеркалье. Игра с зеркалами» [21, с. 4–5].

Многоаспектность в арт-проектах ярославских художников обусловлена влиянием культуры «переселенцев» Новейшего времени, приехавших из Казахстана и других бывших республик СССР и принесших сюда смелость в творческой переработке местных художественных традиций. Современная «ростовская фи-

нифть» — это многообразие творческих поисков и экспериментов с технологиями и формами этого искусства, получившего новую жизнь в современном художественно-историческом контексте. Миниатюрная живопись на эмали в Ростове Великом продолжает бытовать в формате индивидуальной авторской работы творческих мастерских (Творческая мастерская Николая Балмасова, художественные мастерские «Ростовская эмаль», «Хризолит»). В то же время выставки «Современная эмаль» в ГМЗ «Ростовский кремль», в которых участвуют художники из других регионов России: Северной Осетии — Алании, Суздаля, Владимира, Геленджика, Москвы, демонстрируют все многообразие современного отечественного эмальерного искусства [22].

Одно из новых направлений представляет «Арискин-Студия» в Ярославле, на базе которой в 2018 г. состоялся первый благотворительный симпозиум «Возрождая прошлое — созидаем будущее», объединивший группу художников, которые пишут иконы для возрождающихся храмов. Поскольку проект имеет социокультурную направленность, в работе используются недорогие низкотемпературные эмалевые краски, эти произведения мало чем отличаются от темперной живописи. Только один художник в этой группе, О. Зуева, выполняет иконы в ювелирных тугоплавких эмалях. Обращаясь к византийским живописным иконам, она не делает реплик и списков, а перерабатывает композиции в соответствии с художественно-выразительными возможностями эмали.

## Выводы

За первые десятилетия XXI в. эмальерному искусству удалось преодолеть свои видовые и жанровые границы, сформировать новые критерии, особенность которых основана на сочетании исполнительского мастерства и технико-технологических новаций, с одной стороны, и оригинального творческого мышления и полифонии современных образов — с другой.

Большинство произведений — это крупноформатные панно. В современной эмали все отчетливее просматриваются черты нового этапа развития. Ушло деление на пластину и ее оправу. Сегодня художники-эмальеры открывают многомерность художественного пространства, раздвигают его границы, формируют пространство внутри объекта. Самые яркие произведения созданы на стыке разных традиционных видовых характеристик. Чистота исполнения восходит к истокам ювелирного дела, выразительность цветового решения — к наследию глубоких традиций живописи, сплавленность с «обрамлением» — результат влияния пластики, иллюзорность — традиции оп-арта и концептуализма.

Художественная интеграция различных видов искусства сегодня значительно расширила диапазон материалов и технико-технологических приемов, к которым обращаются художники. Это, в свою очередь, придало особую выразительность художественно-образному языку, где холодный, зеркально отполированный металл вступает в диалог с теплым деревом, его богатой текстурой, архитектурные детали контрастно подчеркивают изящество эмалей.

Но остается вопрос: для какой среды работают современные художники-эмальеры, которые не считают свое творчество декоративным искусством? Станково-прикладное искусство сегодня — это совсем не то, что было во времена появления

этого термина. Современное произведение должно содержать послание зрителю, будоражить его. В настоящее время можно говорить только о тех или иных подходах к решению этого вопроса.

В заключение нужно остановиться на еще одном важном аспекте современного художественного процесса в искусстве эмалей — профессиональном контакте художников и искусствоведов. Все эмальерные выставки всегда сопровождаются хорошо иллюстрированными каталогами или альбомами. В силу усиливающейся коммерциализации музейной деятельности и осложнения комплектования музейных коллекций для историков искусства знакомство с такими каталогами — подчас единственная возможность работать с материалом, «рассыпанным» по мастерским.

Вместе с тем заинтересованность организаторов выставок, фестивалей и биеннале эмальерного искусства проявляется в регулярном проведении круглых столов. Здесь происходят обсуждения выставки, дискуссии по актуальным вопросам эмальерного искусства, наконец, обмен результатами технико-технологических экспериментов, как это было на круглом столе «Эмальерное искусство в России и за рубежом» на IV Международной биеннале искусства эмали «Золотая нить — дорога творчества» (Петербург, 17 мая 2019 г.). Об истории создания музея эмали в Понте-Сан-Пьетро рассказал его создатель, президент ассоциации «Креатив Крайс Интернэшнл» А. М. Компаньони (Италия, Бергамо). С сообщениями о новых технологиях выступили В. В. Занегина («Использование базальтового текстиля в горячей эмали»), А. И. Багаутдинов («Инновации в эмальерном искусстве»), Е. Е. Матько («Использование деколи в современном эмальерном искусстве») и др.

Круглые столы по проблемам современного искусства эмали стали практически регулярным мероприятием не только в рамках выставочных программ. В апреле 2019 г. круглый стол «Стилистические тенденции и технико-технологические эксперименты в современной российской художественной эмали: мастера и школы» в форме однодневной научно-практической конференции с участием искусствоведов и художников состоялся в Российской академии художеств. Здесь также обсуждался очень широкий круг вопросов. С докладами по истории развития и новым технологиям современной российской художественной эмали выступили искусствоведы А. А. Гилодо, В. Ф. Пак, И. Ю. Перфильева, художники Н. М. Вдовкин, Е. Н. Вдовкина, М. П. Бекетов, Е. Ф. Баранов и А. Ю. Авдеев и др.

За последние годы опубликован целый ряд статей, посвященных современной проблематике в области эмальерного искусства. Это работы ведущих специалистов в области декоративного искусства А. А. Гилодо [9], В. Ф. Пак [1] и специалистов в области живописи [23], церковного [18] и декоративно-прикладного искусства [24].

Но главным итогом последних десятилетий эволюции современной российской художественной эмали является то, что она представляет собой национальный бренд. Это подтверждает неугасающий интерес коллег из ближнего и дальнего зарубежья к российскому художественному процессу в этом виде искусства.

## Литература

1. Пак, Вера. *Ростовская финифть XX века: иллюстрированный библиографический словарь*. М.: Галарт, 2006.
2. Гилодо, Андрей. *Авангард и авиация*. М.: Арт Гид, 2014.

3. Ракигин, Василий. *Николай Михайлович Суетин*. М.: Литературно-художественное агентство “Лира”: RA; [СПб.]: Palace ed., 1998.
4. Арватов, Борис. “Две группировки”. *Зрелища*, no. 8 (1922): 7–15.
5. Стригалева, Анатолий. “Искусство и производство”. В изд. *Москва — Париж. 1900–1930: каталог выставки*, науч. ред. М. Бессонова, Е. Левитин, С. Задора и Н. Уврал, 66–77. 2 тома. М.: Советский художник, 1981, т. 1: Изобразительное искусство, прикладное и промышленное искусство, архитектура и градостроительство, агитационно-массовое искусство, плакат, театр, литература, музыка, кино, художественная фотография.
6. Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. *Наука логики*. 3 тома. М.: Мысль, 1970, т. 1. (АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие).
7. Суслов, Игорь. “Ростовская финифть”. В изд. Разина, Т., И. Суслов, Е. Хохлова, и Н. Гореликов. *Русский художественный металл*, отв. ред. Наталия Шкаровская, 16–27. М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1958. (Художественные промыслы РСФСР / Науч.-исслед. ин-т худож. пром-сти Роспромсовета).
8. Каплан, Нина, Ольга Попова, и Елена Яковлева “Художественные промыслы и ремесла”. В изд. *Советское декоративное искусство, 1945–1975: очерки истории*, отв. ред. Владимир Толстой, 147–80. М.: Искусство, 1984.
9. Гилодо, Андрей. *Русская эмаль: середина 19 — 20 век: альбом*. М.: Береста, 1996.
10. Терехович, Марина. “Советско-венгерский семинар”. *Декоративное искусство СССР*, no. 9 (1983): 38–40.
11. Власова, Галина. “Живопись, рожденная огнем”. В изд. Музей прикладного искусства Санкт-Петербургского художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. *Современная горячая эмаль: каталог выставки*, 4–5. СПб.: [б. и.], 2007.
12. “Современная художественная эмаль”: информационный обзор проекта к международной биеннале искусства эмали “Образы белых ночей” в Санкт-Петербурге. СПб.: [б. и.], 2010.
13. Дервиз, Григорий. “Восторженная хвала эмалистскому искусству, или Почему я люблю горячую эмаль”. В изд. Музей прикладного искусства Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица. *Современная горячая эмаль: каталог выставки*, 6–7. СПб.: [б. и.], 2007.
14. Агафонова, Анастасия. “Экология — обиталище души. Свет и тень”. В изд. *Межрегиональная выставка современной эмали России “Экология — обиталище души. Свет и тень”: каталог выставки*, сост. Анастасия Агафонова и Евгений Матько, 3. М.: тип. “Принта групп”, 2017.
15. Матько, Евгений. “Вечная метафизика новых технологий”. В изд. *Межрегиональная выставка современной эмали России “Экология — обиталище души. Свет и тень”: каталог выставки*, сост. Анастасия Агафонова и Евгений Матько, 5. М.: тип. “Принта групп”, 2017.
16. Агафонова, Анастасия. “Мастера эмали художественно-промышленных академий графа Строганова и барона Штиглица в процессе формирования школы станковой эмали России”. В изд. *Мастера эмали художественно-промышленных академий графа Строганова и барона Штиглица: каталог выставки*, сост. Анастасия Агафонова и Евгений Матько, 15–18. М.: МГХПА им. С. Г. Строганова, 2019.
17. Малинина, Татьяна. “Культурные палимпсесты: их проявление и прочтение в архитектурно-художественных текстах советского времени”. *Артикульт* 29, no. 1 (2018): 75–96.
18. Рындина, Анна. “Алтарная преграда ‘Долгоруковской’ церкви. Монументальные эмали Зураба Церетели. Новый взгляд”. В изд. *Особенности развития техник и технологий в современном изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне. сборник научных статей <...>*, сост. Татьяна Кочемасова и Н. Мухина, ред. Елена Романова, 24–7. Ярославль: Филигрань, 2014, вып. 1.
19. Романова, Елена. “Букет на Гоголевском”. *Декоративное искусство*, no. 4/415 (2013): 8–9.
20. Алитова, Рашида. [“Вступительная статья”]. В изд. *Прогулки ПРО Голландию: каталог выставки*, 2. Ярославль: ООО “СПК”, 2013.
21. Бекетов, Михаил. [“Вступительная статья”]. В изд. *Зазеркалье, игра с зеркалами: каталог арт-проекта*, 4–5. Ярославль: ООО “СПК”, 2014.
22. Пак, Вера, сост. *Современная эмаль. К 255-летию ростовской финифти: каталог выставки*. Ростов: [б. и.], 2016.
23. Романова, Елена. “Мир эмалей и рельефов мастера”. В изд. *Зураб Церетели*, сост. Елена Церетели, Людмила Андреева и Любовь Евдокимова, 230–46. 3 тома. М.: тип. “Творческая мастерская Зураба Церетели”, 2011, т. 3: Графика — Эмаль — Рельеф.

24. Векслер, Анна, авт.-сост. Иван Дьяков. *Живописная эмаль: альбом произведений*. СПб.: НП-Принт, 2017.

## Источник

1. *Промысловая кооперация*, по. 12 (1939): 22–4.

Статья поступила в редакцию 6 августа 2019 г.;  
рекомендована в печать 27 августа 2020 г.

Контактная информация:

Перфильева Ирина Юрьевна — канд. искусствоведения, доц.; [perfileva-irina@yandex.ru](mailto:perfileva-irina@yandex.ru)

## Contemporary Artistic Enamel: Stylistic and Innovative Development Trends\*

*I. Yu. Perfilyeva*

Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts,  
21, Prechistenka ul., Moscow, 119034, Russian Federation

**For citation:** Perfilyeva, Irina. "Contemporary Artistic Enamel: Stylistic and Innovative Development Trends". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 10, no. 4 (2020): 586–608.

<https://doi.org/10.21638/spbu15.2020.404> (In Russian)

Artistic enamel from the 1920s to the 2010s, has experienced a difficult path of development. In the early twentieth century, it represented a variety of techniques in regard to the artistic processing of metals. Today, it is an independent type of plastic arts, which synthesized both technical and technological innovations, as well as stylistic features of contemporary art and current artistic practices. In the history of artistic enamel several stages are clearly visible. The beginning of the process lies in the penetration of the principles of easel art into decorative art, which occurred in the first post-revolutionary decade due to the participation of leading masters of the Russian avant-garde in the creation of enamel works. During the second stage, the artists of the next generation attempted to combine the principles of easel painting with the national traditions that prevailed in the centers of folk arts and crafts. The third stage was inspired by the entry into the process of monumentalists and the active participation of Russian artists in international creative enamel symposia. In the fourth stage, the role of a structuring factor in the development of domestic enamel art was played by individual creative workshops that opened in different regions of Russia. Easel enamel of the 2010s is characterized by the multidimensionality of the artistic space, the creation of enamel works at the junction of different types of characteristics: both traditional and contemporary. These are classic "paintings", panels and easel three-dimensional objects in which enamel is combined with other materials, but also monumental and decorative art objects and digital painting in enamel. Contemporary Russian art enamel represents an independent type of plastic arts, in which, in addition to traditional ones, there are numerous innovative author's technical and technological techniques as well as methods of work.

*Keywords:* contemporary art enamel, artistic enamel, painting on enamel, innovative technologies, machine enamel, painting-murals, art objects, monumental and decorative plastic, digital painting on enamel, muralist.

---

\* The reported study was funded by RFBR according to the research project no. 19-012-00482/20.

## References

1. Pak, Vera. *Rostov Enamel of the Twentieth Century: An Illustrated Bio-Bibliographic Dictionary*. Moscow: Galart Publ., 2006. (In Russian)
2. Gilodo, Andrei. *Avant-garde and Aviation*. Moscow: Art Gid Publ., 2014. (In Russian)
3. Rakitin, Vasilii. *Nikolai Mikhailovich Suetin*. Moscow: Literaturno-khudozhestvennoe agentstvo "Lira": RA Publ.; [SPb.]: Palace ed. Publ., 1998. (In Russian)
4. Arvatov, Boris. "Two Factions." *Zrelishcha*, no. 8 (1922): 7–15. (In Russian)
5. Strigalev, Anatolii. "Art and Production." In *Moskva — Parizh. 1900–1930: katalog vystavki*, science ed. M. Bessonova, E. Levitin, S. Zadora and N. Uvrrar, 66–77. 2 vols. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1981, vol. 1: Izobrazitel'noe iskusstvo, prikladnoe i promyshlennoe iskusstvo, arkhitektura i gradostroitel'stvo, agitatsionno-massovoe iskusstvo, plakat, teatr, literatura, muzyka, kino, khudozhestvennaia fotografiia. (In Russian)
6. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Science of Logic*. 3 vols. Rus. ed. Moscow: Mysl' Publ., 1970, vol. 1. (AN SSSR. In-t filosofii. Filosofskoe nasledie). (In Russian)
7. Suslov, Igor'. "Rostov Finift". In Razina, T., I. Suslov, E. Khokhlova, and N. Gorelikov. *Russkii khudozhestvennyi metal*, ed. by Nataliia Shkarovskaia, 16–27. Moscow: Vsesoiuznoe kooperativnoe izdatel'stvo Publ., 1958. (Khudozhestvennye promysly RSFSR / Nauch.-issled. in-t khudozh. prom-sti Rospromsoveta). (In Russian)
8. Kaplan, Nina, Olga Popova, and Elena Iakovleva. "Arts and Crafts". In *Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo, 1945–1975: ocherki istorii*, ed. by Vladimir Tolstoi, 147–80. Moscow: Iskusstvo Publ., 1984. (In Russian)
9. Gilodo, Andrei. *Russian Enamel: Mid-19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century: Album*. Moscow: Beresta Publ., 1996. (In Russian)
10. Terekhovich, Marina. "Soviet-Hungarian Seminar". *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, no. 9 (1983): 38–40. (In Russian)
11. Vlasova, Galina. "Painting Born of Fire". In Muzei prikladnogo iskusstva Sankt-Peterburgskoi khudozhestvenno-promyshlennoi akademii im. A. L. Shtiglitsa. *Sovremennaia goriachaia emal': katalog vystavki*, 4–5. St. Petersburg: [s. n.], 2007. (In Russian)
12. "Modern Art Enamel": *Information Review of the Project for the International Enamel Art Biennale "Images of White Nights" in Saint Petersburg*. St. Petersburg: [s. n.], 2010. (In Russian)
13. Derviz, Grigorii. "Enthusiastic Praise for Enamel Art, Or Why I love Hot Enamel". In Muzei prikladnogo iskusstva Sankt-Peterburgskoi khudozhestvenno-promyshlennoi akademii im. A. L. Shtiglitsa. *Sovremennaia goriachaia emal': katalog vystavki*, 6–7. St. Petersburg: [s. n.], 2007. (In Russian)
14. Agafonova, Anastasiia. "Ecology is the Abode of the Soul. Light and Shadow". In *Mezhregional'naia vystavka sovremennoi emali Rossii "Ekologiia — obitalishche dushi. Svet i ten"*: katalog vystavki, comp. by Anastasiia Agafonova and Evgenii Mat'ko, 3. Moscow: tip. "Printa Grupp" Publ., 2017.
15. Mat'ko, Evgenii. "The Eternal Metaphysics of the New Technologies". In *Mezhregional'naia vystavka sovremennoi emali Rossii "Ekologiia — obitalishche dushi. Svet i ten"*: katalog vystavki, comp. by Anastasiia Agafonova and Evgenii Mat'ko, 5. Moscow: tip. "Printa Grupp" Publ., 2017. (In Russian)
16. Agafonova, Anastasiia. "Enamel Masters of the Art and Industrial Academies of Count Stroganov and Baron Stieglitz in the Process of Forming the School of Easel Enamel in Russia". In *Mastera emali khudozhestvenno-promyshlennykh akademii grafa Stroganova i barona Shtiglitsa: katalog vystavki*, comp. by Anastasiia Agafonova and Evgenii Mat'ko, 15–18. Moscow: MGKhPA im. S. G. Stroganova Publ., 2019. (In Russian)
17. Malinina, Tat'iana. "Cultural Palimpsests: Their Manifestation and Reading in Architectural and Artistic Texts of the Soviet Time". *Artikul't 29*, no. 1 (2018): 75–96. doi: 10.28995/2227-6165-2018-1-75-96. (In Russian)
18. Ryndina, Anna. "Altar Barrier 'Dolgorukovskaya' Church. The Monumental Enamels of Zurab Tsereteli. New Look". In *Osobennosti razvitiia tekhniki i tekhnologii v sovremennom izobrazitel'nom iskusstve, arkhitekture, dizaine: sbornik nauchnykh statei <...>*, comp. by Tat'iana Kochemasova and N. Mukhina, ed. by Elena Romanova, 24–7. Iaroslavl': Filigran' Publ., 2014, iss. 1. (In Russian)
19. Romanova, Elena. "Bouquet on Gogol Boulevard". *Dekorativnoe iskusstvo*, no. 4/415 (2013): 8–9. (In Russian)
20. Alitova, Rashida. ["Introductory Article"]. In *Progulki PRO Gollandiiu: katalog vystavki*, 2. Iaroslavl': OOO "SPK" Publ., 2013. (In Russian)

21. Beketov, Mikhail. ["Introductory Article"]. In *Zazerkalè, igra s zerkalami: katalog art-proekta*, 4–5. Iaroslavl': OOO "SPK" Publ., 2014. (In Russian)
22. Pak, Vera, comp. *Contemporary Enamel. To the 255<sup>th</sup> Anniversary of Rostov Enamel: Catalog of the Exhibition*. Rostov: [s. n.], 2016. (In Russian)
23. Romanova, Elena. "The World of Enamels and Reliefs of the Master". In *Zurab Tsereteli*, comp. by Elena Tsereteli, Liudmila Andreeva and Liubov' Evdokimova, 230–46. 3 vols. Moscow: tip. "Tvorcheskaia masterskaia Zuraba Tsereteli" Publ., 2011, vol. 3: Grafika — Emal' — Rel'ef. (In Russian)
24. Veksler, Anna, author and comp. *Ivan Dyakov. Pictorial Enamel: An Album of Works*. St. Petersburg: NP-Print Publ., 2017. (In Russian)

## Source

- I. *Commercial cooperation*, no. 12 (1939): 22–4.

Received: August 6, 2019  
Accepted: August 27, 2020

### Author's information:

*Irina Yu. Perfil'yeva* — PhD, Associate Professor; perfil'eva-irina@yandex.ru