

**Петербургская эмаль: история и современность**

---

Статья посвящена изучению истории становления и развития Санкт-Петербургского эмальерного искусства второй половины XX в. Эта проблема во всей комплексности и сложности ее научного осмысления пока не ставилась в нашей искусствоведческой науке и рассматривалась, прежде всего, в контексте общей истории ювелирного дела. В то же время это был необычайно плодотворный период в развитии художественной эмали, когда возрождались забытые технологии, формировалось понятие авторского творчества, делались смелые открытия в области пластических решений, бурно расцвела выставочная жизнь. Основной материал публикации предвяруется экскурсом в историю отечественного эмальерного дела 1920–1940-х гг., однако главное внимание автор уделяет вопросам развития производственной и авторской эмали 1950–1990-х гг. в контексте исследования творчества наиболее значимых художников, знаковых выставок, давших мощный толчок дальнейшему расцвету этого вида прикладного искусства.

Ключевые слова: Санкт-Петербургская художественная эмаль, промышленная эмаль, выставки авторской эмали.

**G. N. Gabriel**

**St. Petersburg's enamel art: history of development and modern state**

This article is dedicated to the history of the foundation and development of the St. Petersburg's enamel art in the second half of the 20<sup>th</sup> century. This problem with all its complexities was, so far, not tried to be solved in our history of art from the scientific point of view, and has been taken, first of all, in the context of the history of the jewelry art in general. Though, at the same time it was the really fruitful period in the development of the enamel art, when the forgotten technologies were brought back to life, the understanding of the idea of the creative artists rights were established, when the new conceptions in the field of the enamel art forms were invented. The basic material of this publication is forestalled with the excursion into the history of the soviet enamel art from the twenties through the forties, but the major attention is concentrated on the development of the industrial and fine enamel art from the fifties through the nineties, mainly in the context of the research of the art of the mostly important persons and the notable exhibitions of the period, which gave the strong impulse for the further development of this kind of the art.

Keywords: St. Petersburg's fine enamel art, industrial enamel, the exhibitions of art enamel.

Художественная эмаль всегда занимала важное место в декоративно-прикладном искусстве Санкт-Петербурга. Уже в первые годы основания новой столицы здесь начинает развиваться миниатюра на эмали, расцвет которой продолжается весь XVIII в. В следующем столетии русские, в том числе и петербургские, мастера возрождают многие забытые приемы и техники этого древнего ремесла, такие как эмаль по скани, литью, гравировке, выямчатую эмаль, добиваясь эффектных художественных решений в оформлении изделий, выполненных в разных стилях. Здесь можно вспомнить работы мастеров фирм Овчинникова, Хлебникова, Сазикова, Грачева, Курлюкова, неоднократно отмеченные на Всемирных художественно-промышленных выставках высшими наградами. Один из самых плодотворных периодов в развитии эмали в нашем городе приходится на конец XIX – начало XX в., и связан он, прежде всего, с фир-

мой Фаберже, блестяще развившей традиции эмали «гильоше» (guilloche) и витражной эмали (plique-a-jour)<sup>1</sup>. Сегодня эти страницы истории петербургской эмали достаточно подробно освещены в отечественном искусствознании, а деятельность фирмы Фаберже не осталась без внимания и многочисленных зарубежных исследователей.

В то же время вопросы становления и развития Ленинградско-Петербургского эмальерного искусства второй половины XX в. до настоящего времени остаются исследованными явно недостаточно. Более того, эта проблема во всей комплексности и сложности ее научного осмысления пока даже не ставилась в нашей искусствоведческой науке. В изданных в последние десятилетия альбомах и монографиях она затрагивается, прежде всего, в контексте общей истории ювелирного и эмальерного дела<sup>2</sup>. В то же время это был необычайно плодотворный период в его развитии,

время, когда возрождались забытые технологии, делались смелые открытия в области художественных решений, активизировалась выставочная жизнь, формировалось понятие авторского творчества, и наши мастера с триумфом вышли на международную арену. Таким образом, любое исследование на обозначенную тему представляется сегодня актуальным и своевременным. Данная статья, однако, не претендует на всю полноту охвата этого явления. Это скорее попытка расставить наиболее важные вехи в истории становления современной петербургской эмали, возможность уточнить место и роль в ней мастеров, без которых не было бы сегодняшнего расцвета этого вида творчества. Однако прежде чем обратиться к выбранной теме, несколько слов из истории советского эмальерного искусства 1920–1940-х гг.

Развитие ювелирного, в том числе эмальерного, дела в России было насильственно прервано событиями 1917 г., Гражданской войной, разрухой. Уже через несколько месяцев после революции прекращают свою деятельность самые крупные ювелирные фирмы и мастерские Петрограда, уезжают иностранные мастера, и в городе остаются лишь небольшие артели, работающие полуподпольно. Серьезнейший удар советская власть наносит ювелирному делу в 1918 г., когда издается ряд постановлений, запрещающих частным лицам и предприятиям добычу и торговлю золотом и драгоценными камнями и объявляющих это монополией государства<sup>3</sup>. Из всех традиционных центров художественной эмали тогда сохранился лишь промысел в Ростове Великом, где в 1918 г. были созданы артель и школа, несколько десятилетий остававшиеся единственным центром эмальерного дела в стране.

Что касается состояния ювелирного и эмальерного дела в Петрограде 1920-х гг., то некоторое оживление наступило здесь лишь с введением нэпа, когда активизировались частные мастерские. Однако численность ювелиров-одиночек в стране, в том числе и Ленинграде, уже к концу этого десятилетия уменьшилась и «к 1930-м гг. снизилась до нескольких человек»<sup>4</sup>. Некоторые из оставшихся квалифицированных ювелиров и эмальеров вошли тогда в состав государственного треста «Русские самоцветы», образованного в Петрограде в 1922 г.<sup>5</sup> Они привлекались советским правительством к реставрации ювелирных и эмальерных произведений для продажи этих вещей через Торгсин, а также

к созданию первых советских орденов и медалей. Известно, что с трестом сотрудничали С. Чехонин, А. Голубкина, В. Мухина, однако единичные авторские предметы с эмалью, дошедшие до наших дней, пока не идентифицированы.

Таким образом, в 1920-е гг. ювелирная и эмальерная отрасли оставались самыми слабыми в стране, неизмеримо отставая от ярких успехов в оформительском искусстве, агитфарфоре, текстиле. Главный же упор советское правительство в те годы делало на развитие кустарной промышленности и традиционных художественных промыслов, рассматривая их, в том числе, и как источник пополнения казны за счет продажи этих изделий на экспорт.

В 1930-е гг., несмотря на некоторый рост потенциала государственных ювелирных производств, эта отрасль промышленности по-прежнему оставалась самой отсталой в народном хозяйстве страны. Она располагала лишь несколькими небольшими артелями и фабриками в Ленинграде, Москве, Свердловске, входившими в общесоюзный трест «Русские самоцветы». В Ленинграде самыми значительными были фабрика на Боровой улице, выполнявшая, в основном, уникальные выставочные произведения из поделочного камня и металла, ювелирно-часовая фабрика в Гостином дворе и ювелирная фабрика в Мучном переулке, где работало большинство из выживших после революции мастеров-ювелиров. Они изготавливали достаточно высокого качества ручной работы ювелирные украшения из золота и серебра с полудрагоценными камнями, ориентируясь, прежде всего, на стилистику украшений эпохи модерна. Эмаль в этих изделиях использовалась крайне редко и лишь как второстепенный элемент декора<sup>6</sup>.

Именно на ювелирной фабрике в Мучном переулке в 1950-х гг. и начинается в Ленинграде возрождение эмальерного дела на промышленной основе. В ассортименте предприятия тогда впервые появляются изделия из серебра и металла, декорированные в сканно-эмалевой технике, прежде всего нарядные сервизы<sup>7</sup>. Это направление возглавила тогда Н. Фогт, главный художник фабрики, выпускница Училища технического рисования барона А. Штиглица, где до революции преподавались основные эмальерные техники. В работах Н. Фогт установился своеобразный канон сервиза, сплошь покрытого филигранным эмалевым декором, где лишь внутренние поверхности оставались

непокрытыми эмалью и, как правило, золотились. Очевидно в этих изделиях и влияние восточной орнаментики, им свойственны необычайная пышность, некоторая тяжеловесность и пестрота колорита. Выразительным свойствам самого металла не уделялось достаточного внимания, поскольку принцип проектирования изделий сводился в те годы главным образом к их эффектной украшательству, а не созданию пластической структуры, объединяющей в себе архитектуру масс, графическое и цветовое решение, естественные свойства материалов. Однако, в целом, Н. Фогт удавалось создавать произведения с достаточно цельными и выразительными образами. Неслучайно и после смерти мастера ее работы продолжали оставаться в ассортименте фабрики еще несколько десятилетий. Главное же – художественная эмаль отныне заняла свое полноправное место в отечественном ювелирном производстве.

Нельзя не вспомнить также, что Н. Фогт приглашала к созданию эскизов изделий с эмалью известных художников, среди них – А. Лепорская, Н. Суетин. По воспоминаниям художника В. Поволоцкой, работавшей в те годы на фабрике, в ассортиментном кабинете некоторое время хранились образцы, выполненные по проектам Н. Суетиной, – миниатюрные коробочки из металла и портсигар, декорированные эмалью в супрематическом стиле.

Однако, несмотря на определенные успехи ленинградского сканно-эмалевого производства, отечественная ювелирная промышленность, в сравнении с другими отраслями легкой индустрии, оставалась в те годы самой отсталой и консервативной в стране.

Новый, переломный этап в развитии ленинградского ювелирного и эмальерного искусства начнется на рубеже 1950–1960-х гг. Вслед за архитектурой, интерьером меняется и стилистика декоративно-прикладного искусства. Перестройку его в эти годы можно охарактеризовать как движение от выставочных, «декларативных» вещей к «искусству в быт». Сначала эти изменения происходят в фарфоре, стекле, текстиле, с некоторым опозданием они проникли и в ювелирное и эмальерное искусство, прежде всего с новой генерацией молодых художников, пришедших в те годы на ленинградские предприятия.

В основном это были выпускники воссозданного после войны Художественно-промышленного училища им. В. Мухомовой (бывшее Училище тех-

нического рисования барона А. Штиглица). Их кругозор формировался уже не только копированием исторических образцов из великолепного музея училища, но и знакомством, пусть еще робким, с наследием русского авангарда, с творчеством их западных коллег, с лучшими образцами мирового ювелирного дизайна. Естественно, что «дизайн» продукции, с которой они столкнулись на отечественных предприятиях, никак не соответствовал их представлениям об эстетике современной ювелирной вещи. И они с воодушевлением включились в процесс ее очищения от художественной подражательности, начали поиск новых форм, материалов, технологий.

Одной из первых эти задачи в конце 1950-х гг. берется решать В. Поволоцкая, выпускница Мухомовой училища. Она приходит работать на ювелирную фабрику в Мучном переулке, где вскоре становится главным художником, вместо ушедшей Н. Фогт. Отдавая дань профессиональному мастерству своей предшественницы, В. Поволоцкая, тем не менее, ищет иные пути развития эмали и предлагает новый ассортимент ювелирных украшений для тиражной промышленности. Формы этих украшений были лаконичны, конструктивны, выразительны, орнамент предельно обобщен, стилизован. Вещи выполнялись в традиционной филигранной или живописной техниках эмали, но в их изготовлении использовались новые материалы – томпак, биметалл; цветовая палитра была крайне ограничена, в основном – черный, красный, белый цвет металла и эмалей. В силуэтах, рисунке изображений, в ярком сочетании красок, несомненно, прослеживаются, хотя и опосредованно, традиции народного искусства, влияния русского авангарда начала XX в., прежде всего – идей супрематизма.

В те годы эти изделия считали революцией в ювелирном и эмальерном деле, и провести их через художественный совет, как вспоминает В. Поволоцкая, было делом нелегким. Но все-таки многие из этих вещей были запущены в производство, выпускались тысячами тиражами и пользовались огромным спросом, так как точно попали в моду того времени, в эстетическое представление о современном украшении. Тем не менее они стали предметом жарких дискуссий на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» и других. По мнению критиков, главные достоинства современных советских

украшений заключались в «запоминающемся, хорошо найденном силуэте, ясно читающемся рисунке и своеобразных цветовых сочетаниях»<sup>8</sup>. Этими стилистическими признаками как раз и обладали работы В. Поволоцкой, по сути, создавшей первую советскую моду на украшения с эмалью.

Примерно в это же время в «борьбу» за обновление отечественного ювелирного искусства вступает и Р. Харитонов, также выпускник Мухинского училища. Попав по распределению художником на ювелирную фабрику в Гостином дворе, он также активно включается в процесс «очистки» ювелирного искусства от эклектичности и подражательности. Р. Харитонов создает тогда свои первые эскизы украшений с эмалью для промышленности, которые и сегодня не потеряли актуальности, настолько грамотно найдена в них архитектура конструкции, пропорции общего силуэта и деталей, ритм цветовых соотношений.

В начале 1960-х гг. на завод «Русские самоцветы» приходит еще одна выпускница Мухинского – С. Березовская, принципиально важная фигура в ленинградском искусстве эмали. Она продолжила и обогатила новыми пластическими идеями разработки Н. Фогт и В. Поволоцкой в области декорирования изделий из драгоценных металлов в сканно-эмалевой технике, сохранив тем самым этот вид продукции, которая и сегодня является визитной карточкой уже акционерного общества «Русские самоцветы»<sup>9</sup>. В те годы на завод приходят и еще несколько талантливых выпускников Мухинского училища – В. Антонов, И. Гудимова, Т. Щапова. Их имена сегодня практически забыты, в то время как и они внесли свой значимый вклад в развитие ленинградской ювелирной эмали.

В 1970-е гг. искусство эмали из промышленных предприятий выходит в пространство выставок, ее художественно-пластические возможности начинают интересовать не только ювелиров и мастеров декоративного искусства, но и живописцев, монументалистов, дизайнеров. Во многом этот интерес был вызван активизацией деятельности Союза художников, появлением творческих семинаров и выставок эмальерного искусства. Наиболее важными среди них стали семинары художников социалистических стран в венгерском городе Кечкемете, чуть позднее – международные семинары в Паланге (Литва), в Лиможе (Франция), Ла-Корунье (Испания), Цинцинати (США), собиравшие лучших

эмальеров со всего мира. Они обогатили искусство эмали новыми нетрадиционными художественными решениями, а нашим мастерам дали возможность выйти на международную арену. Из петербургских мастеров наиболее активно и успешно тогда участвовали в этих событиях художники В. Анипко, С. Березовская, Г. Быков, Н. Быкова, А. Талашук.

Еще более важными в развитии отечественной и петербургской эмали стали 1980-е гг. Тогда в ювелирное и эмальерное искусство вливается новый поток молодых мастеров, которых не устраивала роль ювелира-ремесленника. Они хотели заявить о своей позиции художника в этом сложном мире и с такой же страстью, какой в семидесятые они изучали формотворческие возможности металла, в восьмидесятые их внимание занимает художественно-аналитическое исследование выразительных возможностей эмали. Это было время стремительного роста самосознания и самоутверждения художников-ювелиров и эмальеров, как отмечалось критиками, «иногда даже преувеличенного, принимающего форму вызова, подобно тому, как подросток доказывает свою зрелость...»<sup>10</sup>.

Таким вызовом общественному мнению в 1980-е гг. стали петербургские выставки «Ювелирная пластика». Всего их было пять, первая состоялась в 1982 г. Тогда впервые собрались вместе мэтры и молодые, «производственники» и «свободные» художники и объединенные общей идеей продемонстрировали свой мощный творческий потенциал. Выставки проходили в Голубой гостиной Ленинградского Союза художников, и это было неслучайно. Сам факт организации ювелирных выставок в этом зале обязывал к показу произведений новаторских. Это место стало в те годы ареной острых откровений и новаций в декоративном искусстве. Здесь разворачивались экспериментальные экспозиции художников стекла, знаменитые выставки ленинградских керамистов «Одна композиция».

Значимость «Ювелирной пластики» для развития петербургского ювелирного и эмальерного искусства трудно переоценить. Эти выставки впервые собрали вместе художников-производственников и «свободных» мастеров, и они составили ту «критическую массу», которая более чем на десятилетие стала определять творческое лицо ювелирного и эмальерного искусства города. На «Ювелирной пластике» тогда впер-

вые были представлены, пока еще немногочисленные, авторские работы в эмали по литью, живописной эмали и эмалевой миниатюре.

Вслед за «Ювелирной пластикой» состоялось еще несколько выставок, продолживших ее идеи и стимулировавших дальнейшее развитие эмалерного дела в городе. В Летнем саду проходят первые в стране групповые выставки петербургских, московских, российских и прибалтийских ювелиров и эмалеров «Мосты». Они включали небольшое число участников, но отбор работ, осуществлявшийся самими организаторами, делался по «гамбургскому счету». Затем в Москве, Ленинграде, Вильнюсе прошли всероссийские и всесоюзные выставки «Художественная эмаль», экспонаты которых продемонстрировали новые эстетические возможности эмали.

В целом экспериментальные выставки 1980-х гг. привели к серьезным изменениям в развитии художественной эмали в стране и в Ленинграде, в частности. Они коснулись ее образной сути, формального языка, технологических и конструктивных основ. Именно в эти годы происходит принципиально важный поворот в творческом сознании ювелиров и эмалеров: от использования традиционных форм, орнаментов, материалов и технических приемов – к современному пластическому мышлению, овладению новыми материалами и технологиями. Обнаружившийся благодаря этому диапазон художественно-пространственных решений, образных интерпретаций декоративной формы раскрыл перед ними новые горизонты творчества.

К концу 1980-х гг. в эмали оформилось несколько самостоятельных авторских направлений. Ряд художников продолжал развивать традиционные, базовые техники – эмаль по скани, перегородчатые, витражные эмали, миниатюра на эмали. Самостоятельными направлениями стали концептуально-пространственное конструирование и станковая эмалевая живопись на металле<sup>11</sup>.

В рамках классического наследия особенно широкое распространение получила в те годы миниатюрная живопись на эмали. Для наших художников, работавших в этой технике, ближе всего оказались традиции петербургской эмалевой миниатюры первой половины XVIII в. Более всего они прослеживались в живописных миниатюрах на эмали А. Максимова, И. Птаховой, Л. Эфроса. Однако усиление станкового начала

композиций привело к сознательной активизации цвета, более свободному варьированию базовыми техниками письма – точно-штриховой и мазковой, а реальная конкретика изображения традиционной миниатюрной живописи стала свободно сочетаться с ассоциативностью современного искусства.

Меняется роль эмали и в традиционных украшениях. Она уже не рассматривается художниками исключительно как декоративная отделка или драгоценная вставка в изящной вещи. Ей отводится не вторичная функция – украсить, подчеркнуть архитектуру предмета, усилить полихромность цветовой гаммы. Она начинает играть важную, порой определяющую образную роль в украшениях, становится их смысловым, эмоциональным стрелом – работы Н. Быковой, В. Черновой.

Самые разнообразные нетрадиционные приемы работы с эмалью были продемонстрированы тогда петербургскими художниками в концептуально-пространственном конструировании. Каждую композицию отличал индивидуальный путь поиска, но были в этих работах и общие черты: эмаль использовалась как самостоятельный художественный элемент, дающий возможность пространственного воплощения замысла в декоративных объектах. Одни мастера предпочитали раскрывать идею произведения через геометрическую или знаковую символику – Г. Быков, А. Гущин, другие выстраивали ассоциативный ряд работы на игре объемов, выполненных из металла, и их тонкой цветовой эмалевой нюансировке – В. Антонов.

В то же время экспериментальные выставки восьмидесятых представили неоднозначную, в чем-то спорную картину развития отечественной художественной эмали, поставили целый ряд вопросов, в том числе о взаимоотношении традиций и новаторства, о подлинном их переосмыслении и чисто ремесленном использовании. Ответы на эти волновавшие тогда художников вопросы будут даны самой жизнью, потребителем рынком, когда в отечественном искусстве найдут место как экспериментальные работы с эмалью, так и откровенно ремесленные, копиями вещи.

С особой остротой эти проблемы встали перед художниками в эпоху «перестройки», перевернувшей, в том числе, и ювелирный мир. Новая экономическая ситуация заставила ис-



катель способы выживания не только независимых мастеров, но принудила меняться нашу неповоротливую промышленность. В ювелирном и эмальерном искусстве этот период совпал с огромным интересом, коммерческим и художественным, к работам фирмы Фаберже. На него отреагировали все – промышленность, частный бизнес, художники. На «Русских самоцветах» делаются первые попытки «реабилитации» искусства Фаберже, в том числе начинается выпуск изделий с эмалью гильоше. Еще более активно удовлетворять спрос иностранных и отечественных коллекционеров, торговцев, любителей изделий в этой стилистике начнет частный бизнес Санкт-Петербурга.

В 1989 г. А. Ананов основывает первое в городе частное предприятие «Русское ювелирное искусство». Приняв за основу производства технические и художественные приемы фирмы Фаберже и его современников, новое предприятие быстро добилось достаточно высокого уровня изделий. В 1990 г. парижская фирма «Elida-Gisbbs-Faberge», обладавшая мировыми правами на имя Фаберже, подписывает с Анановым контракт, согласно которому на изделиях его фирмы – декоративных пасхальных яйцах, аксессуарах, мелкой пластике с эмалью гильоше, разрешено ставить клеймо – «Фаберже от Ананова»<sup>12</sup>. Не будучи по образованию ювелиром, Ананов оказался хорошим организатором и бизнесменом. Эффективно используя рекламу, маркетинг, он сумел создать собственной фирме имя, признанное на многих международных выставках, в которых он активно участвовал в те годы.

Вслед за А. Анановым рождаются и другие частные фирмы – «Арт-классик», «Белар», «Альфа», выбравшие путь ретроспекции, наиболее востребованной тогда на ювелирном рынке. Нельзя не отдать дань высокому ремесленному уровню этих производств, энтузиазму ее руководителей. Они много сделали тогда для возрождения забытых и утраченных технологий эмалей, расширили палитру используемых материалов. Важно, что они стали приглашать к сотрудничеству профессиональных художников – П. Потехина, В. Анипко, А. Мовсесяня, О. Борисову, А. Карагодова и др. Однако те же ювелиры и эмальеры, работающие в ретроспективном стиле для предприятий, в выставочных композициях, свободные от диктата заказчика, умудренные опытом творческих экспериментов

предыдущих десятилетий, искали новые пути переосмысления традиций. Достаточно вспомнить хотя бы несколько наиболее значимых выставок тех лет – «Во славу Фаберже» и «Образ и Форма».

Выставка «Во славу Фаберже» открылась в 1993 г. в Государственном музее политической истории (дворец М. Кшесинской). На ней впервые в одной экспозиции были представлены продукция частных предприятий и произведения свободных художников. Первые показали, в основном, высококлассный «неоантиквариат» – вещи подражательные, не несущие новых, свежих идей. Более значимыми в плане развития традиций эмали оказались авторские работы художников, где, несмотря на определенную ретроспекцию, прослеживались попытки нового, самостоятельного прочтения и развития стилистики «блестящего века Фаберже». Примерно та же ситуация сложилась и на выставках авторского творчества «Образ и Форма», трижды проходивших в Российском этнографическом музее. Большая часть работ в этих экспозициях представляла собой украшения, драгоценные по своей художественной сути, а не по материалу.

На рубеже тысячелетий в стране, и Петербурге в частности, начинается настоящий бум выставок, представляющих все направления ювелирного и эмальерного творчества<sup>13</sup>. Механизм этих выставок четко структурирован и учитывает интересы всех участников ювелирного процесса. В Петербурге наиболее масштабными среди них становятся «Junwex», «Питер-Ювелир», «Мир камня», где широко представлены не только все виды эмали, выполняемой на предприятиях, но и произведения независимых художников.

В это же время растет количество выставок авторского искусства, где все чаще начинает звучать тема «авангарда». Во многом они возникли как реакция на «фабержизм», как осознание необходимости художественных поисков, не апеллирующих к историческим ассоциациям, но ориентированных в будущее. Они отражали желание создавать работы, концентрированно и целенаправленно демонстрирующие новый тип художественного мышления, с характерной для него раскованностью и концептуальной мощью. В этом контексте уместно вспомнить, например, выставку «Зверский авангард», раз-

местившуюся в обезьяннике петербургского зоопарка, где председателем жюри была оргунганг Моника. В пресс-релизе концепция выставки формулировалась следующим образом: «Побывав на последних выставках, Моника пришла к выводу, что так жить нельзя. Хватит фабержизма, довольно пережевывать бедного Фаберже и других классиков... Надо двигаться дальше. Традиция хороша, когда она развивается...»<sup>14</sup>. И действительно в экспозиции не было ни одной работы, которую можно было бы упрекнуть в ретроспекции и подражательстве. Затем были выставки авангардного ювелирного искусства в Государственном Эрмитаже, Государственном историко-культурном заповеднике «Московский Кремль», продемонстрировавшие, что творчество наших художников, несмотря на все исторические коллизии, к концу XX в. вполне органично влилось в общий поток развития европейского авангардного ювелирного и эмальерного искусства. И сегодня, когда эмаль представлена на наших выставках во всем многообразии художественных концепций, формальных решений, технологий, думается, имеет смысл вспомнить некоторые страницы ее истории, имена тех, кто честно отдавал этому искусству свой талант и мастерство.

### Примечания

<sup>1</sup> Особенности эмалирования в технике гильозе заключаются в покрытии несколькими слоями прозрачной цветной эмали поверхности металла, предварительно гравированного специальным механическим приспособлением. Витражная эмаль – одна из самых сложных техник художественного эмалирования, когда прозрачная цветная эмаль заполняет ажурный металлический каркас, напоминая витраж.

<sup>2</sup> Это, прежде всего, труд А. Гилодо «Русская эмаль: вторая половина XIX–XX в.» (М.: Береста, 1995). Основное внимание вопросам развития современной эмали уделяли специализированные журналы, особенно «Декоративное искусство СССР» (выходит с 1957 г.), в котором были опубликованы более 20 статей по вопросам развития современной эмали.

<sup>3</sup> Одним из первых мероприятий в этой области было Постановление ВСНХ от 27 июля 1918 г., где частным мастерам «запрещалось с 15 января 1918 г. и вплоть до особого разрешения производить драгоценные изделия из золота за исключением обручаль-

ных колец... крестильных крестов...» (Советское декоративное искусство: 1917–1945. М.: Искусство, 1979. С. 133).

<sup>4</sup> Скурлов В. Фаберже и петербургские ювелиры. СПб.: Нева, 1997. С. 637.

<sup>5</sup> Трест стал преемником «Общества для содействия развитию и улучшению кустарного гранильного и шлифовального промысла „Русские самоцветы“», существовавшего еще до революции. Трест находился тогда в привилегированном положении: ему было предоставлено почти исключительное право на добычу драгоценных камней, золота, и он становится самой крупной структурой тех лет, связанной с ювелирным делом, не только в Ленинграде, но в стране в целом.

<sup>6</sup> Еще одно небольшое предприятие – завод «Ленэмальер» производил металлическую бижутерию, значки, маникюрные наборы, зажигалки и т. п. В дальнейшем завод был выведен из ювелирной промышленности, передан научно-производственному объединению «Буревестник» Минприбора и продолжал выпускать маникюрные наборы и зажигалки.

<sup>7</sup> Техника эмали по скани имеет в России многовековую традицию. В практике же зарубежных художественных школ этот прием – большая редкость, поэтому эмаль в сканном обрамлении часто называют «русской эмалью».

<sup>8</sup> Ильин М. Ювелирные изделия и мода // Декоратив. искусство. 1959. № 5. С. 26.

<sup>9</sup> Акционерное общество «Русские самоцветы» было создано в 1993 г. на базе ленинградского производственного объединения «Русские самоцветы», в свою очередь объединившего в 1971 г. все ювелирные фабрики Ленинграда.

<sup>10</sup> Лиокумович Г. Московские ювелиры // Декоратив. искусство СССР. 1987. № 5. С. 37.

<sup>11</sup> В рамки статьи намеренно не вошло исследование петербургской станковой эмалево живописи на металле, в которой по преимуществу работали мастера изобразительных видов творчества – монументалисты, живописцы, графики и др.

<sup>12</sup> Ювелир. мир. 1999. № 4. С. 50.

<sup>13</sup> Сегодня в стране действует более 20 крупных регулярных всероссийских ювелирных выставок и ярмарок, способствующих эффективному маркетингу и оценке предложений ювелирного рынка.

<sup>14</sup> Цит. по листовке к выставке «Зверский Авангард», 1999.