https://doi.org/10.37816/2073-9567-2026-81-337-351
УДК 7.072.2+7.046.3
ББК 85.1
Научная статья/Research article

This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-No Derivatives 4.0
(CC BY-ND)

© 2026 г. О.В. Ковалева
г. Москва, Россия

© 2026 г. С.М. Арефьева
г. Москва, Россия

© 2026 г. Н.Н. Карпович
г. Москва, Россия

ДУХОВНЫЕ ОСНОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ: САКРАЛЬНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЛИМОЖСКИХ ЭМАЛЕЙ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Аннотация: В статье исследуется проявление сакрального содержания лиможской эмали, определяется взаимообусловленность иконографии, технологии и семантики в искусстве Средневековья.

Актуальность темы связана преимущественно с историко-культурным и искусствоведческим потенциалом поиска религиозного смысла в изделиях лиможской эмали. Изучение религиозного канона позволяет реконструировать не только эстетические идеалы, но и систему сакральных смыслов, способы передачи сложных богословских концепций через искусство.

Цель работы: исследование памятников лиможской расписной эмали XII–XVI веков (включая произведения из частного собрания) как часть визуально-богословской системы христианской культуры Средневековья и Возрождения. Новизна исследования проявляется через понимание сакрального содержания лиможских эмалей Средневековья, сформированного с учетом литургической функции предметов, возможностей техники выемчатой эмали и иконографических схем, которые служат целям наставления, поклонения и утверждения церковного авторитета.

Методология работы предполагает понимание исторического контекста, так как без знания традиционности и символизма средневекового периода невозможно в полной мере оценить радикализм секуляризации в эпоху Ренессанса.

Практическая значимость исследования заключается в раскрытии преемственности технологического и образно-символического опыта в эмальерном искусстве. Анализ средневекового канона позволяет эксплицировать механизмы формообразования и смыслополагания, востребованные в творчестве современных художников и дизайнеров. Выявленные технологические закономерности производства

выемчатой эмали и их связь с религиозной культурой Средневековья не только расширяют научно-теоретическую базу, но и нацеливают деятельность творческих вузов и мастерских на сохранение и переосмысление сложных ремесленных практик.

Ключевые слова: лиможская эмаль, декоративно-прикладное творчество, иконография, христианской культуры, живописная эмаль, средневековое искусство, сакральное содержание

Информация об авторах:
Ольга Владимировна Ковалева — доктор искусствоведения, профессор, директор, Институт искусств, Российский государственный университет им А.Н. Косыгина, ул. Садовническая, д. 33, стр.1, 117997 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1160-5780
E-mail: kovaleva-ov@rguk.ru
Светлана Муллануровна Арефьева — кандидат педагогических наук, доцент кафедры искусствоведения, Институт искусств, Российский государственный университет им А.Н. Косыгина, ул.Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9586-9846
E-mail: arefeva-sm@rguk.ru
Наталья Николаевна Карпович — руководитель, Объединение многодетных семей города Москвы, Садово-Триумфальная ул., д.16, стр.2, 127006 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-6135-3911
E-mail: n.karpovich@mail.ru

Дата поступления статьи: 10.03.2025
Дата одобрения рецензентами: 27.04.2026
Дата публикации: 25.09.2026
Для цитирования: *Ковалева О.В., Арефьева С.М., Карпович Н.Н.* Духовные основания художественной традиции: сакральное содержание лиможских эмалей Средневековья // Вестник славянских культур. 2026. Т. 81. С. 337–351.
https://doi.org/10.37816/2073-9567-2026-81-337-351

Введение

В современном искусствоведении прослеживается интерес к деконструкции и авторским интерпретациям, но изучаются также и системы, и правила создания произведений искусства в рамках строгих ограничений. Исследователей ремесленных практик и коллективного производства привлекает возможность ретроспективного анализа для определения преемственности в использовании определенных техник производства предметов искусства. Лиможские эмали, прославившие небольшой французский город, представляют собой уникальный феномен в истории европейской художественной культуры. Особой популярностью они пользовались в период Высокого и Позднего Средневековья (XII–XVI вв.). Изысканные образцы средневекового ремесла создавались с учетом системы визуального языка, подчиненного высшим духовным задачам. Этот язык, воплощенный в сияющих лазурью и позолотой реликвариях, распятиях и литургической утвари, передает религиозное содержание лиможской эмали.

Цель работы: изучив образцы предметов XII–XVI вв., опираясь, в том числе, и на произведения из частного собрания, расширить представление соотечественников о наследии лиможских мастеров, выявить контекстную связь с христианской культурой Средневековья и проанализировать структурные компоненты и внутреннюю логику сакральности в лиможской эмали периода ее наивысшего расцвета (XII–XVI вв.).

Актуальность работы обусловлена преобразованиями теологического и художественного языка, отражающими историю иконографии и постоянное развитие технологии ее изготовления. Многогранность темы связана с ее междисциплинарным характером и находится на пересечении истории искусства, теологии, семиотики, культурологии, декоративно-прикладного ремесла. Духовные основания художественной традиции изготовления предметов лиможской эмали скорее всего сформировались под влиянием техно-материального комплекса с иконографической программой, служившей целям наставления и духовного созерцания и социокультурным контекстом производства и потребления. Первоначально выразительная форма эмали применялась для ювелирного оформления и закреплялась на священной утвари как имитация драгоценных камней. Постепенно выемчатая эмаль стала использоваться в качестве альтернативы эмалирования по золоту. Распространение христианства привело к росту потребности в недорогой церковной утвари, что способствовало использованию новой формы художественного оформления в качестве подложки меди, имитирующей золото. Вероятно, соображения экономической выгоды привели к переходу от оттоновской перегородчатой эмали на золоте к романской выемчатой эмали на меди. В середине XII в. Лимож превратился в ведущий центр массового производства религиозной утвари с использованием различных видов выемчатой эмали и до XIV в. удерживал за собой это первенство.

Материалы и методы

Лиможская эмаль упоминается во многих общих трудах по истории искусства преимущественно в контексте развития декоративно-прикладного творчества [2],[3],[8]. Ее считают не только вершиной средневекового ремесла, но и сложным закодированным богословским и культурным текстом, позволяющим глубже понять универсальные механизмы создания религиозного искусства. Базовыми структурными элементами сакрального содержания можно считать:

Технологический фундамент: выемчатая эмаль, предполагающая использование меди как материала, по внешнему виду приближенного к наделяемому сакральной символикой золоту, лаконична, силуэты имеют четкий контур, цветовые символы семантически насыщены.

Иконографический канон: повествование и символ, учитывающий доминирование повествовательных циклов в реликвариях, алтарях, триптихах, выполнявших роль «Библии для неграмотных», а также типологию фигур, иерархию образов и статичность композиции, орнаментальную символику.

Литургическая функция как формирующее начало (реликварий, распятие, литургическая утварь).

Социально-культурный контекст (мастерские при монастырях и епископской кафедре, Лимож как духовный и ремесленный центр, функция дара и вклада).

В произведениях лиможской эмали реализуются технологические возможности создания социально-культурного контекста через иконографию. Пытаясь определить границы духовной традиции через сакральное содержание, следует признать, что они не были статичны. На это указывает эволюция от романской суровости к готической повествовательности и условной грации. Появление гризайли (монохромной эмали) в XIV в. можно считать первым шагом к технологическому усложнению. В эпоху Ренессанса процесс секуляризации искусства не уничтожил религиозную тематику, но подчинил её законам светской живописи: индивидуализации персонажей, анатомической точности и колористическим эффектам. Интерес к технике эмали фиксируется в XIX–

XXI веках, когда мастера обращаются к ней сначала в рамках историзма и ар-нуво, а затем – как к средству самовыражения в актуальном искусстве. Например, работы А. Лавлинского, В. Синельниковой, выполнивших в технике горячей полупрозрачной эмали циферблат часов для марки BrIller (Там есть «диалог с традицией в светском или концептуальном контексте». Горячая эмаль ими выполняется по гильошированной основе: Лавлинский выполняет ювелирную и основу, а Синельникова дополняет ее авторской миниатюрой и росписью.)

В памятниках лиможской эмали отчетливо прослеживается сложный диалог физической материальности и религиозной идеологии. Подобная проблематика и сегодня находится на острие искусствоведческих дискуссий, сфокусированных на синестезии технологических процессов и глубинных смыслов, где медь, эмалевая паста и пигменты рассматриваются не как утилитарные средства, а как самостоятельные носители символических значений. Наглядным подтверждением непрерывности этой традиции в отечественном пространстве служит деятельность кафедры монументально-декоративной живописи Академии имени А.Л. Штиглица. Работы студентов этого вуза регулярно презентуются на тематических выставках, демонстрирующих преемственность мастерства. Параллельно актуализация эмальерных практик идет и по линии крупных институциональных инициатив — в частности, через участие профильной гильдии под руководством Л.В. Алениной в международном проекте «Современное наследие России». В творчестве современных авторов обращение к сакральному пласту «opus lemovicense» полностью эмансипировалось от сугубо литургической функции, трансформировавшись в стратегии осознанной стилизации, прямого цитирования или сложного концептуального диалога с первоисточником в рамках светского искусства.

Подобный многоаспектный диалог с наследием опирается на внушительный массив фундаментальных исследований. В отечественной и зарубежной науке к осмыслению феномена лиможской эмали обращались такие авторы, как А. Н. Кубе [5], С. Ю. Клементьева [3], А. Ю. Волькович [1], С. В. Затюпа [2], а также зарубежные искусствоведы Henry de Morant [7], Maryvonne B.C. [9] и Keiner Michel S. [8].

Эмпирическую основу для анализа технологической и образной эволюции промысла составляют каталогизированные музейные собрания. В частности, ключевые исторические вехи и морфологические трансформации техники детально зафиксированы в фундаментальном альбоме-каталоге О. Д. Доброклонской «Лиможские расписные эмали XV и XVI вв. Собрание Государственного Эрмитажа» [11]. Ценность данного источника для настоящей работы заключается в подробной дифференциации памятников так называемой «старой школы» (реликвариев, многочастных складней, триптихов), воплощавших средневековую литургическую парадигму, и произведений «новой школы» (шкатулок, портретных плакеток), маркировавших переход к ренессансной светской эстетике. Исторические аспекты изучения эмалей представлены в альбоме Доброклонской О.Д. «Лиможские расписные эмали XV и XVI вв. Собрание Государственного Эрмитажа» [11], в котором содержатся репродукции изделий старой школы лиможских эмалей (реликварии, многочастные складни, триптихи) и новой школы (шкатулки, пластинки-портреты), дана характеристика артефактам разных периодов.

Особенности технологии создания эмалей отражены в каталоге, подготовленном Карпович Н.Н., вступительную статью к которому написала Переятенец В.И. [12]. В работе представлен подробный обзор изделий из лиможской эмали, изображение которых использовано и в данной статье.

Наиболее значимые исследования, посвященные истории лиможских эмалей, были проведены в последние десятилетия. В 2005 г. Раппе Т.В., Булкина Д.С. опубликовали наиболее полное исследование на русском языке, посвященное выставке из коллекции Эрмитажа [6]. В этом исследовании представлено не только общее описание, но и опубликован каталог живописных эмалей с детальным описанием каждого предмета. Включены ссылки на атрибуцию и другие исследования, а также приложена сводная таблица авторских клейм. Вступительная статья к изданию содержит подробное описание технологии создания произведений, даются характеристики творчеству ряда выдающихся мастеров «старой» и «новой» школы, сформулированы принципы идентификации эрмитажных экспонатов. Т.о. ведущими методами исследования стало искусствоведческое описание предметов лиможской эмали, их иконографический и семиотический анализ.

Результаты и обсуждение

Технология лиможских эмалей эволюционировала от перегородчатой к живописной. Эмаль представляет собой сплав стекла, окрашенного окисями различных металлов: олова – в белый, железа – в желтый, меди – бирюзовый, магнезии – в лиловый, золота – в красный, иридия – в стальной цвет. Изготовление происходит следующим способом: на рисунок, выполненный на металле, наносится смесь эмалевого порошка с водой, затем изделие обжигается, и эмаль, плавясь, образует красочную поверхность, соединенную с фоном. Чтобы она прочно держалась на поверхности и соответствовала задуманному рисунку, существует много различных технических приемов.

Перегородчатая эмаль располагается между тоненькими полосками-перегородками, припаянными к плоской поверхности. По тому же принципу создается и эмалирование по сканному орнаменту. В эмали по литью и выемчатой — порошок засыпается в углубления на поверхности металла. Иногда мастера используют прозрачную эмаль, которая полностью покрывает рельефную поверхность, что придает изделиям особый пластический выразительный эффект. Такую технологию называют гильошированной. Она получила особое распространение в начале XX в. [12, с. 4]. Этот же принцип заложен в использовании фона из серебряной или золотой фольги, покрытой полупрозрачными красками.

В Лиможе в течение столетий происходила постепенная смена техник. Наиболее популярными были выемчатые и перегородчатые эмали. Ими украшали реликварии, складни на религиозную тематику, иконы, которые имели массовое распространение. Их заказывали в качестве даров в храмы, для домашних алтарей. Процесс создания эмалей представлен В.И. Переятенец во вступительной статье к каталогу «Живописные эмали Лиможа XII–XX веков». Исследовательница отмечает, что в ранний период для создания классической выемчатой эмали, псевдо-выемчатой и перегородчатой на первом этапе художник обрабатывал медный лист, превращая его в тонкую пластину. Затем, в соответствии с техникой выемчатой эмали, формировал углубления при помощи резца и гравировальной иглы; глубина таких выемок составляет примерно один миллиметр. Если мастер работает в технике псевдо-выемчатой техники, то он использует две пластинки, плотно соединенных одна с другой. В верхней пластинке прорезается рисунок, а нижняя пластина служит основой. Для создания перегородчатой эмали художник прикреплял к основе ячейки, выполненные из медных полосок, и именно они формировали будущее изображение. Углубления заполняли стеклянной пудрой, полученной посредством растирания в ступке осколков цветного стекла. При этом стекло получали

из песка или кварца с добавлением щелочного флюса (растительная зола или каустическая сода), для понижения температуры плавления. В подавляющем большинстве работ мастера использовали содовое стекло, т. к. оно более прочное по сравнению с поташным стеклом (добавка калия), из которого делали витражи. После обжига, как только стекло расплавлялось, температуру постепенно понижали. Поскольку коэффициент линейного расширения меди близок к этому показателю для стекла, изделие остывало равномерно. После этого этапа мастер приступал к шлифовке и полировке поверхности; затем изделие очищали и покрывали смесью золота и ртути. Язык работ был достаточно условен и сопоставим со средневековой живописью. Мастера отдавали предпочтение ярким насыщенным краскам: синей, красной, белой с включением золота, которое наносилось на поверхность особым способом при помощи тампонов. Рассматривая подобные композиции, хорошо видно работу мастера и тот рельеф, который образуется в результате последовательного обжига многочисленных красочных слоев. Лиможские эмали являются яркой страницей в истории мирового искусства, сохраняющего черты религиозного канона [12, с. 5].

Специфика сакрального содержания нашла прямое воплощение в ранней иконографии и сюжетном фонде лиможской эмали. Подобные изделия транслировали догматическую суть христианского вероучения, трансформируя сложные богословские концепты в доступные для восприятия и визуально убедительные образы. Экспонаты собрания «старой школы» охватывают значительный период с конца XII в. по начало XVI в. Атрибуция представленных предметов из частных коллекций отражена в экспертных заключениях специалиста, аккредитованного при Международной конфедерации коллекционеров, антикваров и Арт-дилеров, выполнена экспертом по французским эмалям XII–XX вв. Н.Н. Карпович.

Литургическая значимость ларца-реликвария подчеркивается не только композиционным расположением декоративных элементов, но и выбранными религиозными образами (иллюстрация 1).



Иллюстрация 1 — Ларец — реликварий, декорированный костью и эмалевыми пластинами.
Неизвестный мастер XII в. Франция. Лимож
Дерево, слоновая кость, медные пластины, эмаль.
Частное собрание. Москва [12]
Illustration 1 — A Reliquary Casket Decorated with Bone and Enamel Plates.
Unknown Master of the 12th Century. France. Limoges
Wood, Ivory, Copper Plates, Enamel.
Private Collection. Moscow [12]

Это традиционный по форме предмет: прямоугольный параллелепипед с островерхой крышкой. В исследуемом реликварии на деревянной основе закреплены эмалевые пластинки и рельефные накладки из слоновой кости с характерной для романского периода пластикой. Детали, выполненные из кости, представляют собой орнаментальные композиции, элементы архитектуры и рельефные изображения святых, Богоматери с младенцем и Христа на троне. Резной орнамент, закрепленный в верхней части ларца, представляет собой симметричную композицию, состоящую из трех сегментов. Два боковых — это стилизованные изображения рыб, фантастических животных, похожих на изображения птиц и собак с крыльями и без. Их изображения группируются у креста в круге в окружении завитков орнамента. В центральном сегменте изображены птицы, расположенные симметрично относительно друг друга. Размещение рельефов светской тематики на религиозном предмете не является чем-то необычным, напротив, в декоре практически каждого известного романского храма можно увидеть элементы, близкие по образам подобным и связывающие романское искусство с народной фольклорной традицией. В костяном декоре реликвария присутствуют и характерные для этого стиля архитектурные элементы. Так, декоративные рельефы на крышке отделены друг от друга столбиками-балясинами прямоугольной формы, украшенными гравированной сеткой и рельефными изображениями порталов. Навершиями служат стилизованные изображения шишечек. Непосредственно на самом ларце в центральных частях фасадов изображены колонны с характерными для романского стиля капителями и награвированным простыми узорами в виде двух вариантов зигзагообразных линий и сетки.

Основную смысловую нагрузку несут рельефные изображения и металлические накладки, декорированные эмалями. Они явно имеют древнее происхождение и выполнены в уникальной технике, сочетающей рельефное изображение с эмалевыми заливками. В иконографическом плане сюжетные программы лиможских эмалей и резных костяных накладок обнаруживают глубокую внутреннюю общность. В их основе лежит репрезентация устойчивых образов, восходящих к монументальным алтарным композициям раннехристианских базилик, что подчеркивает преемственность византийской и позднеантичной традиций. Так на фасадной стороне в центральной нижней части помещено стилизованное изображение женской фигуры с книгой в руках и благословляющим жестом, фланкированное двумя рельефными костяными колоннами. В выемках ларца справа и слева дано эмалевое изображение фигур пророков в полный рост. Они выполнены в симметричных полуоборотах в виде невысоких рельефов и дополнены большими плоскостями эмали. По сути дела, мастер использовал эмаль как способ раскраски медного рельефа: лицо и руки пророков окрашивали серебряной или золотой краской, чтобы выделить кожу персонажей. Верхний регистр композиции занимает тронный образ правителя в королевской короне, чьё лицо обращено к небу в жесте молитвенного предстояния.

Верхняя часть крышки декорирована символическими изображениями евангелистов: Марка в виде крылатого льва и Луки в образе тельца с крыльями [12, с. 8]. Оба зооморфных персонажа удерживают в лапах белые свитки, манифестирующие написанные ими Евангелия. Как и расположенные в нижнем регистре фигуры пророков, данные рельефные композиции дополнены эмалированием, причем головы животных выполнены в выразительном высоком рельефе. Фон пластин решен в глубоком бирюзовом тоне, на котором контрастно выделяются сами фигуры, покрытые красной (лев Марка) и охристой (телец Луки) эмалью. Выбранная колористическая гамма строится на комплементарном созвучии: в частности, яркий красный нимб вокруг головы тельца

эффектно подчеркивает охристый тон его крыльев. Особую эстетическую целостность артефакту придает благородный оттенок обнаженного металла, который безупречно коррелирует с общей палитрой обожженных эмалей.

По аналогичному художественно-композиционному принципу решен декор оборотной стороны ларца. Нижний регистр центрирован резной костяной накладкой с изображением Богоматери на престоле в окружении фланкирующих ростовых фигур ангелов, выполненных на эмалевых пластинах. Верхний ярус (на скате крышки) занимает тронный образ Христа, фланкированный символическими репрезентациями оставшихся евангелистов – орла (Иоанна) и ангела (Матфея), что логически завершает тетраморф, начатый на лицевой панели. Данный сегмент декорации по своему семантическому наполнению может быть охарактеризован как смысловая доминанта всего памятника, которая, однако, оставалась скрытой при фронтальном осмотре закрытого реликвария. В пространстве храма его расположение обусловлено тем, что данный артефакт традиционно вовлекался в евхаристическое действо. Потому строго регламентировалась: данная – иконографически наиболее насыщенная – сторона была обращена в сторону нефа, к молящимся верующим, тогда как функциональная плоскость с замком крышки была повернута к стоящему у алтаря священнику. Таким образом, в пространственной структуре западного католического храма эта часть реликвария фактически брала на себя репрезентативную функцию, аналогичную роли монументальных алтарных преград или иконостасных циклов в восточнохристианской традиции.

Помимо фасадных частей, эмалевые пластины размещены на боковых сторонах. В верхних сегментах крышки это декоративные треугольники, в которых на красном фоне помещены три стилизованных изображения, в которых рельефные металлические детали сочетаются с плоскостями, покрытыми темно-желтой эмалью, и бирюзовым кабошоном в центре.

Нижние пластины представляют собой композиции, посвященные изображению «Христа у Генисаретского озера» и «Воскрешению Лазаря». Их стилистическое исполнение идентично пластинам на фасаде. Это рельефные изображения фигур с дополнительной заливкой эмалью. Синим цветом выполнены одежды Христа, белым — фигура Лазаря, покрытого погребальными пеленами, и все это дополнено золотисто-охристым, голубым и зеленым оттенками, использованными в изображении пейзажа.

Костяные и эмалевые рельефы выполнены в едином стиле с характерной примитивизацией образов, свойственной романскому искусству: это плоскостность (двухмерность) в изображении человеческих фигур; искажение пропорций тела, их деформация, отражающая христианское представление о теле, как «сосуде грехов», «темнице души», то есть, части материального, смертного мира, вторичного по отношению к духовной составляющей. В скульптурных элементах использован прием разномасшабности фигур, отражающий их иерархию в структуре религиозного мира. В рельефах отсутствует перспектива, которая в общем композиционном решении заменена ярусным делением. В трактовке форм самих фигур преобладает статика. Стилистические особенности скульптурных элементов позволяют датировать данный уникальный экспонат не позднее XII в.

Ларец-реликварий является экспонатом, представляющим ранний вариант использования эмали по рельефу, воспринятому лиможскими художниками у византийцев. Реликварии подобной формы довольно распространены, и они присутствуют в ряде музейных собраний, в частности в собрании Государственного Эрмитажа. Близкими по времени создания и форме к исследуемому, например, являются: «Ларец-реликварий

с изображением ангелов и святых» XIII в. (иллюстрация 2), «Ларец-реликварий с изображением Христа, ангелов и святых» (иллюстрация 3), датированный 1190–1200 гг., и «Ларец-реликварий с изображением Христа во славе, Распятия и святых», созданный между 1190 и 1210 гг. (иллюстрация 4) [11].

Если сопоставить исследуемый реликварий с экспонатами из эрмитажной коллекции, то наиболее близким по художественному решению будет «Ларец-реликварий с изображением ангелов и святых» первой половины XIII в., так как в нем рельефные изображения сочетаются с фигурами святых и живописным фоном. В эрмитажном реликварии использована выемчатая четырехцветная эмаль, из которой выполнен орнаментальный фон с геометрическими мотивами. Однотонная эмаль по рельефу является более старым вариантом, что позволило датировать исследуемое произведение не позднее XII в.



Иллюстрация 2 — «Ларец-реликварий с изображением ангелов и святых». Франция. Лимож. Первая половина XIII в. Материал: Материал: медь, дерево, эмаль. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург [11]
Illustration 2 — "Reliquary Casket with Images of Angels and Saints". France. Limoges. The First Half of the 13th Century. Material: Material: Copper, Wood, Enamel. The State Hermitage Museum, St.Petersburg [11]



Иллюстрация 3 — Ларец-реликварий с изображением Христа, ангелов и святых. Франция. Лимож. Между 1190 и 1200 гг. Материал: медь, дерево, эмаль. государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург [11]
Illustration 3 — Reliquary Casket with the Image of Christ, Angels and Saints. France. Limoges. Between 1190 and 1200. Material: Copper, Wood, Enamel. The State Hermitage Museum. St. Petersburg [11]

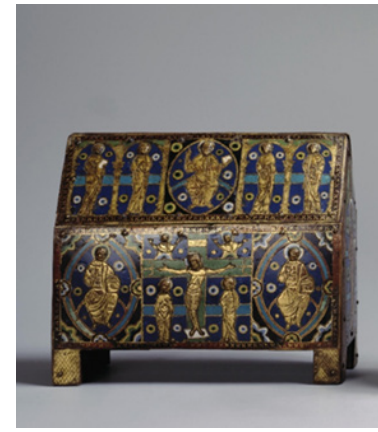


Иллюстрация 4 — Ларец-реликварий с изображением Христа во славе, Распятия и святых. Франция. Лимож. Между 1190 и 1210 гг. Материал: дерево, медь, эмаль. Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург [11]
Illustration 4 — Reliquary Casket with the Image of Christ in Glory, Crucifixion and Saints. France. Limoges. Between 1190 and 1210. Material: Wood, Copper, Enamel. The State Hermitage Museum. St.Petersburg [11]

Более традиционный вариант выемчатой эмали представлен в Распятии (иллюстрация 5) и «ложном» складне, изображающем Богоматерь Млекопитательницу (иллюстрация 6).

Материалы, использованные для создания Распятия — металлическая пластина, закрепленная на деревянной основе, — характерны для средневековой тради-

ции создания религиозных атрибутов, используемых в литургии. Образ распятого Христа со стигматами соответствует христианскому канону. Натуралистическая точность в изображении бледности и изможденности тела свидетельствует о высоком уровне мастерства эмальера.

«Ложный» складень, изображающий Богоматерь Млекопитательницу, сочетает эмаль перегородчатую и эмаль по рельефной поверхности. В центре композиции — изображение Богоматери Млекопитательницы, распространенное в Италии, имевшей тесные связи с Византией. Вероятнее всего данный предмет создавался в расчете именно на итальянский рынок, где к тому времени проживала обширная византийская диаспора. По своему типу это византийское изображение, с композиционным построением и трактовкой фигур, характерных для периода раннего возрождения. Архитектурное оформление в виде стрельчатых арок, выполненных в технике сквозного рельефа, который традиционно служил основой для выемчатой эмали, является типично французским архитектурным элементом, как и фон с рельефными звездочками, воспроизводящий в новой крестообразной форме живописные фоны XIV–XVI вв.



Иллюстрация 5 — Распятие. Неизвестный мастер XIII в. Франция. Лимож. Материалы: медный сплав, выемчатая эмаль. Частное собрание. Москва [12]
Illustration 5 — The Crucifixion. Unknown Master of the 13th Century. France. Limoges. Materials: Copper Alloy, Notched Enamel. Private Collection. Moscow [12]



Иллюстрация 6 — Богоматерь Млекопитательница. Триптих. Франция. Лимож. Неизвестный мастер XIV в. Материалы: медная пластина, псевдо-выемчатая и перегородчатая эмаль, золото. Частное собрание, Москва [12]
Illustration 6 — The Mother of God the Mammalian. The Triptych. France. Limoges. Unknown Master of the 14th Century. Materials: Copper Plate, Pseudo-notched and Cloisonne Enamel, Gold. Private Collection, Moscow [12]

Характер эмалей, стилистически связанных с романскими реминисценциями в готическом искусстве, способ их создания, а также цветовая палитра, а также точное следование традиционным иконографическим схемам позволяют утверждать, что эти предметы соответствуют предписанному религиозному канону.

Эволюционируя, лиможское искусство все более приближалось к живописному. Эмальерная техника «клуазоне», известная как «старая школа», преобладала в течении XIV–XVI вв. Произведения в этой технике можно идентифицировать по принадлежности к той или иной мастерской благодаря доступности для исследователей многих музейных и частных коллекций. Некоторые экспонаты, находящиеся в собрании Государственного Эрмитажа, других музеев, частных коллекция имеют прямые аналогии. Так к работам мастеров, объединенных в «мастерскую Орлеанского триптиха», можно отнести триптих из частной коллекции «Благовещение» с изображениями на боковых створках пророков Давида и Исайи. Именно данный сюжет в подобной интерпретации является оригинальным, давшим название целому кругу памятников. Переятенец В.И. предполагает, что «подпись в виде монограммы IB делает его уникальным, возможно единственным, на котором имеется подпись мастера, чьи работы во всем музейном мире представлены анонимно как «мастерская Орлеанского триптиха» [12, с. 13].

Произведения лиможской эмали «Мастерской высокого чела» объединены специфическим удлиненным изображением верхней части лица вместе с четко очерченным вздернутым носиком и непропорционально маленькой нижней челюстью. К данному кругу относится триптих «Поклонение младенцу Христу со сценой Благовещения» из частой коллекции, датированный рубежом XV–XVI вв. [12, с. 14]. Полихромная техника живописной эмали, разноцветные кабошоны, монограмма в виде переплетенных букв JE подчеркивают уникальность работы, выполненной на медной пластине живописной эмалью с использованием золота. Размер эмалей: центральная 154 х 201 мм, боковая правая 60 х 201 мм, левая 65 х 201 мм. Марке де Вассело (Marquet de Vasselot J.J) причисляет к этой школе триптих из музея в Канно и пластину из бывшей коллекции Пирпонта Моргана в Нью-Йорке [10, p. 116, 119].

Особого внимания заслуживает триптих со сценой встречи Христа и Марии Магдалины и святыми Марфой и Марией на боковых створках из частной коллекции, датированный XV–XVI вв. Данная композиция представлена в трех вариантах, выполненных на медной пластине с использованием живописной эмали и золота [7, с. 99, 101]. Способы воплощения сюжета, стилистическая близость позволяет отнести все три экземпляра к работам одной мастерской, использзовавшей специфические приемы трактовки человеческих фигур. Золото присутствует при оформлении не только фона в виде стилизованных облаков, но и в одеждах, при воспроизведении которых мастер пользуется этим материалом как поверхностным завершающим рисунком, позволяющим формировать объем фигур, складки одежды, архитектурные детали. Традиционно подобные качества присущи кругу «мастера алтаря Мениль-су-Жумьеж». Выполненные в готическом стиле складни отражают те перемены в сакральном каноне, которые в дальнейшем затронули французскую культуру в XVI столетии. Так, в центре композиции – фигура Марии Магдалины, впервые встретившей Христа после воскресения в Гефсиманском саду. Она изображена коленопреклоненной в одеждах, характерных для моды Средневековья (согласно датировке – Ренессанса). Соответствует указанному времени и стилизованный пейзаж с расцветшим деревом, условно обозначенными поземом и небом, покрытым золотыми орнаментальными облачками. На боковых створках помещены фигуры Марии и Марфы, сестер Лазаря.

С конца XV в. в лиможских религиозных триптихах меняется сакральный канон и усиливается влияние итальянского Возрождения, появляются сюжеты, которые выходят за рамки традиционных композиций, используемых в процессе богослужения. Например, в триптихе, изображающем Христа перед Пилатом и донаторами на боковых

створках [12, с.104], работы неизвестного мастера начала XVI в., выполненной на медной пластине с использованием живописной эмали и золота (размер эмалей: центральная 114 х 13700 мм, боковые 43х138 мм.), проработано перспективное пространство архитектурного пейзажа, изменившиеся одежды персонажей. Силуэты и фасон одежды соответствуют моде итальянского Возрождения. Приемы «новой школы» проявляются в сюжетах, технологических и живописных новшествах работ, которые отражают глобальные перемены, происходившие в мастерских Лиможа.

По мнению Комадоровой И.В., Горячевой О.Н., изучение религиозных аспектов жизни позволяет «продумать стратегию общения, избежать конфликтов на религиозной почве» [4, с. 5]. Предпринятое изучение сакрального содержания лиможских эмалей из частного собрания соответствует запросу современного общества на определение преемственности религиозных связей на протяжении нескольких веков и с учетом территориального своеобразия.

Выводы

Ретроспективный анализ средневековых изделий из Лиможа помогает понять, почему эта техника была столь популярной и устойчивой. Главная причина кроется в сохранении религиозных традиций и в тесной связи светского и духовного начал в искусстве того времени. В основе этой художественной системы лежало триединство материала, формы и идеи. Оно возникло не из-за случайного желания мастеров, а как ответ на потребность общества в видимом, прочном и красивом воплощении веры. Постепенное развитие мастерства при изготовлении церковной утвари позволяло наглядно передавать библейские сюжеты, делая глубокие догматические смыслы доступными для каждого верующего. Именно исторический контекст позволяет в полной мере постичь специфику традиционности и символизма средневекового религиозного канона. Технологическое совершенство и глубокая символика, слитые воедино, создали уникальный художественный феномен, определивший «золотой век» лиможского искусства. Его изучение помогает выявить интегративную роль художественного творчества, функционировавшего в системе духовного обмена. В ходе проведенного исследования удалось проследить, как интерпретация божественных сюжетов на протяжении нескольких веков трансформировалась в эмалевых артефактах. Понимание этого сакрального содержания необходимо сегодня для создания качественных музейных экспозиций, каталогов и просветительских программ, способных раскрыть глубокий духовный потенциал лиможской эмали, а не только ее формальную внешнюю красоту.

Список литературы

Исследования

1 *Волькович А.Ю.* Музейная экспозиция как семиотическая система: автореф. дис. … канд. культурологии. СПб., 1999. 47 с.

2 *Затюпа С.В.* От Средневековья до барокко. История западноевропейского искусства. Живопись и декоративно-прикладное искусство. По материалам частного собрания. М.: Центр Искусств, 2021. 202 с.

3 *Клементьева С.Ю.* Лиможские эмали. Огневое искусство XX века. М.: Славия, 2003. 64с.

4 *Комадорова И.В., Горячева О.Н.* Историко-религиозные аспекты духовной жизни общества. Набережные Челны: ИНЭКА, 2012. 295с.

5 *Кубе А.Н.* Французские расписные эмали XV–XVI веков. Л.; М.: Искусство, 1937. 69 с.
6 *Panne T.B., Булкина Д.С.* Лиможские расписные эмали в собрании Эрмитажа. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. 342 с.
7 *Henry de Morant* Histoire des arts décoratifs des origines à nos jours / Suivie de le design et les tendences actuelles par Gérald Gassiot-Talabot. Paris: Hachette, 1970. 574 p.
8 *Keiner Michel S.* The art deco enamels of the Faure workshop. Limoges 1919–1985. Limousin: Culture & Heritage Editions in Limousin, 2016. 166 p.
9 *Maryvonne B-C.* The profession of enameler in Limoges: sixteenth-seventeenth century. Limoges: Limoges Press, 2006. 161 p.
10 *Marquet de Vasselot J.J.* Les Emaux limousins de la fin du XV siècle et de la premier partie du XVI siècle. Etude sur Nardon Penicaud et ses contemporains. Paris: A. Picard, 1921. 416 p., pl. XLV.

Источники

11 *Доброклонская О.Д.* Лиможские расписные эмали XV и XVI веков. Собрание Государственного Эрмитажа. М.: Искусство, 1969. 56 с.
12 *Карпович Н.Н.* Живописные эмали Лиможа XII–XX вв. СПб.: ООО «Печатное Агентство «Феникс», 2021. 416 с.: цв. ил.

***

© 2026. Olga V. Kovaleva
Moscow, Russia

© 2026. Svetlana M. Arefieva
Moscow, Russia

© 2026. Natalya N. Karpovich
Moscow, Russia

SPIRITUAL FOUNDATIONS OF THE ARTISTIC TRADITION: SACRED CONTENT OF MEDIEVAL LIMOGES ENAMELS

Abstract: This article examines the manifestation of the sacred content of Limoges enamel and defines the interrelationship between iconography, technology, and semantics in medieval art. The topic's relevance stems primarily from the historical-cultural and art-historical potential of exploring the religious significance of Limoges enamel objects. Studying the religious canon makes it possible to reconstruct not only aesthetic ideals but also the system of sacred meanings and the methods used to convey complex theological concepts through art. The study aims to investigate examples of Limoges painted enamel from the 12th to the 16th centuries (including pieces from a private collection) as part of the visual-theological system of Christian culture during the Middle Ages and the Renaissance. The study's novelty lies in its understanding

of the sacred content of medieval Limoges enamels—content shaped by the objects' liturgical functions, the capabilities of the champlevé technique, and iconographic schemes designed to instruct, inspire worship, and affirm ecclesiastical authority. The methodology relies on an understanding of the historical context, as the radical nature of secularization during the Renaissance cannot be fully appreciated without knowledge of the traditions and symbolism of the medieval period. The practical significance of the research lies in revealing the continuity of technological and symbolic-visual practices in the art of enameling. Analyzing the medieval canon allows for the explication of mechanisms regarding form and meaning that remain relevant to the work of contemporary artists and designers. The identified technological principles of champlevé enamel production and their connection to medieval religious culture not only expand the scholarly and theoretical knowledge base but also encourage art schools and workshops to preserve and reinterpret complex craft practices.

Keywords: Limoges enamel, decorative and applied art, iconography, Christian culture, painted enamel, medieval art, sacred content

Information about the authors:

Olga V. Kovaleva – DSc in Arts, Professor, Director, Institute of Arts, A.N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St., 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1160-5780
E-mail: kovaleva-ov@rguk.ru

Svetlana M. Arefieva – PhD in Pedagogy, Associate Professor of the Department of Art History, Institute of Arts, A.N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St., 33, build. 1, 117997 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9586-9846
E-mail: arefeva-sm@rguk.ru

Natalya N. Karpovich — Head of Regional Public Organization «Association of large families of the city of Moscow», Sadovo-Triumfalnaya St., 16, build. 2, 127006 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-6135-3911
E-mail: n.karpovich@mail.ru

Received: March 10, 2025
Approved after reviewing: April 27, 2026
Date of publication: September 25, 2026
For citation: Kovaleva, O.V., Arefieva, S.M., Karpovich, N.N. “Spiritual Foundations of the Artistic Tradition: Sacred Content of Medieval Limoges Enamels.” *Vestnik slavianskikh kul’tur*, vol. 81, 2026, pp. 337–351. (In Russ.)
https://doi.org/10.37816/2073-9567-2026-81-337-351
э

References

1 Volkovich, A.Iu. *Muzeinaia ekspozitsiia kak semioticheskaia sistema* [*Museum Exhibition as a Semiotic System: PhD Thesis,Summary*]. St. Petersburg, 1999. 47 p. (In Russ.)

2 Zatiupa, S.V. *Ot Srednevekovia do barokko. Istoriia zapadnoevropeiskogo iskusstva. Zhivopis i dekorativno-prikladnoe iskusstvo. Po materialam chastnogo sobraniia* [*From the Middle Ages to the Baroque. History of Western European Art. Painting and Decorative and Applied Arts. Based on the Materials of a Private Collection*]. Moscow, Tsentr Iskusstv Publ., 2021. 202 p. (In Russ.)

3 Klementeva, S.Iu. *Limozhskie emali. Ognevoe iskusstvo XX veka* [*Limoges Enamels. Fire art of the 20th Century*]. Moscow, Slaviia Publ., 2003. 64 p. (In Russ.)
4 Komadorova, I.V., Goriacheva, O.N. *Istoriko-religioznye aspekty dukhovnoi zhizni obshchestva* [*Historical and Religious Aspects of the Spiritual Life of Society*]. Naberezhnye Chelny, INEKA Publ., 2012. 295 p. (In Russ.)
5 Kube, A.N. *Frantsuzskie raspisnye emali XV–XVI vekov* [*French Painted Enamels of the 15th – 16th Centuries*]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1937. 69 p. (In Russ.)
6 Rappe, T.V., Bulkina, D.S. *Limozhskie raspisnye emali v sobranii Ermitazha. Katalog vystavki* [*Limoges Painted Enamels in the Hermitage Collection*]. St. Petersburg, The State Hermitage Museum Publ., 2005. 342 p. (In Russ.)
7 Henry de Morant. *Histoire des arts décoratifs des origines à nos jours,* Suivie de le design et les tendences actuelles par Gérald Gassiot-Talabot. Paris, Hachette Publ., 1970. 574 p. (In French)
8 Keiner, Michel S. *The art Deco Enamels of the Faure Workshop. Limoges 1919–1985*. Limousin, Culture & Heritage Editions in Limousin Publ., 2016. 166 p. (In English)
9 Maryvonne, B-C. *The Profession of Enameler in Limoges: Sixteenth-seventeenth Century.* Limoges, Limoges Press, 2006. 161 p. (In English)
10 Marquet de Vasselot, J.J. *Les Emaux limousins de la fin du XV siècle et de la premier partie du XVI siècle. Etude sur Nardon Penicaud et ses contemporains.* Paris, A. Picard Publ., 1921. 416 p., pl. XLV. (In French)