

379.44(с)71(с)26А
К-88

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Кубе А.Н.

МАИОЛИКА

и

ФРАНЦУЗСКИЙ ФАЯНС

XVIII в.

СОБРАНИЯ ШТИГЛИЦА

СОСТАВИЛ

А. Н. КУБЕ

ПЕТЕРБУРГ 1923

379.44(с)71(с126Л)
К-88

У(И)
М14

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ИЗ КНИГ
С.П. Григорова

МАИОЛИКА

И

ФРАНЦУЗСКИЙ ФАЯНС

XVIII в.

СОБРАНИЯ ШТИГЛИЦА

СОСТАВИЛ
А. Н. КУБЕ

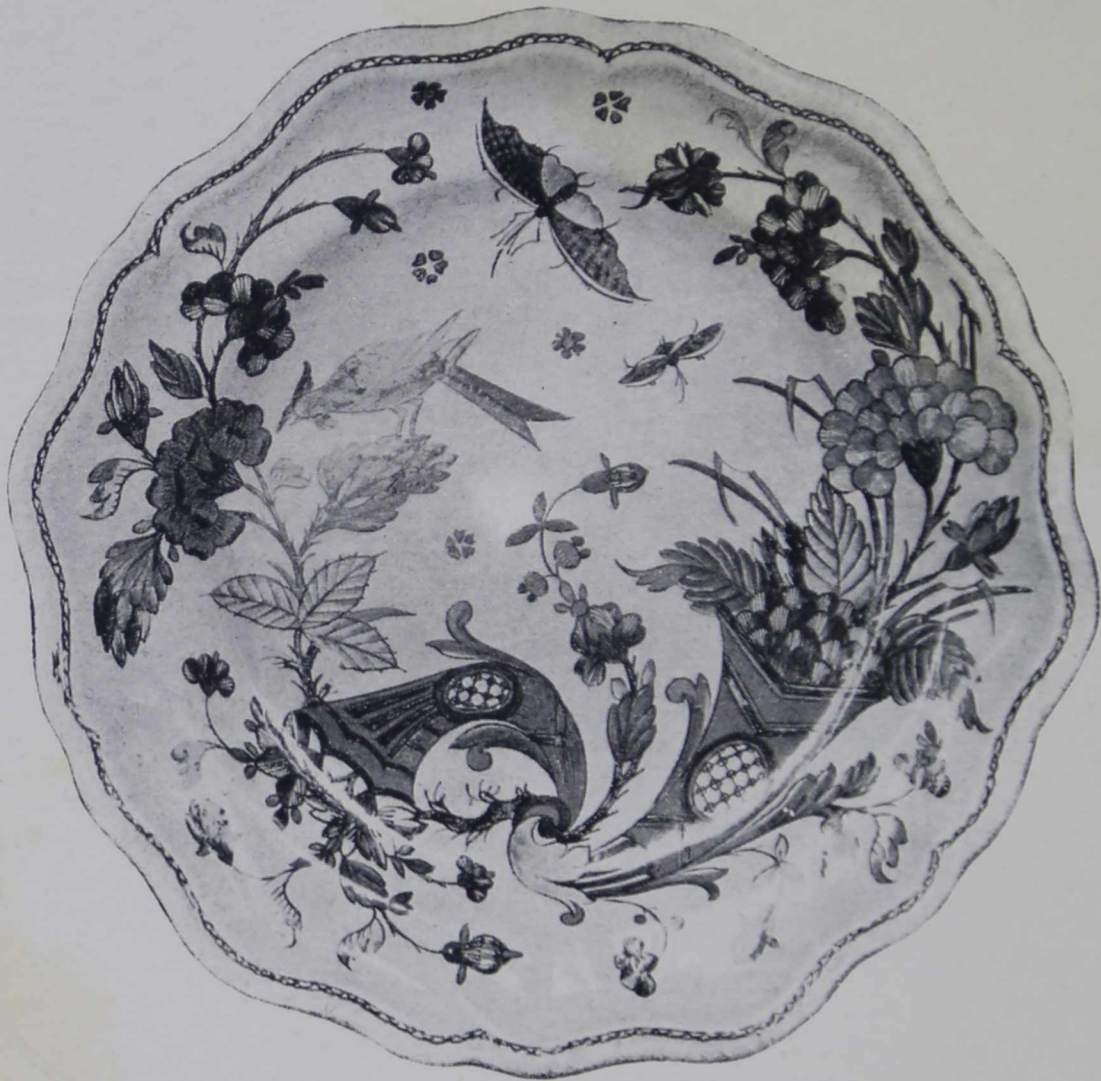
ПЕТЕРБУРГ 1923

08 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА
И. № 2 М. № 7626

ПРОУВЕДОМЛЕНИЕ

Печатано по определению Совета Государственного Эрмитажа.
Ученый Секретарь А. Макаров.



ВВЕДЕНИЕ

Фаянсом — по итальянски *maiolica* — в широком смысле этого слова, называются все гончарные изделия из пористой глины, покрытые прозрачной или непрозрачной глазурью. Необходимость покрывать глиняные изделия глазурью вызывается следующим обстоятельством. Горшечная глина, даже после обжига, несмотря на всю приобретенную ею в огне плотность и твердость, остается проницаемой для жидкостей и жиров, т. е. простая, неглазурованная глина впитывает в себя влагу. Главной задачей глазури является, таким образом, сделать глиняные изделия абсолютно непроницаемыми для жидкостей. Но одновременно глазурь разрешает и другую задачу — она создает необходимый для раскраски грунт. Глазури или поливы состоят главным образом из кремнистого сланца с примесью различных окисей, служащих при плавлении связующим средством. От состава этих окисей зависит, конечно, и качество самой поливы.

В области европейского фаянсового производства применялись и применяются только два рода полив, свинцовая и оловянная, причем, однако, обе были изобретены на Востоке. Свинцовая глазурь получается посредством примеси окиси свинца. Она прозрачна и бесцветна как стекло, но может быть окрашена в массу, насквозь, окисями различных металлов, сохраняя, однако, свою прозрачность. Недостаток этой глазури состоит именно в ее прозрачности, ибо через нее всегда просвечивает естественный, грязноватый цвет

обожженной глины. Этот недостаток сказывается не только в том случае, когда свинцовая глазурь не окрашена, но также и тогда, когда она окрашена, так как и через окрашенную свинцовую глазурь всегда просвечивает глина, понятно, в большей или меньшей степени, в зависимости от цвета и окраски. Оловянная глазурь изготавливается посредством добавления к свинцовой глазури окиси олова. Преимущество этой глазури состоит в том, что она не прозрачна и благодаря этому скрывает под собой грязноватый цвет глины.

Под «настоящими» фаянсами (*maiolica*) мы понимаем, исключительно, глиняные изделия, покрытые оловянной глазурью, в то время как глиняные изделия, покрытые свинцовой глазурью, называются «полуфаянсами» (*mezza-maiolica*). Приставка «полу» не содержит в себе, однако, ничего пренебрежительного или указывающего на низшее качество, она указывает только на техническое отличие этих фаянсов от «настоящих» фаянсов, покрытых, как сказано, непрозрачной оловянной глазурью.

В европейской керамике применялись два способа росписи настоящих фаянсов: по сырой, не обожженной глазури и по глазури, предварительно подвергшейся обжигу. Первый, изобретенный в XV в. итальянскими мастерами, состоял в следующем: после формования, глиняный предмет подвергался легкому обжигу с целью придания ему необходимой твердости и сухости, затем превращенная в порошок глазурная масса смешивалась с водой, причем получалась белая, напоминающая по цвету молоко, жидкость, так называемая глазурная ванна, в которую медленно окунался обсохший и остывший глиняный предмет. Сухая глина немедленно впитывала воду, а глазурная масса, в виде белого порошкообразного слоя, оставалась на поверхности предмета. И вот по этой сырой глазури производилась роспись особого рода, разбавленными водой красками. Способ этот требует большого умения, необычайной уверенности и главным образом быстроты работы, так как жидкая краска не-

медленно впитывается сухой глазурной массой, вследствие чего исправление неудачного мазка почти совершенно исключено. После окончания росписи предмет подвергался вторичному, более сильному обжигу, во время которого глазурь расплавлялась и сообщала свой блеск и своеобразное сияние краскам, которые, таким образом, становились частью самой глазури.

В XVIII в. стали применять другой способ росписи, вызванный желанием сообщить фаянсу все богатство красок фарфора. До XVIII в. красочная палитра фаянсовых мастеров оставалась все же весьма неполной, так как лишь немногие краски выдерживали высокую температуру вторичного обжига, необходимого для плавления самой глазури. А в XVIII в. как раз наблюдается чрезвычайное обострение «чувства краски», причем самый нежный, переходный оттенок воспринимается как самостоятельный тон. Этому утонченному чувству краски фаянсовая живопись понятно не могла удовлетворить. Способ росписи фаянсов, применявшийся в XVIII в., состоял в следующем: прежде всего предмет подвергался легкому обжигу для придания ему необходимой твердости, затем он опускался в ванну из жидкой непрозрачной глазури, откуда сразу отправлялся в печь для вторичного, высокого обжига и только тогда, по уже обожженному глазурному фону, мастер начинал писать. После окончания росписи предмет подвергался третьему, совсем легкому обжигу, во время которого глазурь уже больше не расплавлялась. Таким образом, самым существенным техническим отличием применявшейся в XVIII в. так называемой муфельной живописи является обжиг глазури до наведения красок. С появлением муфельной живописи фаянсовые краски, не соединяясь более с глазурью, утратили, однако, в значительной степени, свою внутреннюю силу, блеск и своеобразное сияние. Но взамен этого, новый способ живописи имел и свои преимущества. Во первых, обогатилась красочная палитра, так как многие краски, не переносящие высокого

обжига, теперь, когда главный обжиг совершался до росписи, оказались в распоряжении мастера. Второе преимущество состояло в том, что мастер писал по абсолютно твердому, уже обожженному фону, благодаря чему возможна была тончайшая, вплоть до миниатюрной, живопись.

Словом «майолика» в XV в. в Италии обозначались фаянсы, ввозимые из Испании. В XVI в. это название стали применять и к итальянским фаянсам, а с течением времени оно сделалось в Италии нарицательным для фаянсов вообще. Что касается этимологии слова «майолика», то наименование это происходит от названия Балеарского острова Майорки, игравшего весьма важную роль в торговых сношениях Испании с Италией и Левантом, как передаточного пункта и складочного места для вывозимых из Испании товаров. Старинное название острова Maiolica было уже в начале XIV в. смягчено итальянским народным произношением в Maiolica. Наименование заграничных товаров не по месту производства, а по месту вывоза довольно обычное явление. Так, например, в средние века Дамаск дал название многим изделиям Востока, выделявшимся в самых различных местностях.

ИСПАНО-МАВРИТАНСКАЯ МАИОЛИКА

Испано-мавританская маиолика является в области керамики, своего рода, связующим звеном между Востоком и Западом.

В начале VIII века арабы перешли из Африки в Испанию и разгромили вестготское королевство, а через несколько лет вторглись в Галлию. Победа правителя франкского государства, Карла Мартелла, при Пуатье в 732 г. спасла северную Европу от иноплеменного нашествия, но Испания все же надолго стала арабской державой, как бы крайним форпостом мусульманской культуры. В XI в. арабы, теснимые королями арагонским и кастильским призвали на помощь из северной Африки мавританскую династию Альморавидов, под властью которых в XII в. мусульманская Испания и вся северная Африка составили одно огромное испано-африканское государство с блестящей культурой. На рубеже XII и XIII вв. началась тяжелая и длительная борьба между пришельцами-мусульманами и туземцами-христианами, закончившаяся в 1492 г. завоеванием Гранады, последней твердыни мавров, войсками Фердинанда Арагонского. После этой победы часть испанских мавров, оставшаяся верной исламу, была изгнана и ушла в северную Африку, другая часть внешне приняла христианство и осталась жить в Испании. Это так называемые мориски. В руках этих морисков, полу-христиан, полу-мусульман, осталась вся кустарная и художественная промышленность страны, чем

и объясняется причудливое сплетение восточных и западно-европейских влияний, которые приходится наблюдать в испано-мавританской керамике. Сила восточных традиций оказалась необычайно живучей и лишь очень медленно и осторожно художественная промышленность Пиренейского полуострова начала проникаться традициями европейского искусства.

Термин «испано-мавританские» маиолики введенный в литературу Давилье, взамен прежнего «испано-арабские», вполне оправдывается тем соображением, что ни один из дошедших до нас фаянсовых образцов не старше XIV в. и таким образом все относятся или ко времени владычества мавров, народа, хотя и обязанного своей культурой арабам, но все же нелишенного самобытности, или ко времени господства испанцев.

Все испано-мавританские маиолики покрыты люстром, т. е. своеобразным металлическим отблеском — по французски *reflet métallique* — придающим глиняным изделиям вид металлических. Это искусство люстрирования было занесено маврами в Испанию с Востока, где оно возникло вероятно в Персии. Во всяком случае в XII в. глиняная посуда с металлическим отблеском изготовлялась уже во всех мусульманских странах.

Двумя крупнейшими руководящими центрами маиоличного производства на Пиренейском полуострове были в XIV в. Малага, а с XV в. Валенсия. Из знаменитых фаянсов Малаги дошли до нас всего двенадцать больших двуручных, так называемых «альгамбрских» ваз, причем самый ранний и единственный неповрежденный экземпляр, знаменитая «ваза Фортуни», хранится в Эрмитаже. Изделия фабрик Валенсии дошли до нас в значительном количестве.

Следует отметить, что фаянсовые фабрики находились не в самой Валенсии, а в четырех маленьких городках близ Валенсии, в которых жили мавры: *Mislata*, *Manises*, *Gesarta* и *Paterna*, причем руководящая роль принадлежала фабрике

в Manises. Но в виду того, что точная атрибуция фаянсов четырем названным городкам, вследствие однородности их производства, немыслима, принято пользоваться более общим, хотя и не вполне точным термином «валенсийские майолики». Расцвет валенсийской керамики в XV в. должен быть, по всей вероятности, поставлен в связь с падением производства фаянсов в Малаге, вызванным войнами с Фердинандом Католическим.

Любопытно, что большинство испано-мавританских майолик было найдено не в Испании, а во Франции и в Италии, причем значительная часть последних—с гербами знатнейших итальянских фамилий. Это свидетельствует о широком распространении этих фаянсов за пределами Испании.

Валенсийские майолики не отличаются особенным разнообразием форм. Изготавливались главным образом большие тяжелые блюда, двуручные «крылатые» вазы и цилиндрические аптечные кружки, так называемые *albarelli*. Майолики первой половины XV в. расписаны темно-синей и золотой красками. Одним из главных элементов орнамента являются так называемые псевдо-арабские надписи. Фон заполнен мелкими завитками и спиралями (изделий этого времени в Собрании не имеется). Во второй половине XV в. появляются растительные орнаменты, состоящие преимущественно из виноградных листьев или цветов брионии. Последние исполнялись всегда синей краской с зеленоватым металлическим отблеском. В инвентаре замка герцога Рене Анжуйского (ум. 1480 г.) фаянсы, орнаментированные бриониями, упоминаются под названием *terre de Valence à feuillages pers* или *à fleurs perses* (*pers* или *perse* — иззелено-синий). С начала XVI века в производстве валенсийских майолик намечается постепенный упадок. Почти исключительно употребляется золотая краска. Очень характерны для фаянсов этого периода рельефные украшения в виде ребер, ободков, ложек, точек и т. п. Круглые блюда имеют обыкновенно сильно выступающую середину. Элементами украшения служат главным

образом орнаменты, то в виде сложного сплетения стеблей, то кольчуги, то сетки, то крапинок, расположенных в виде сетки. Посередине тарелки нередко герб, очень часто орел — эмблема Валенсии. В конце XVI и в течение XVII века производство испано-мавританской майолики клонится все сильнее к упадку. Фаянсы орнаментируются небрежно и шаблонно и имеют неприятный и, что особенно характерно, цвета меди отблеск. В XVIII в. наступает окончательный упадок, хотя само производство в Манисес не прекращалось до великой европейской войны, а по всей вероятности существует и в настоящее время.

В начале XX в. ознакомлению с испано-мавританской керамикой в значительной степени способствовали три выставки в Западной Европе. В 1903 г. была устроена в Париже выставка мусульманского искусства, благодаря которой образцы мавританской керамики из частных собраний стали достоянием более широких кругов. В 1910 г. была устроена в Мюнхене вторая, уже международная, совершенно исключительная по количеству и качеству собранного материала, выставка мусульманского искусства. В том же году открылась в Мадриде ретроспективная выставка специально испанской керамики.

Из довольно значительного количества валенсийских майолик Собрания выставлены в настоящее время несколько наиболее интересных образцов. Из них упомянем особо блюдо с росписью à fleurs perses, конца XV в., и блюдо расписанное золотым люстром, с орлом, эмблемой Валенсии, на выпуклой середине дна, начала XVI в.

АЦУЛЕИ

В литературе ацулеями принято называть специально испано-мавританские изразцы, в самой же Испании ацулеями называются вообще всякие изразцы, независимо от времени и места их происхождения. Искусство изготовления фаянсовых изразцов было занесено на Пиренейский полуостров арабами или их преемниками маврами. Обычай покрывать стены и пол прохладными фаянсовыми плитками, благодаря жаркому климату, очень быстро привился в Испании и сохранился до наших дней. Самые ранние изразцовые облицовки состояли из маленьких, различной величины и формы, одноцветных кусочков, сложенных в виде разнообразных геометрических фигур. Благодаря тому, что изразцы обрезались до наложения поливы и обжига, места их соприкосновения обрисовывались резкими неприятными линиями, что мешало цельности художественного восприятия. Вследствие этого, очень скоро перешли к способу вырезания изразцов из больших уже обожженных плит. В начале XV в. был изобретен новый технический прием, состоявший в выдавливании орнамента в форме. Первоначально рисунок выдавливался в виде тонких, неглубоких линий, образующих контуры участков, предназначенных для наложения красок. Этот прием имел два недостатка. Первый состоял в том, что жидкие глазури при углубленных контурах очень легко сливались, чем нарушалась чистота рисунка. Второй недостаток заключался в том, что

краски, лежащие благодаря углубленным контурам орнамента в легком рельефе быстро стирались. Вследствие этого, было введено новое техническое усовершенствование в дело формовки изразцов. Стали вдавливать не контуры, а подлежащие окраске поля, благодаря чему контуры получались в рельефе. Этот способ, напоминающий отчасти технику перегорчатых эмалей, имел те выгоды, что поливы, во первых, не могли сливаться, а во вторых, предохранялись выдающимися линиями рисунка от стирания. Там, где формование представлялось неудобным, как например на карнизах и вообще профилированных частях здания, контуры выводились сухой черной краской или жиром, что также предохраняло поливы от сливания. Эта техника, так называемых мертвых контуров, как более простая и легкая применялась также нередко на гладких поверхностях. Приблизительно до 1500 г. на испано-мавританских изразцах повторяются старые мавританские мотивы, которые в XVI в. сменяются ренессансными украшениями. Главным центром изразцового производства была Севилья с предместьем Трианой, где изготовлялась также посуда. Севильские мастерские снабжали своими изделиями всю Испанию и Португалию.

Азулеи Собрания, выставленные в одной из оконных витрин, дают разумеется далеко не полное, но все же наглядное представление об этом замечательном производстве.

ИТАЛЬЯНСКАЯ МАИОЛИКА

Исторический обзор.

До середины XV в. маиоличное производство Италии не проявляет особенных успехов и остается, и относительно материала, и относительно декорировки, на сравнительно низкой ступени. Только начиная с последнего десятилетия XV в. производство итальянских маиолик проникается духом Возрождения и начинается период расцвета, который около 1525 г. достигает своего апогея.

В первой четверти XVI в. главными очагами производства являются мастерские Фаэнцы, Каффаджиоло, Кастель-Дуранте и Сиены. Весьма вероятно, что среди них главенствовала Фаэнца, как самый древний центр производства маиолик. Одновременно проявляется также деятельность города Дерута. Вскоре после 1525 г. выдвигается на первое место Урбино, чтобы затем в течение всей второй половины XVI в. сохранять за собой руководящую роль в маиоличном производстве страны. Благодаря покровительству Урбинского двора производство достигает в Урбино и соседних городах Пезаро, Губбио и Кастель-Дуранте невиданных размеров. Период гегемонии Урбино считается обыкновенно расцветом итальянской маиолики, но расцветом он является, собственно говоря, только в отношении интенсивности производства, количества мастерских и колоссального успеха у современников. В художественном же отношении, надо при-

знаться, майолики первого периода значительно тоньше и изысканнее.

В XVII в. многие фабрики Италии закрываются. Правда такие старые и знаменитые мастерские, как в Урбино, Венеции и Фаэнце продолжают существовать, но они влачат довольно жалкое существование и изделия их не представляют с художественной точки зрения большого интереса. В конце XVII и первой половине XVIII вв. майоличное искусство Италии внезапно вновь оживает на юге Италии в маленьком городке Неаполитанского королевства Каstellи. Одновременно на севере начинается довольно интенсивное майоличное производство на Ривьере, в Савоне и Генуе. Но в то время, как изделия Каstellи, с своими блеклыми и нежными тонами и слегка сентиментальной живописью, полны своеобразного очарования и во всяком случае являются еще вполне самостоятельными и чисто итальянскими произведениями, Генуя и Савона находятся в сфере влияния Дельфты и поставляют посуду, расписанную, небрежно и однообразно, почти исключительно синим.

Майолики, сохранившиеся в наших музеях и частных собраниях, никогда не служили практическим целям, в качестве столовой посуды. Это так называемые *piatti di pompa*, предназначавшиеся для украшения стен и больших открытых буфетов, на которых во время парадных обедов выставлялись посуда и серебро. Назначение майолик служить исключительно предметами украшения в значительной мере повлияло и на способы их росписи. Преобладающее значение в декорровке, естественно, получило расположение рисунка в отвесном направлении. Это обстоятельство в значительной степени способствовало развитию фигурной и пейзажной живописи, а также облегчало пользование картинами и гравюрами в виде образцов.

Личное творчество в росписи майолик проявляли, собственно говоря, только мастера конца XV и самого начала

XVI века, хотя и они, как только дело касалось фигурной живописи, пользовались в виде образцов гравированными листами. Но, во всяком случае, все орнаментальные украшения, фигуры зверей и столь часто встречающиеся мужские и женские поясные изображения исполнены ими самостоятельно. Если в XV в. зависимость майолик от гравированных листов является еще исключением, то в XVI в., это становится почти правилом. Понятно, выбор образцов находился в зависимости от изменяющегося и колеблющегося вкуса времени. В первый, французский период, т. е. приблизительно до 1525 г., копируются как итальянские, так и немецкие гравюры. После 1525 г., когда во главе фаянсового производства становится Урбино, художественной фантазией майоличных мастеров всецело завладевает Рафаэль. Гравюры Маркантонио Раймонди, Агостино Венециано, Марко Денте и других, исполненные по рисункам Рафаэля и его учеников становятся неисчерпаемой художественной сокровищницей майоличных мастеров (в Собрании одна тарелка с изображением Мадонны, св. Анны и младенца Христа по гравюре Раймонди).

Что касается фигурной живописи, то чаще всего встречаются сцены из античной мифологии и истории, главным образом, по *Метаморфозам* Овидия и истории Рима Ливия. Очень часто встречаются также библейские сюжеты и сцены из житий святых. Зато чрезвычайно редки майолики с изображениями, иллюстрирующими события из современной истории. С этой точки зрения представляет величайшую редкость хранящаяся в Собрании подписная тарелка работы Ксанто, от 1534 г., с изображением, как гласит надпись на обороте, императора Карла V, рассекающего лежащую перед ним нагую женщину, олицетворяющую Рим. Своеобразно трактованный сюжет представляет аллегорическую иллюстрацию взятия и опустошения Рима в 1527 г. войсками Карла V. Катастрофа 1527 г., известная в истории под специальным названием *Sacco di Roma* и нанесшая

смертельный удар Риму Возрождения, рассматривалась современниками как наказание за распущенность римских нравов.

Самые богатые, по количеству и качеству, собрания находятся в Лондоне—в Британском и Кенсингтонском музеях, в Париже — в Лувре, музее Клюни и Севрском музее, в Петрограде — в Эрмитаже¹, в Берлине—в музее Прикладных Искусств и в Брауншвейге. В Италии, родине маолик, нет таких значительных собраний. Наибольшее значение имеют собрание музея Коррер в Венеции, Барджелло во Флоренции, Сан Мартино в Неаполе и Атенео Пезарезе в Пезаро.

Тосканские маолики XV в.

Среди маолик XV в., носящих на себе лишь общую печать времени, а не отдельных мест производства, резко выделяется только одна весьма малочисленная группа сосудов. Это маленькие преземистые вазы, с короткой шейкой и двумя плоскими широкими ручками. Роспись, исполненная густой синей краской, наложенной толстым слоем, состоит из изображений стилизованных зверей и животных и узоров, представляющих характерное слияние готических и восточных элементов. Полива не молочно-белого, а слегка желтоватого, напоминающего слоновую кость цвета. Время изготовления этих сосудов определяется приблизительно серединой XV в. Большинство этих редчайших ваз, представленных в Собрании тремя экземплярами, было найдено в Тоскане, которая и считается их родиной.

Фаэнца.

Фаэнца, близ Болоньи, была, по всей вероятности, колыбелью итальянской маолики. На ее территории была

¹ Кроме собраний Эрмитажа и присоединенного к нему бывшего музея Штиглица, в Петрограде имеется еще небольшое собрание маолик в Шуваловском доме-музее.

найдена самая ранняя, известная нам маоличная ваза с гербом правителя города, Асторджо I Манфреди (1398—1405).

К сожалению, мастера Фаэнцы первой четверти XVI в., т. е. эпохи наивысшего расцвета, очень редко помечали свои работы местом производства, а потому атрибуция ранних итальянских маолик Фаэнце почти всегда подлежит некоторому сомнению. На основании найденных при раскопках в Фаэнце фрагментов глиняной посуды мастерским этого города приписывается группа тарелок, украшенных сюжетами, заимствованными с гравюр и отличающихся нежным и любовным исполнением фигурной и пейзажной живописи. Особенно последняя поражает своим совершенством. Образцов этих изделий, причисляемых к высшим достижениям фаянсового искусства, в Собрании к сожалению не имеется.

Около 1520 года выдвигается на первое место мастерская, известная под названием Casa Pirotta, изделия которой расписывались новым способом «sopra azurro», т. е. по синему. Способ этот заключался в том, что обожженный глиняный предмет покрывался не белой, а светло-синей поливой. Датированные вещи известны приблизительно с 1520—40 гг. В Собрании Casa Pirotta представлена очень ранней и редкой тарелкой с изображением Суда Соломона, тарелкой с прекрасной, тонко исполненной живописью, представляющей Актеона, смотрящего на купающуюся Диану, маленьким альбарелло и тарелкой с гербовым щитом. Клеймом знаменитой мастерской, встречающимся на некоторых изделиях служил круг, перечеркнутый крест на крест, с маленьким кружком в одном из секторов (имеется на обратной стороне упомянутой тарелки с гербовым щитом). Кроме прямых подражаний Casa Pirotta, существует еще резко обособленная группа маолик, покрытых густой синей поливой, по всей вероятности, венецианского происхождения. К ней принадлежит в Собрании тарелка с гербом Фарнезе. Особенной разновидностью фаэнцкого производства являются чаши на низких ножках, оттиснутые в форме, с углублениями, иду-

щими лучеобразно извиваясь от центра к краям и с фигурой или поясным изображением на сильно выпуклом дне. В собрании имеется четыре экземпляра этих оригинальных чаш.

Около 1535 г. в Фаэнце начинают подражать Урбино. Первым выдающимся мастером этого нового «урбинского» направления был Бальдассаре Манара. В 60-х годах наступает полный упадок. Тем не менее производство не только не угасало, но в количественном отношении даже не уменьшалось. Еще в конце XVIII в. Фаэнца является главным местом вывоза майолики в Заальпийскую Европу, чем и объясняется, что именно ее имя стало в Европе нарицательным для глиняных поливных изделий.

Кастель-Дуранте.

Кастель-Дуранте — на берегах богатого глиняными залежами Метавра, неподалеку от Урбино, — является, по всей вероятности, очень древним центром гончарного производства. В виду полного, за редкими исключениями, отсутствия клейм, отличить ранние, т. е. первой четверти XVI в., произведения Кастель-Дуранте от изделий Фаэнцы, а более поздние от Урбино, представляется чрезвычайно затруднительным, а часто просто невозможным.

Своей громкой известностью, несмотря на ничтожное количество достоверных работ, Кастель-Дуранте обязан работавшему в его мастерской величайшему мастеру в области всей европейской керамики Николо Пеллипарно, впоследствии, около 1525 г., переселившемуся в соседний Урбино, где он стал называться Николо да Урбино.

В различных собраниях, как государственных так и частных, сохранились части грандиозного и поистине изумительного и не превзойденного по художественности исполнения сервиза с брачным гербом Изабеллы д'Эсте и Джан Франческо Гонзага, герцога Мантуанского, скончавшегося

в 1519 г. (одно блюдо в Эрмитаже). Хотя ни одна вещь этого сервиза не подписана и не датирована, тем не менее, его без малейших колебаний приписывают Николо Пеллипаро. К сервизу Гонзага-д'Эсте непосредственно примыкает знаменитая серия 17 тарелок в музее Коррер в Венеции, которую Фортнум, Молинье и Фальке также считают работой того же Николо. Если эти атрибуции правильны, а громкие имена их авторов тому порукой, то слава Кастель-Дуранте действительно должна сиять ярким светом.

Следующее известное нам, уже подписное и датированное произведение великого мастера, тарелка с изображением короля на троне, относится к 1521 г. и хранится в Эрмитаже. Далее следует ряд тарелок, повидимому последователей Николо, помеченных на обороте «In Castel Durante» и датированных 1524, 1525 и 1526 гг. (одна тарелка в Эрмитаже). К ним примыкает блюдо с мученической кончиной св. Цецилии в Барджелло, во Флоренции, от 1528 года, исполненное уже в Урбино.

Живопись Николо, считающегося основателем урбинского стиля, отличается совершенно новым гармоничным сочетанием красок и общим светлым тоном. Головы с слегка удлиненным овалом резко очерчены. Жидкие по составу краски наложены тонким слоем. Чисто внешним отличительным признаком произведений Николо, а также и его ближайших сотрудников служат спирально закручивающиеся облака. К этому первому блестящему периоду деятельности мастерских Кастель-Дуранте могут быть причислены в Собрании с большей долей вероятности очаровательная тарелка с Освобождением Андромеды Персеем, две тарелки со сценами, иллюстрирующими миф о Пасифае, жене Миноса, тарелка с изображением Трех Парок и тарелка со сценой Преследования нимфы Аретузы Алфеем.

Особой специальностью Кастель-Дуранте была замечательно декоративная посуда с трофеями из оружия и музыкальных инструментов на темно-синем фоне. Эта группа

изделий представлена в Собрании тремя тарелочками и одним чрезвычайно декоративным, исключительно большим блюдом с гербом посередине.

После ухода Николо Пеллипаро из Кастель-Дуранте в Урбино, отличительные признаки произведений обоих городов все более и более стираются и вследствие этого атрибуции становятся почти невыполнимыми.

Сиена.

В Сиене уже в самом начале XVI в. существовала фаянсовая промышленность, возникшая и развивавшаяся вполне самостоятельно. Своей славой Сиена обязана главным образом производству фаянсовых изразцов. Древнейшим памятником является пол в оратории св. Екатерины в Сиене, состоящий из четырех- и шестиугольных и круглых изразцов. В художественном отношении на первом месте стоит пол в палатце Петруччи, начатый в 1509 г. и отдельные части которого разбросаны теперь по различным музеям. Фаянсовые полы в общем не особенно практичные, подвергались в течение веков неоднократным реставрациям, во время которых сломанные изразцы заменялись новыми, разумеется с соблюдением старого рисунка.

Сиенские изразцы поражают нас необычайно тонкой и изящной живописью и изумительным богатством мотивов гротескового орнамента. Характерной особенностью является черный фон. В Собрании, в оконной витрине, выставлен ряд фаянсовых изразцов, дающих нам ясную и полную картину этой своеобразной отрасли сиенского майолического искусства начала XVI в. Четыре изразца с типичным для Сиены черным фоном.

Образцов сиенской майолической посуды, встречающейся довольно редко, в Собрании не имеется.

Дерута.

Мастера Деруты, с самого начала сумевшие выработать свой особый художественный стиль, отличались поразительным консерватизмом. Никакие новые течения в области фаянсового искусства не влияли на них. Те же формы, орнаменты и шаблоны повторяются в течение десятков лет. Объясняется это очевидно тем, что изделия Деруты пользовались у современников неизменным успехом, достигнутым, во первых, их общим необычайно декоративным видом и во вторых, изумительно нежным «перламутровым» отблеском, который назывался «*a madre perla*», в отличие от красноватого «рубинового» отблеска изделий Губбио. Мы не знаем, где мастера Деруты могли научиться технике люстрирования. Французский историк прикладного искусства Молинье полагает что Цезарь Борджа, воспитанный в Перудже и ставший впоследствии архиепископом Валенсии, мог, по возвращении в Италию, выписать в Умбрию испанских мастеров, владевших издавна искусством люстрирования, унаследованным ими от мавров, которые в свою очередь принесли его в Европу с Востока. Если это предположение правильно, то им объяснились бы и подражания испано-мавританским орнаментам, встречающиеся на дерутских изделиях, как мы это, например, видим на одном блюде в Собрании, расписанном *à fleurs perses*. Что касается форм, то в мастерских Деруты изготовлялись почти исключительно большие, тяжелые, несколько грубой работы, но очень эффектные блюда и оригинальные вазы на ножке с сплюсненным корпусом и характерными плоскими широкими ручками. На блюдах, на дне, обыкновенно, поясные изображения прекрасных дам или воинов в фантастических шлемах. Встречаются также, но значительно реже, гербы и изображения святых и мадонны. На бортах лучеобразно расположенный орнамент, состоящий из чередующихся пальметок и чешуй.

Маиолики Собрания к сожалению могут дать лишь слабую картину славного производстве Деруты. Полное и правильное представление дает только большая двуручная ваза с дважды повторяющимся изображением св. Франциска, которое вообще, кстати сказать, встречается очень часто на дерутских изделиях. Это объясняется, повидимому, близостью Ассизи — главного центра почитания св. Франциска. По всей вероятности, паломники, возвращаясь из Ассизи, покупали в Деруте на память о своем паломничестве маиолики с изображением популярного святого. Оригинальна и типична для Деруты вазочка в виде шишки пинии.

Губбио.

Губбио, маленькое местечко в Умбрии, занимает в истории итальянской маиолики совершенно исключительное место, благодаря изобретенному на его фаянсовой мануфактуре «рубиновому» люстру. Особенность этой мануфактуры заключалась в том, что на ней люстрировались не только собственные изделия, но и работы других фабрик. В течение первой половины XVI в. через Губбио прошли сотни и тысячи фаянсовых изделий из самых различных маиолических мастерских Италии, но преимущественно из Урбино.

История Губбио неразрывно связана с именем мастера Джорджио Андреоли, который, повидимому, и является изобретателем удивительного люстра. Губбио не выработал своего особого стиля, что вполне понятно при его роли транзитного пункта для маиолик всевозможных мастерских самых различных художественных направлений. В первый период, приблизительно с 1500 по 1518 гг., царит влияние Деруты. Эти ранние маиолики с целью увеличения блеска люстра нередко формованы в рельефе (например тарелочка с агнцем божьим). По сравнению с Дерутой, изделия Губбио отличаются меньшими размерами и более легкими и эле-

гантными формами. Приблизительно с 1518 по 1525 гг. преобладает гротесковый орнамент. Но и здесь, ни маэстро Джорджио, первое подписное произведение которого относится к 1518 г., ни другие оставшиеся нам неизвестными мастера не проявляют творческой самостоятельности. С 1525 г. на мануфактуре начинают изготавливать майолики с фигурной живописью, под несомненным влиянием Кастель Дуранте. Самым замечательным произведением этого периода считается блюдо с Тремя Грациями по гравюре Маркантонио Раймонди, находящееся в Эрмитаже. Существует только одна группа изделий Губбио, носящих на себе след безусловно оригинального, но весьма скромного творчества, это—тарелочки с широкими оттиснутыми в форме бортами и глубоким дном. На борту, на темно синем фоне, углубленный, покрытый люстром орнамент, а на дне всегда фигурка нагого мальчика. Одна из этих тарелочек находится в Собрании. Губбио приписывают обыкновенно, но пока без достаточных оснований так называемые сорре *amatorie*, принадлежащие к очень своеобразным произведениям итальянской майолики. Знаменитые сорре *amatorie*, на которых невестам в день свадьбы преподносились подарки, представляют круглые тарелки, без бортов, с загнутыми сверху краями, украшенные изображениями невесты с ее именем на широкой, заворачивающейся на концах ленте. В собрании имеются два прекрасных образца этих весьма ценных майолик. Одна с ярким люстром и надписью *Flaminia Bella*, другая с довольно слабыми следами золотистого люстра и надписью *Ledititia (Leticia?) Bella*.

После 1537 г. подпись Джорджио Андреоли встречается уже редко. Последняя из известных нам работ мастера относится к 1541 г. Кроме подписи Андреоли, на майоликах Губбио встречается еще монограмма, неизвестного его сотрудника-люстровщика монограммиста N. До сих пор монограмма эта была известна с 1535 г. На самом деле она появляется несколько раньше. В Собрании монограмма

имеется на тарелке работы Ксанто, помеченной 1534 г., а в Эрмитаже на одной тарелке, датированной 1532 г.

Выделить из общей массы майолик с рубиновым люстром изделия самого Губбио, хотя и не легко, но все же возможно. Имея в виду, что предмет будет люстрирован, мастера Губбио избегали чрезмерной красочности и всегда отводили в самом рисунке известные плоскости специально для люстра. На изделиях других фабрик люстр ощущается как позднейшее добавление, нередко нарушающее гармонию красок и чистоту слишком детально разработанного рисунка, ибо мастера Губбио, не находя на работах чужих мастеров специальных, предназначенных для люстра плоскостей, накладывали его куда попало.

В Собрании имеются три урбинские тарелки, работы мастера Ксанто, люстрированные в Губбио.

Урбино.

Урбино — главный и руководящий центр майоличного производства Италии, приблизительно с 1530 г. Так называемый урбинский майоличный стиль, проявившийся в замечательной смелости и легкости живописной техники, яркости красок, с явным преобладанием желтой, устранении орнаментики и преобладании фигурных изображений, был создан, как это ни странно, не в Урбино, а в соседнем Капель-Дуранте. Творцом урбинского стиля, появление которого вызвало целый переворот в майоличной живописи Италии, является Николо Пеллипарио из Капель-Дуранте, переселившийся в Урбино около 1528 г. Потомки Николо, принявшие фамилию Фонтана, до конца XVI в. принадлежали к славнейшим мастерам Урбино. Николо не только создал новый стиль, но и довел его до вершины совершенства, на которой не удержался ни один из его последователей. Краски, несмотря на силу и яркость, всегда производят гармоничное сочетание. Моделировка, при безподобной мягко-

сти, никогда не обнаруживает признаков небрежности и маньеризма. Вообще его творчество отличается спокойствием и выдержанностью, в то время как на работах его последователей лежит неприятная печать спешки и нервности. После переселения в Урбино мы не знаем больше подписанных работ Николо, хотя он упоминается еще в 1550 г. Если Николо принадлежит заслуга создания урбинского стиля, то честь его распространения и популяризации принадлежит другому, также пришедшему в Урбино художнику, Франческо Ксанто Авелли из Ровиго, являющемуся вторым по значению мастером в истории итальянской майолики. Творчество его, благодаря значительному количеству подписанных и датированных работ, правда охватывающих незначительный период 1530—42 гг., выясняется для нас с достаточной ясностью. Среди современных ему мастеров Ксанто выделяется своим литературным образованием, которое сказывается в пристрастии к иногда довольно длинным, почти всегда правильным пояснительным надписям на обороте тарелок, нередко с ссылками на Ливия и Овидия. Образцами ему служили очень часто гравюры римской школы. Обыкновенно он брал из различных гравюр только отдельные фигуры, из которых затем комбинировал новые группы. Что же касается самой манеры живописи, то он как бы обладал двумя: первая, повидимому более ранняя, но к которой он прибегал и впоследствии, состояла в весьма удачном подражании его великому учителю Пеллипаро вплоть до чисто внешних отличительных признаков, как, например, маленькие спиральные облака; вторая, более индивидуальная, характеризуется мелкофигурностью, скомканностью композиции и повышенной пестротой. Самые краски становятся гуще и менее чистыми. Майолики второго периода обычно люстрированы в Губбио. Фон у Пеллипаро разработан всегда с большей тщательностью и ясностью, а у Ксанто «заполнен» нагроможденными скалами, группами деревьев и довольно фантастичным мелким и безнадежно запутанным пейзажем, ставшим тради-

ционным для позднейших урбинских маиолик. Характерны для него еще резкие коричневато-черные контуры фигур, благодаря которым он достигал известной ясности и четкости, переходящих однако нередко в жесткость. Собрание с полным правом может гордиться пятью подписными и датированными произведениями Ксанта Авелли от 1531, 1534 (две тарелки), 1537 и 1538 гг. и одной неподписной, которая ему, однако, может быть приписана без малейших колебаний (из них три люстрированы в Губбио и три без люстра). По сравнению с работами двух главных мастеров урбинского направления, изделия других мастерских представляются менее значительными, хотя и среди них встречаются интересные произведения. Потомкам Николо д'Урбино, семье Фонтана, принадлежит заслуга введения в маиоличную живопись гротескового орнамента, столь излюбленного в середине и во второй половине XVI в. Когда появился этот новый орнамент, нам в точности не известно, но безусловно своего высшего совершенства он достиг в работах Орацио Фонтана, работавшего, преимущественно для нужд герцогского Урбинского двора. Орацио исполнил, приблизительно между 1560—70 гг., для герцога Гвидобальдо II знаменитый парадный сервиз с горельефными украшениями — самый значительный памятник гротесковой посуды (в Собрании в стиле этого сервиза, хранящегося в Барджелло во Флоренции, исполнено большое овальное блюдо с гербом по середине). Гротесковые маиолики лучшего качества отличаются изумительной белизной фона, чистота которой достигалась наложением двойного слоя глазури. В самой белизне сказывается, быть может, стремление к подражанию восточному фарфору.

Урбинские гротесковые мотивы состоят из причудливых и бесконечно разнообразных, разбросанных по белому фону маленьких, человеко- или звероподобных фигурок, растительных завитков и архитектурных построений. Среди гротесков размещены нередко, в известном симметрическом по-

рядке, маленькие фигурные композиции, исполненные или многоцветной живописью или, что особенно типично и характерно для гротескового стиля, в подражание резным камням, двумя тонами, чаще всего серым по черному, черным по зеленому, черным по желтому или серым по синему. Замечательным образцом гротескового стиля является в Собрании большое круглое блюдо со сценой битвы израильтян с амореями, посередине дна, и многочисленными маленькими композициями, в виде гемм. На обратной стороне блюда также гротески и герб Фарнезе.

В связи с появлением гротескового орнамента, приблизительно около 1560 г., замечается в Урбино необычайное развитие форм сосудов. Появляются великолепные декоративные вазы, огромные трехлопастные холодильники на львиных лапах, фляги с ручками в виде переплетающихся змеек, чернильницы, солонки, большие церковные подсвечники и т. п. Эти изделия, являющиеся результатом совместного труда живописца и моделера, представлены в Собрании чрезвычайно слабо, всего двумя, правда очень занятыми солонками.

К сфере влияния Урбино во второй половине XVI в. принадлежали, собственно говоря, все фаянсовые мануфактуры Италии, с той лишь разницей, что старые и более крупные центры производства, наряду с производством «урбинских» маолик, продолжали развивать свой собственный традиционный стиль, а более новые и мелкие мастерские занимались исключительно подражанием.

Венеция.

Венеция обязана введением маоличного искусства пришлым мастерам из Фаэнцы и Кастель-Дуранте. История венецианской маолики распадается на два больших периода: в течение первой половины XVI в. царит влияние Фаэнцы, а после 1550 гг. доминируют художественные течения,

шедшие из Урбино. Среди маолик конца XVI в. выделяется группа чрезвычайно декоративных, больших, пузатых ваз и альбарелло. Роспись их представляет широкие и свободно трактованные крупные листья, цветы и розетки на блестящем темно-синем фоне, заполненном маленькими белыми завитками и спиралями.

Эта группа представлена в Собрании тремя на редкость красивыми с изумительно сочной живописью сосудами — двумя вазами и одним альбарелло.

Отличить венецианские *istoriati*, т. е. маолики с фигурной живописью, в урбинском стиле от подлинных изделий Урбино, не высокого художественного достоинства, чрезвычайно трудно и потому весьма возможно, что среди выставленных в Собрании под именем Урбино маолик находятся и венецианские.

Чисто внешним, отличительным признаком венецианского происхождения считаются, но без достаточного основания, желтые концентрические круги на оборотной стороне тарелок. Другим, техническим и более надежным отличием изделий Венеции от других городов является некоторая расплывчатость или, если так можно выразиться, «пушистость» красок. С этой точки зрения работами венецианских мастеров могут оказаться тарелка с изображением Аполлона, преследующего Дафну, и тарелка с изображением Исава, продающего свое первородство Якову за чечевичную похлебку.

Кастелли.

В конце XVII и первой половины XVIII вв. умирающее маоличное искусство Италии внезапно вновь оживает, на юге Италии, в маленьком городке Неаполитанского королевства Кастелли. От ренессансных маолик изделия Кастелли, на первый же взгляд, отличаются своими светлыми и нежными тонами. Хотя маоличное производство Кастелли

существовало уже в XVI в., но самостоятельное значение мануфактура приобрела только в середине XVII в. благодаря талантливой семье Груэ. Отдельные члены этой многочисленной семьи работали также в Неаполе и маленьких местечках вокруг Кастелли, Атри, Терамо и Бусси. Самым талантливым из всех Груэ был Франческо Антонио, родившийся в 1686 г. и умерший в 1746 г. Предназначенный для духовного звания, он изучал богословие и философию, но затем наследственная страсть к художественной карьере взяла верх и он отправился в Урбино, где усвоил себе все технические познания, необходимые для росписи по фаянсу. Излишнее увлечение политикой привело его в тюрьму в Неаполе, где он просидел восемь лет. Подписные работы известны с 1713 по 1737 гг. Одним из немногих дошедших до нас произведений обладает Собрание Штиглица. Это ваза со сценой наказания Марсия Аполлоном, подписанная полным именем мастера, годом (1722) и местом производства — Неаполь. Брату его Аурелио, писавшему преимущественно животных и сельские сцены, могут быть приписаны две вазы несколько меньших размеров.

Генуя и Савона.

Первые маолики, дошедшие до нас с итальянской Ривьеры относятся к концу XVII и началу XVIII вв., хотя маоличное производство, как нам известно по литературным данным, существовало там уже в XVI в. Несмотря на хорошую работу и легкость массы, они уже не имеют ничего общего с радостными и красочными маоликами Ренессанса, ибо покрыты почти исключительно синей, довольно бледной живописью, лишь в редких случаях оттененной фиолетовым. В этом сказывается вкус времени, руководящие директивы которого шли из Дельфта, находившегося под влиянием восточного фарфора.

Главным центром производства был маленький прибреж-

ный городок Савона, где изготовлялись в довольно большом количестве блюда, тарелки и различных форм кружки и кувшины, покрытые небрежной и как бы наспех исполненной росписью, представляющей пейзажи, отдельных всадников, амуров, святых, гербы и растительные чрезвычайно запутанные орнаменты. Очень близки к изделиям Савоны маиолики Генуи, отличающиеся, однако, более темным тоном синей краски и более тщательным исполнением самого рисунка. Эти эпитоны знаменитых итальянских маиолик представлены в Собрании несколькими довольно типичными образцами.

ФРАНЦУЗСКИЙ ФАЯНС XVIII в.

Пышному расцвету французского фаянса в XVIII в. предшествовала насильственная и трагическая гибель французского серебра. 14 декабря 1689 г. был опубликован во Франции закон против роскоши, к которому был приложен длинный список различных серебряных вещей, как например столовые сервизы, зеркала, таганы, жирандоли и т. д., которые должны были быть сданы, в течение января месяца следующего года на Монетный двор, для переплавления в звонкую монету. Неисполнение этого повеления каралось штрафом в шесть тысяч ливров. Через десять лет был издан второй закон против роскоши. Этими мерами патристического вандализма был нанесен непоправимый урон французскому искусству и в тоже время не был достигнут ожидаемый результат. Вместо шести миллионов было получено всего три миллиона ливров звонкой монеты, очень быстро и незаметно израсходованных. В 1709 г. герцог Сен-Симон отмечает в своих мемуарах: «Все что у нас здесь (т. е. в Париже) есть знатного и влиятельного бросилось за последние восемь дней на фаянс, они буквально опустошили все лавки и подняли цены на этот товар». Совершенно понятно, что такой внезапный спрос на фаянс дал мощный толчек керамическому производству страны. Но не только в количественном, но и в качественном отношении к фаянсу были предъявлены высокие требования, ибо фаянсовая посуда XVIII в. была призвана заменить собой серебряную,

достигшую к моменту своей гибели высочайшего совершенства. Когда впоследствии употребление серебра было вновь разрешено, фаянс уже успел войти в моду и блестяще зарекомендовать себя с художественной стороны. Он был признан вполне достойным и желанным заместителем слишком дорогого серебра.

Главными центрами французского фаянсового производства в XVIII в. были Руан, Мустье и Невер. Все остальные мастерские отражали лишь, в большей или меньшей степени, художественные течения, шедшие из этих главных центров. Невер, впрочем, далеко не пошел и не сумел выработать самостоятельного художественного стиля, но зато, что касается количества, его производство безусловно стоит на первом месте. Невер наводнял Францию дешевым фаянсом, довольно посредственного художественного достоинства.

К середине XVIII в. Руан и Мустье как бы разделили между собой Францию на две сферы художественного влияния. Все северные фабрики подчинились Руану, а на юге царил Мустье.

Руан.

Мы знаем, что в XVI в. в Руане работал знаменитый мастер Массео Абакэн (Masseot Abasquènes), исполнивший изумительный изразцовый пол, по заказу коннетабля Монморанси, для замка Экуан. После смерти Абакэна, около 1563 г., мы теряем, однако, почти на целое столетие, до 1644 г., след руанского производства. В 1644 г. некий Никола Пуарель получил на пятьдесят лет исключительное право на изготовление и продажу фаянса во всей Нормандии. Но, опять таки, мы не знаем, удалось ли Пуарелю осуществить свои права, которые он, впрочем, вскоре уступил Эдм Потера. В 1722 г. в Руане существовали одиннадцать фабрик, на которых работало более двух тысяч рабочих. В 1783 г.

были в ходу восемнадцать фабрик, посылавших две трети своих изделий в колонии. В конце XVIII в. фаянсовое производство столицы Нормандии, в непосильной борьбе с фарфором, ставшим излюбленным материалом времени, погасло, чтобы затем вновь возродиться во второй половине XIX в.

Старый руанский фаянс очень тяжел, а глазурь его, слегка синеватого или зеленоватого оттенка, покрыта обыкновенно сетью мелких трещин, как это ясно видно на обеих тарелках Собрания. Стенки сосудов значительной толщины. Новый руанский фаянс звучит глухо и отличается хрупкостью и ломкостью.

Находясь первоначально, но очень недолго, под влиянием Невера, Руан очень быстро выработал свой особый стиль. Богатые и сложные на первый взгляд бордюры в виде гирлянд, кружевных узоров и особенно характерных для Руана «ламбукеенов» составлены обыкновенно только из одного или двух чередующихся мотивов, острия которых выдвигаются радиально к центру блюда, занятому центральным орнаментом, в виде розеток, головок, корзиночек с цветами и т. п., это — известный, типично-руанский, так называемый «*style ruonnant*». Руанский фаянс раннего времени, большею частью однотонен, причем господствует синий цвет. Около 1700 года появился красный цвет, который долгое время оставался секретом руанских мастеров. К первой половине XVIII в. относятся разноцветные фаянсы в псевдо-китайском или японском вкусе, как например миска и кружка в Собрании Штиглица. В середине века из орнаментальных мотивов особенно часто стали применяться факелы, стрелы, и колчан, из которых составил так называемый «*décor au canquois*». Последним изобретением руанских мастеров был так называемый «*décor à la corne*», пользовавшийся огромным успехом и состоявший из рогов изобилия, наполненных цветами. Кроме того, цветы разбрасывались еще по всей поверхности предмета, а между

ними помещались бабочки и различные насекомые. Эта группа представлена в Собрании двумя арелками (см. табл.).

Поразительно богатство форм руанских фаянсов: кроме столовых сервизов и всякого рода кружек, бутылок и флаконов, изготовлялись вазы, курильницы, лампы, различные предметы в виде музыкальных инструментов (в Собрании — гитара), рамки для картин и зеркал, миниатюрная игрушечная мебель, статуэтки, большие бюсты (великолепный экземпляр поступил недавно в Эрмитаж), грелки для рук и ног, терки для табака и целый ряд других вещей.

Большинство руанских фаянсов снабжены марками, которые, однако, еще далеко не все выяснены. Так как масса французских фабрик подражала руанским изделиям, то отличить подлинный руанский фаянс от современных ему имитаций довольно трудно. Во всяком случае большинство марок относится ко второй половине XVIII в., лучшие изделия раннего периода анонимны. В духе Руана работали почти все фабрики Нормандии и граничащих с нею областей.

Невер.

Эпоха расцвета Невера совпадает со второй половиной XVI и первой половиной XVII вв., когда там работали итальянские мастера. Невер из всех фаянсовых центров Франции дольше всего сохранял связь с Италией, и итальянские течения в северо-французской керамике имеют всегда своим исходным пунктом Невер, мастера которого, казалось, унаследовали от своих учителей страсть к передвижению. Неверских мастеров мы часто встречаем на севере Франции. Чрезвычайно любопытно, что чуждое итальянское влияние было вытеснено в Невере другим также чужеземным влиянием — восточным. В XVII в. в Невере выработался каким то образом новый и очень интересный стиль, в котором главную роль играет персидский орнамент. Фаянсы этого периода расписывались исключительно синим.

В XVIII в. Невер все еще принадлежит к самым значительным керамическим центрам Франции, но значение его производства лежит не столько в области художественной, сколько в области чисто промышленной. В лучших изделиях сказывается влияние то Руана, то Мустье, то Дельфта. Особой специальностью и, по всей вероятности, главной статьей дохода неверской фабрики были тарелки и блюда с именем владельца и изображением его святого, фляги и бутылки с атрибутами, имевшими отношение к профессии заказчика и тому подобный рыночный товар, изготовлявшийся в огромном количестве. Единственным отрядным исключением являются работы мастера Филиппа Гали (Philippe Haly) — прелестные тарелки и корзиночки с ажурными краями, помеченные на обороте именем мастера, «haly», и годом исполнения.

Мустье.

Несмотря на громкую известность, которой пользовался в XVIII в. Мустье, имя этой фабрики в XIX в. было совершенно забыто, а произведения ее приписывались Руану, слава которого как бы ослепляла всех исследователей и собирателей. Только в шестидесятых годах прошлого столетия Давилье опознал их истинное происхождение и восстановил славное прошлое маленького городка, расположенного среди отрогов южных Альп.

Первая фабрика была основана Пьером Клерисси. После его смерти, последовавшей в 1728 году, фабрика перешла к его племяннику Пьеру Клерисси II. Чрезвычайно талантливые предприниматели Клерисси умели привлекать к своему делу выдающихся живописцев и мастеров, среди которых должны быть названы на первом месте Гаспар Вири и Гиацинт Ру. В 1738 г. была основана Олери и Ложье новая мануфактура, игравшая долгое время руководящую роль не только в Мустье, но и на всем юге Франции. Творцом

выработанного на ней нового художественного стиля является знаменитый Олери, скончавшийся в 1749 г. Мануфактура просуществовала до 1790 г. Изготавливавшиеся на ней вещи помечались, как при жизни, так и после смерти ее основателей монограммой, состоящей из букв O (Olegry) и L (Laugier).

Производство Мустье распадается на три периода. Первый, это эпоха Клерисси, когда работают Вири и Ру. Фаянсы этого времени украшены сценами преимущественно охоты и битв по гравюрам итальянского живописца Антонио Темпеста (1555—1630) и отдельными фигурами, заимствованными из произведений популярнейшего нидерландского художника Франца Флориса (1516—1570). Орнаментальные части выдержаны в руанском стиле.

Второй период характеризуется синей орнаментальной живописью в стиле декоративных измышлений отца и сына Берэн. Орнамент состоит из тонких, прелестных арабесок, среди которых расположены маленькие нимфы, сатиры, химеры, путто, гермы, кариатиды и женские бюсты нередко под грациозными архитектурными сооружениями. Весь рисунок, написанный большей частью одноцветной синей краской на блестящей, тонкой, молочно-белой поливе, производит впечатление необычайной легкости и нежности. Центральную часть блюд и тарелок занимают обыкновенно заключенные в медальоны или окруженные гирляндами мифологические сцены. Блестящим образцом этой группы изделий Мустье является в Собрании большое овальное блюдо, писанное синим по белому, в стиле Берэн, с маленькой сценой вакханалии, по середине, в овальном медальоне, по сторонам которого плещут два фонтанчика.

К третьему периоду относятся фаянсы с очень своеобразными гротесками, изобретенными Олери, как полагают, не без влияния произведений Калло. Правда, некоторые из этих гротесков, пользовавшихся вообще огромным успехом и принадлежащих к самым оригинальным изделиям Мустье, действительно как бы взяты с гравюр Калло, но большинство

из них являются безусловно плодом фантазии местных мастеров и не могут претендовать на столь высокое происхождение. Это, или маленькие человечки с длинными ослиными ушами или сами ослы, одетые как люди, обезьяны, разъезжающие верхом на самых невозможных животных, ведьмы верхом на летучих мышах, кошки, играющие на контрбасах, маленькие горбатые воины, пронзающие копьями страшных чудовищ и тому подобные забавные и нереальные существа. В Собрании гротесковые фаянсы Олери представлены двумя подписными экземплярами, овальным блюдом и тарелкой. Из других произведений Олери в Собрании имеются еще три тарелочки с центральным сюжетом на дне и орнаментальным в виде цветочных гирлянд на борту. Две из них с клеймом мастерской Олери и Ложье, в виде маленького О пересеченного сильно вытянутым L, третья без подписи. Фабрики Мустье продолжали существовать до революции и число их даже увеличивалось, но в художественном отношении после смерти Олери дальнейшего развития уже не наблюдается.

Вараж.

Varages — маленький городок в шести километрах от Мустье, где, согласно литературным данным, во второй половине XVIII в. существовали шесть фаянсовых фабрик, которые все подражали Мустье. Но об истории этих фабрик и в чем состояли особенности их производства решительно ничего не известно. Тем не менее, однако, согласно твердо установившейся традиции Варажу приписывают фаянсы, помеченные на обороте или небрежно написанным крестиком, так называемый *faïence à la croix*, или встречающейся значительно реже монограммой AN. К таким «традиционным» изделиям Ваража принадлежит в Собрании тарелка с светло-желтыми, оттененными зеленым, карикатурами в стиле Олери и крестом на обороте.

Страсбург.

Возникновение, расцвет и внезапная гибель фаянсового производства в Страсбурге неразрывно связаны с историей семьи Ганнонг. Основатель художественной династии Ганнонг, Карл Франц, переселился в 1709 г. из Майнца в Страсбург, где основал завод трубок и печей. В 1721 г., соединившись с неким Вакенфельдом, бывшим мастером Мейссенской мануфактуры, начал изготавливать фаянсовую и фарфоровую посуду. В 1724 г. открыл вторую фабрику фаянса в Гагенау, маленьком городке в двадцати восьми километрах от Страсбурга. В 1732 г. передал все дело своим двум сыновьям Павлу и Бальтазару. Умер в 1739 г. Еще до смерти отца, в 1737 г., братья поделили между собой доставшееся им наследство. Бальтазар стал во главе мануфактуры в Гагенау, а Павел остался в Страсбурге и с этого момента начинается эпоха пышного но кратковременного расцвета страсбургского фаянса. Не пренебрегая фарфором, Павел Ганнонг обратил главное внимание на производство фаянса и достиг в этой области замечательных результатов. Изделия Павла и его сына и преемника Иосифа Ганнонг украшены, вместо арабесок, ламбрекенов и кружев, отдельными цветами и букетами из роз, тюльпанов, гвоздик, прюний и гиацинтов, поражающих нас своей свежестью, сочностью и отсутствием всякой стилизации. Среди страсбургских цветочных украшений встречаются произведения несомненно высокого художественного достоинства. Формы сосудов, особенно мисок с рельефными украшениями отличаются элегантностью и чрезвычайной мягкостью моделировки. Эмаль белая и блестящая, краски свежие и сочные. Кроме столовых сервизов, изготавливались в большом количестве различные предметы, свидетельствующие о большой технической ловкости мастеров, как например, вазы, подсвечники, консоли, статуэтки и главным образом всякого рода часы, расписанные большей частью зеленой и золотой

красками и ставшие как бы специальностью Страсбурга. В 1744 г. во время посещения Страсбурга Людовиком XV, Ганнонг преподнес королю образцы своих фаянсов. Одновременно с блестящими успехами в области фаянса Павел Ганнонг добился также значительных результатов в изготовлении фарфора, чем вызвал зависть венсеннской, впоследствии королевской севрской мануфактуры, руководители которой добились в 1754 г. королевского постановления, запрещающего Ганнонгам дальнейшее производство фарфора. После безрезультатных просьб об отмене королевского указа, Павел Ганнонг, в следующем году, оставил Страсбург и переселился в Франкенталь, где основал фарфоровую мануфактуру и умер в 1760 г. Его преемником в Страсбурге стал его сын Иосиф, с честью продолжавший столь блестяще организованное отцом дело. Но через девять лет, в 1766 г., деятельности Иосифа Ганнонга был также положен предел королевским указом, налагавшим высокие пошлины на ввозившийся из Эльзаса во Францию фаянс. В 1772 г. Иосиф Ганнонг обанкротился и должен был бежать за границу, где и умер в Мюнхене, в полной нищете. Оставшаяся после него фабрика в Страсбурге была закрыта в 1780 г.

В Собрании страсбургский фаянс представлен тремя тарелками: одна с инициалами Павла Ганнонг, другая — Иосифа Ганнонг, а третья без клейма.

Марсель.

Производство фаянсов в Марселе, начавшееся во второй половине XVII века, достигло своего художественного и промышленного расцвета к середине следующего столетия. В 1750 г. в Марселе работают десять фабрик. Дальнейший быстрый рост производства объясняется легкостью и удобством сбыта товара в колонии, и действительно мы знаем, что в 1766 г. было вывезено из марсельского порта фаянсовой посуды на колоссальную сумму в сто пять тысяч ливров.

Среди фаянсовых мануфактур Марселя наибольшее значение приобрели три: мастера Онорэ Сави, вдовы Перрэн и мастера Гаспара Робера. Сави, повидимому, первый стал расписывать свои фаянсы типичной для Марселя очень красивой зеленой краской. В 1777 г. его фабрику посетил брат короля, будущий Людовик XVIII, после чего Сави был пожалован титул придворного поставщика. Как полагают, в связи с этим событием Сави стал помечать свои изделия королевской лилией. В Собрании его мануфактура представлена маленьким соусником, расписанным зеленым. Изделия фабрики вдовы Перрэн помечались монограммой из букв V и P (Veuve Perrin), каковой помечена единственная табакерка Собрания и маленькая, к сожалению сильно пострадавшая тарелочка. Той же мануфактуре принадлежит миска, расписанная в китайском вкусе и с ручками в виде двух пантер; ручка крышки в виде двух рыб. Совершенно такая же миска имеется в собрании Gaumard (в Эрмитаже миска с монограммой вдовы Перрэн, покрытая цветочной живописью и такими же ручками в виде двух пантер). Мастер Гаспар Робер помечал свои работы буквой R, но таковые в Собрании не имеются. Цветы на фаянсах Марселя отличаются необычайно длинными стеблями и листиками и какой то нарочитой несимметричностью расположения. В этом отношении особенно типично большое круглое блюдо с лиловыми тюльпанами. Очень часто, как на лицевой, так и обратной сторонах марсельских фаянсов встречаются точно нечаянно брошенные цветки, листики или маленькие насекомые, которыми прикрывались случайные дефекты глазури. Этот хитрый прием применялся впоследствии и на других фабриках. Характерной местной особенностью марсельской декорации, как живописной, так и пластической, являются рыбы, раковины и вообще разные морские животные и растения.

Около 1789 г. производство было уже в полном упадке. В 1805 г. работали всего две фабрики, а в 1809 г. только одна.

ЛИТЕРАТУРА

Труды общего характера.

- Brogniart, *Traité des arts céramiques*, Париж 1844.
Chaffers, *The Ceramic Gallery*, посл. изд. 1907.
Demmin, *Histoire de la céramique*, Париж 1875.
Demmin, *Guide de l'amateur de faiences et de porcelaines*, Париж 1874.
Garnier, *Histoire de la céramique*, 1882.
Graesse, *Guide de l'amateur de porcelaines et de faiences*.
Jacquemart, *Histoire de la céramique*, 1873.
Jaennicke, *Grundriss der Keramik*, 1879.
Deck, *La faience*, Париж 1887.
Ris-Paquot, *Dictionnaire des marques et monogrammes*.
René Jean, *Les arts de la terre*, Париж 1911.
А. Н. Кубе, *История фаянса*, Берлин 1923.
Solon, *Ceramic literature*, Лондон 1910.

Испано-мавританская майолика.

Davillier, *Histoire des faiences hispano-moresques à reflet métallique*, Париж 1861. Первое, по времени, научное исследование об испано-мавританских фаянсах.

Jacquemart, *L'art dans les faiences hispano-moresques*, в *Gazette des Beaux Arts*, 1862. Преждевременная попытка классификации испано-мавританских фаянсов.

Drury E. Fortnum, *A Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-Moresco, Persian, Damascus and Rhodian Wares*, Лондон 1873.

Riano, *The Industrial Arts in Spain*, Лондон, 1872 и 1890.

Drury E. Fortnum, *Maiolica in the Ashmolean Museum*, Оксфорд 1897.

Sarre, *Die spanisch-maurischen Lüsterfayencen des Mittelalters und ihre Herstellung in Malaga*, в *Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen XXIV*. Самое полное сопоставление всех известных нам данных о малагских изделиях. Обширные примечания с многочисленными ссылками на первоисточники и указаниями на литературу.

A. van de Put, *Hispano-Moresque Ware of the XV Century*, Лондон, 1904.

A. van de Put, *Hispano-Moresque Ware Supplementary studies*, Лондон 1911. Труды ван де Пута, снабженные чрезвычайно ценными критическими экскурсами самого разнообразного содержания, представляют первую, чрезвычайно удачную попытку установить, на основании геральдических данных, время происхождения валенсийских маолик.

Don G. I. de Osma, *Apuntes sobre Ceramica Morisca. Textos y Documentos Valencianos*, Мадрид 1906. Книга содержит ряд важных документов из испанских архивов.

Forger, *Geschichte der Europäischen Fliessenkeramik vom Mittelalter bis zum Jahre 1900*, Страсбург 1901.

G. Migeon, *Exposition des Arts musulmans au Musée des arts décoratifs*, 1903 и его же статья в *Les Arts*, 1903, n° 16.

Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München, 1910.

G. Migeon, *Exposition d'ancienne céramique espagnole à Madrid*, в *Les Arts*, nov. 1910.

А. Кубе. Испано-мавританские фаянсы Эрмитажа, Старые Годы, май 1914.

Итальянская маолика.

Литература об итальянских маоликах огромна; перечисленные ниже труды являются лишь важнейшими и наиболее доступными.

Cipriano Piccolpasso, *Li tre Libri dell'Arte del Vasajo*. Важнейший первоисточник; Чиприано Пиккольпассо был руководителем одной маоличной мастерской в Кастель-Дуранте в середине XVI века; рукопись находится в Кенсингтонском музее в Лондоне, 1-е издание—1857 г., 2-е издание, франц. пер. С. Popelin под заглавием *Les trois livres de l'art du potier* — Париж 1861, 3-е издание — Пезаро 1879.

Delange, *Recueil des faiences italiennes du XV au XVIII s.* Париж 1867. Большое собрание таблиц.

E. Molinier, *Les faiences italiennes* в каталоге собрания Spitzer'a, IV. Париж 1892. Много таблиц в красках.

F. de Mely, *La céramique italienne*, Париж 1884.

Drury E. Fortnum, *Maiolica*, Лондон 1896.

Falke, *Maiolika*, Берлин 1896 (второе издание 1907).

Falke, *Katalog der italienischen Majoliken der Sammlung Zschille*. Лейпциг 1898.

Falke, *Die Majolikasammlung Adolf von Beckerath*, Берлин 1913.

G. Migeon, La céramique italienne, в Histoire de l'art А. Мишеля, III, ч. 2, 1908.

Wallis, Early Italian Maiolica, Лондон 1905.

Wallis, 17 Plates by N. da Urbino in the Correr Museum, Лондон 1905.

Molinier, La céramique italienne au Louvre, Gazette des Beaux Arts, août 1897.

Rossi, L'art industriel dans les Abruzzes, Les Arts, février 1906.

Bode, Die Anfänge der Majolikakunst in Florenz unter dem Einfluss der hispanomoresken Majoliken, Jahrb. d. Pr. Kunstsamml. 1908.

Rackham, The sources of Design in Italian Maiolica, Burl. Magazine, vol. XXIII, 1913.

Bode, Florentinische Lüstermajoliken, Jahrb. d. Pr. Kunstsamml., XXXIV, 1913.

Rackham, A New Chapter in the History of Italian Maiolica, Burlington Magazine, april 1915.

Французский фаянс XVIII в.

G. Migeon, Musée du Louvre, Catalogue des faiences françaises.

R. Peyre, Céramique française, des origines au XX s,

Solon, History of the Old French Faïence, Лондон 1903.

Canouville-Deslys, Les merveilles de la céramique rouennaise, Руан 1898.

Davillier, Histoire des faiences et porcelaines de Moustiers, Marseille et autres fabriques méridionales, Париж 1863.

Fouque, Moustiers et ses faiences, 1889.

Arnaud d'Agnel, La faience et la porcelaine de Marseille.

Requin, Histoire de la faience de Moustiers, Париж 1903.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Испано-мавританская маолика	7
Адулеи	11
Итальянская маолика	13
Исторический обзор	13
Тосканские маолики XV века	16
Фаянда	16
Кастель-Дуранте	18
Сиена	20
Дерута	21
Губбио	22
Урбино	24
Венеция	26
Кастелли	28
Генуя и Савона	29
Французский фаянс XVIII века	31
Руан	32
Невер	34
Мустье	35
Вараж	37
Страсбург	38
Марсель	39
Литература	41

Под руководством метранпажа М. Г. Стрельман набирали Е. Ф. Калининна, А. В. Кораблев,
В. П. Миняшин, Н. Г. Орлов, П. П. Рябов и Е. Т. Сидоров. Печатали под руководством
мастера В. А. Штейна Д. Р. Кошерева, Л. А. Мартянова и Н. Г. Философов.

