

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(с126А)
К-88

7(и)
М14

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

ИЗ КНИГ
С.П.Григорова

МАИОЛИКА

И

ФРАНЦУЗСКИЙ ФАЯНС

XVIII в.

СОБРАНИЯ ШТИГЛИЦА

СОСТАВИЛ

А. Н. КУБЕ

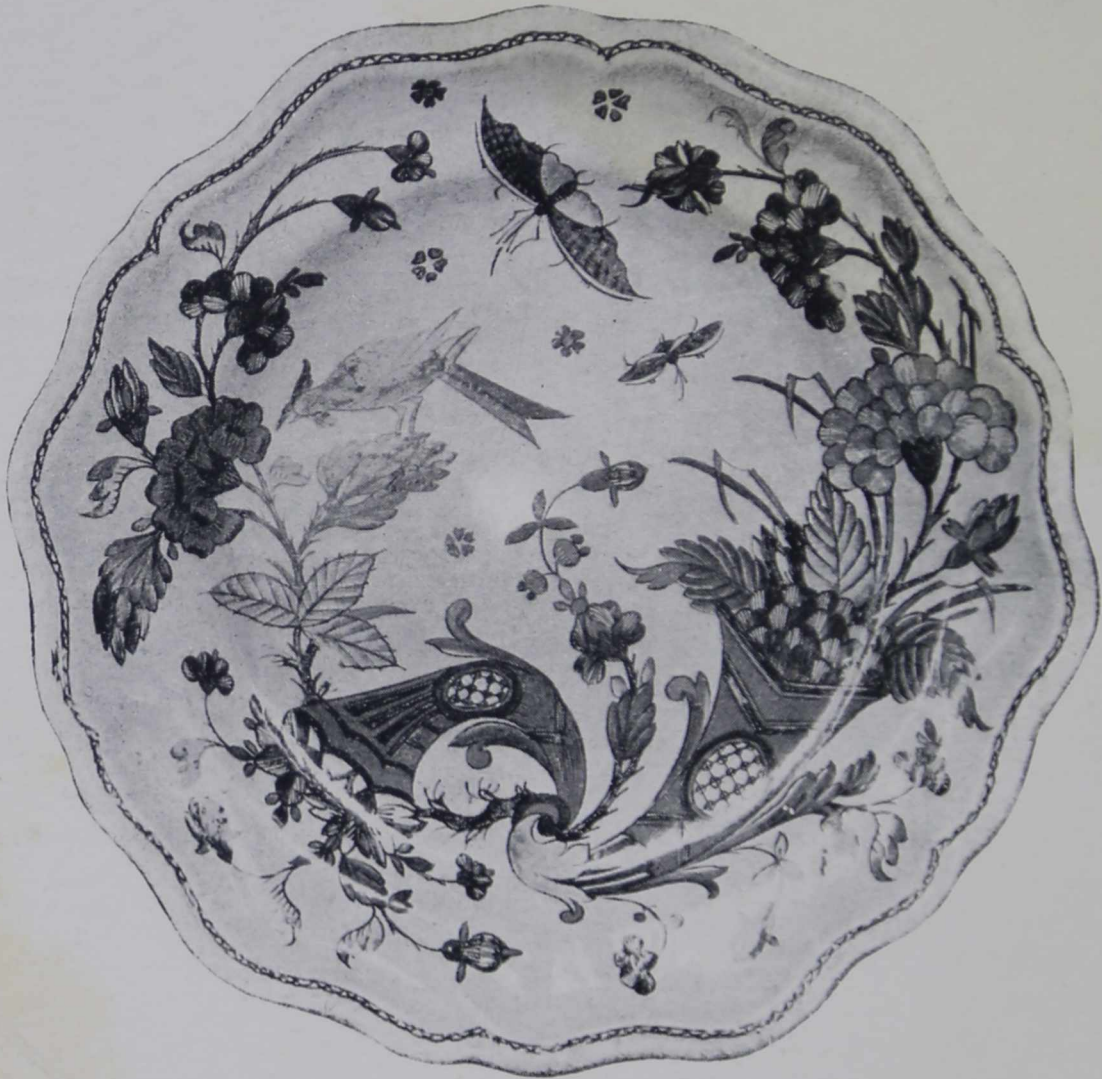
ПЕТЕРБУРГ 1923

08 ОКТ 2009

БИБЛИОТЕКА
И. № 2 № 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 нисшее 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» майолики 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 майолики 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 майоличного 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

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 (Olegu) 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, прозий 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 Osmá, *Apuntes sobre Cerámica Morisca. Textos y Documentos Valencianos*, Мадрид 1906. Книга содержит ряд важных документов из испанских архивов.

Forrer, *Geschichte der Europäischen Fliesenkeramik 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 faïences italiennes du XV au XVIII s.* Париж 1867. Большое собрание таблиц.

E. Molinier, *Les faïences 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 Faience, 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 маюлика	7
Адулеи	11
Итальянская маюлика	13
Исторический обзор	13
Тосканские маюлики 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. Калинина, 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.

