

Альфред Николаевич Кубе (нем. *Alferd von Cube*; 1886, Петербург – 10 марта 1942 года, Ленинград) - российский искусствовед, профессор, специалист по прикладному искусству эпохи Возрождения, старейший сотрудник Государственного Эрмитажа с 1910 по 1942 год).



А.Н. Кубе родился в Петербурге в 1886 году, в немецкой семье лютеранского вероисповедания, имел дворянское происхождение. Предок А.Н. Кубе - Кристоф фон Кубе начал служить русскому царю Петру 1 после присоединения Риги к России в 1703 году. В 1895 году он поступил на гимназическое отделение Петришуле, которое закончил в 1904 году. С 1904 по 1911 год изучал историю средних веков сначала в Петербургском, а затем в Мюнхенском университете. В 1911 году А.Н. Кубе начал работать в должности ассистента хранителя Эрмитажа. Человек разносторонних знаний, он был искусствоведом широкого профиля, знатоком прикладного искусства средних веков, эпохи Возрождения и искусства барокко. В 1911 – 1912 годах А.Н. Кубе был привлечен к работе над "Новым Энциклопедическим словарем", изд. Брокгауза и Эфрона, 1912. Кроме того, он был одним из авторов статей в ежемесячном журнале для любителей искусства и старины под названием "Старые годы". В 1918 году А.Н. Кубе был назначен хранителем Эрмитажа в отделе Средних веков и нового времени (вместе с Э.Э. Ленцем, С.Н. Тройницким и В.В. Макаровым). Через некоторое время он был уволен без права на работу в числе других сотрудников Эрмитажа, имевших дворянское происхождение. К счастью, этот период временного перерыва в работе не продлился долго - вскоре А.Н. Кубе был восстановлен на работе в Эрмитаже в прежней должности.

ИТАЛЬЯНСКАЯ МАЙОЛИКА
XV-XVIII ВЕКОВ



А.Н. Кубе «Итальянская майолика XV–XVIII веков», М., 1976. Репринтное издание.

А.Н. Кубе принимал деятельное участие в воссоздании экспозиций Эрмитажа после разрухи, эвакуации коллекций в Москву и их возвращения в Петроград в 1920 году. Им была проведена большая работа в области научной систематизации и экспонирования предметов западноевропейского прикладного искусства, в составлении путеводителей и каталогов. Основные научные интересы А.Н. Кубе были сосредоточены в области западноевропейского фаянса, венецианского стекла, резной кости и французских эмалей. А.Н. Кубе удалось также установить, что мраморный бюст Петра I, хранящийся в Эрмитаже, был изготовлен итальянским скульптором Карлом Альбаччини и что эта работа воспроизводит восковой бюст Петра, посланный в подарок кардиналу Оттобони в первой половине XVIII века. Результаты своих исследований А.Н. Кубе изложил в статье, вышедшей в 1920 году. С 1921 по 1923 гг. А.Н. Кубе сотрудничал с Ф.Ф. Нотгафом, организовавшем издательство «Аквилон». Последняя, 22-я книга этого издательства написана А.Н. Кубе. В 1939 году А.Н. Кубе стал заведующим Отделом истории западноевропейского искусства Эрмитажа. В 1940 году он закончил написание полного каталога итальянской майолики, хранящейся в Эрмитаже. Им было написано обширное введение в каталог, своего рода научно-популярный очерк истории развития основных центров майоличного производства Италии.

В своей работе "К истории собраний художественной промышленности средних веков и эпохи Возрождения в Эрмитаже", изданной в Эрмитаже в 1941 году, А.Н. Кубе подробно рассмотрел историю этого раздела эрмитажных коллекций с момента их зарождения. С началом войны и блокады Ленинграда в 1941 году Альфред Николаевич Кубе не оставил свой любимый город и своей работы и в самое тяжелое зимнее время занимался описанием и сохранением коллекций Эрмитажа для будущих поколений. Предполагается, что А.Н. Кубе скончался 10 марта 1942 года, поскольку об этом свидетельствует запись в блокадном дневнике А.Н. Болдырева: «...8, 9, 10-ое марта. Мягкие, настоящие зимние дни. Морозы невелики... Сегодня я был первый день в Эрмитаже. Разбирали комнату, заваленную вещами от мертвых и эвакуированных. Сколько хороших книг брошено! Сегодня умерли в Эрмитаже Альфред Николаевич Кубе и старейший комендант Никулин, георгиевский кавалер японской войны» (Болдырев А.Н. "Блокадный дневник". СПб., 1998. С. 68). До 1942 года профессор А.Н. Кубе проживал на 4-ой линии Васильевского острова, дом 7.

А.Н.КУБЕ

ИСТОРИЯ ФАЯНСА



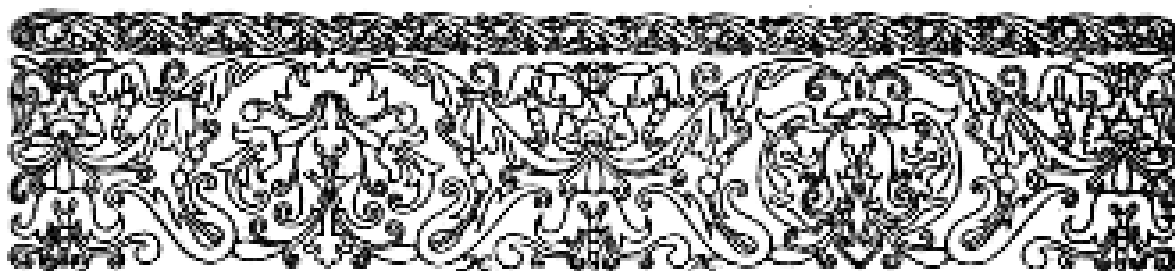
**РСФСР
ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
БЕРЛИН 1923**

А. Н. КУБЕ

ИСТОРИЯ ФАЯНСА



Р. С. Ф. С. Р.
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
БЕРАИН 1923



В В Е Д Е Н И Е .



возникновение гончарного искусства относится к древнейшим временам человеческой истории. Произведения гончарного искусства, по сравнению с произведениями других прикладных искусств, сохранились в огромном количестве. Это объясняется двумя причинами. Во-первых, глина, подвергшаяся обжигу, представляет из себя материал необычайной прочности, можно даже сказать почти несокрушимый. Вторая и главная причина это — бесценность глины, как материала, вследствие чего глиняные изделия никогда не подвергались сознательной ломке с целью дальнейшей переработки, как это делалось с другими материалами. Так, например, в эпоху Возрождения в Италии погибала масса драгоценного мрамора и статуй, и колонны только потому, что мрамор легко пережигался в известь. Погибло также много художественного стекла, потому что битое стекло, так называемый стеклянный лом необходим при плавлении стеклянной массы. Но особенно печальна и трагична была в этом отношении участь золотых и серебряных вещей, которые переплавлялись то по соображениям фискальным, когда государство переживало финансовый кризис, то по соображениям эстетическим, когда вещи переставали удовлетворять новому вкусу времени.

Если не бóльшая, то во всяком случае большая часть художественных керамических изделий охватывается именем фаянса. Фаянсом, в широком смысле этого слова, называются все гончарные изделия из пористой глины, покрытые прозрачной глазурью и представляющие в изломе шероховатый землястый вид. Самые древние глиняные сосуды, покрытые глазурью, или, как ее иначе называют, поливой, принадлежат Египту, который и является родиной глазури. Из Египта искусство



глазирования перешло в Вавилонию и Ассирию, а оттуда проникло в Персию, где оно, главным образом, в области строительного искусства достигло высокого расцвета.

Употребление глазури было известно и грекам, и римлянам, но, при их исключительной любви к чистой терракотте, они не использовали глазури ни в практическом, ни в художественном отношении, и когда рухнула античная культура, то вместе с ней погибло для Европы и искусство глазирования. Секрет изготовления полив был, временно, утрачен.

В эпоху раннего средневековья фаянс снова появляется и снова на Востоке. Таким образом, фаянс родился и возродился в восточных странах и оба раза был занесен на Запад с Востока. В начале VIII в. переправившиеся из Африки арабы после семилетней упорной борьбы завладели Пиренейским полуостровом. Вестготское королевство пало, и на развалинах его возникла новая арабская держава, ставшая как бы крайним форпостом исламской культуры.

И вот вместе с арабами в Испании появляется и фаянсовое производство, которое, однако, еще долго остается во власти восточных традиций. Лишь очень медленно, внутренне как бы все время сопротивляясь, начинает оно проникаться традициями европейского искусства. Но именно эта медлительность и постепенность в смене одних традиций другими и представляет с историко-художественной точки зрения особый интерес, так называемой Испано-Мавританской керамики, которая является для нас как бы связующим звеном, своего рода мостом между Востоком и Западом.

Вообще, изучение тонких переходов от одной эпохи к другой, изучение трудно уловимых моментов исторического развития и составляет предмет истории искусства.

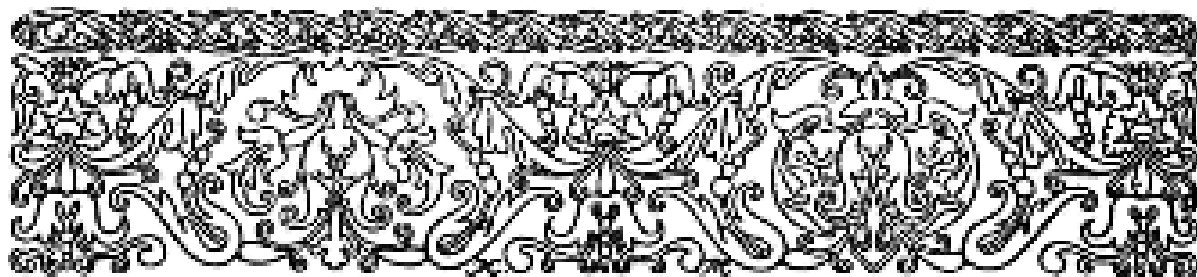
Из Испании фаянсовое производство было занесено в Италию, где оно в середине XVI в., в так называемых итальянских майоликах, справляло свои высшие триумфы на европейской почве. Одновременно возникает фаянсовое производство и в других европейских странах, отчасти под мощным влиянием Италии, отчасти являясь дальнейшим развитием местных средневековых производств, начала которых теряются для нас во мраке истории. Наивысшей степени совершенства после Италии фаянсовое производство достигло в XVI в. во Франции, где причудливые работы Бернара Палисси и редчайшие изделия Сен-Поршера принадлежат к самым замечательным произведениям художественной промышленности французского Возрождения.



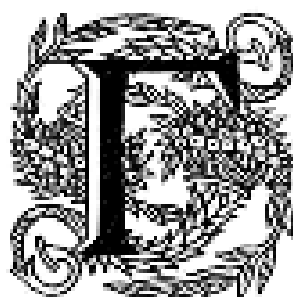
XVII в., не внося ничего нового в область техники производства, изменил, однако, коренным образом внешний облик европейского фаянса. Руководящая роль переходит от Италии к Голландии, с главным центром производства в Дельфте. С расцветом Дельфта начинается в истории фаянса „период подражательный“. Голландские мастера изготавливают фаянсы, цель которых заменить собой слишком дорогой восточный фарфор, привозимый в Европу на судах Ост-Индской компании. Со времени Дельфта начинается в фаянсовом производстве царство вкуса восточного, а европеизированный дельфтскими мастерами восточный рисунок становится надолго образцом для большинства европейских фабрик.

В XVIII веке фаянсовое производство в Европе достигает крайней интенсивности, в особенности во Франции, где фаянс пережил свой последний и чрезвычайно пышный расцвет. Следует, однако, отметить, что фаянсовое производство XVIII века не достигает уже той полной художественной самостоятельности, которая ему была присуща в средние века и эпоху Возрождения. Фаянс везде и во всем, и в формах, и в раскраске, и даже в технических приемах, фатальным образом следует за фарфором, на этот раз не восточным, как в XVII веке, а твердым европейским, изобретенным в Мейссене в 1709 г., пока, наконец, к исходу века он окончательно не сдается в непосильной борьбе с двойной конкуренцией фарфора и изобретенной в Англии Веджвудом так называемой „яшмовой“ каменной массы.

В течение XIX века фаянс по сравнению с фарфором продолжает играть второстепенную роль, хотя иногда и служит материалом для изготовления действительно художественных вещей.



ФАЯНС, КАК МАТЕРИАЛ, И СПОСОБЫ ЕГО ОБРАБОТКИ.



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.

Первой задачей глазури является сделать сосуд абсолютно непроницаемым для жидкостей. Но одновременно глазурь разрешает и другую задачу — она придает глине гладкую, ровную поверхность, особо пригодную для раскраски. Таким образом, покрывая глиняные изделия глазурью, горшечник преследует две цели: одну, практическую, это — сделать предмет непроницаемым для жидкостей и одну, так сказать, художественную.

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. Первые глазурованные сосуды, как уже было сказано, появляются в Египте. Связующими средствами древнейшей известной нам глазури на египетских фаянсовых сосудах служили сода и поташ. Глазурь эта окрашивалась в массе, насквозь, окисями металлов. Особенно часто и удачно применялась египетскими мастерами окись меди, при помощи которой они достигали поразительных зеленоватых и бирюзовых тонов, составляющих характерное отличие и славу древне-египетских фаянсов. Так как краски составлялись не на основании рецептов, как в позднейшие времена, а лишь на основании опыта мастера, то



богатство и разнообразие египетских полив поистине изумительное, и каждый, кто хотя бы бегло заглядывал в сказочную область египетского искусства, наверное любовался красочностью египетских глазурей и родственных им по составу паст.

Насколько мы можем судить, глазурь в Египте служила не столько практическим, сколько чисто декоративным целям. Это как будто явствует из того, что число сохранившихся поливных сосудов совершенно ничтожно по сравнению с огромным количеством дошедших до нас глазурованных статуэток и различных предметов украшения.

Древнейшая египетская глазурь применялась только в египетской и отчасти в находящейся под ее влиянием восточной керамике в виду того, что она удается или, говоря иначе, удерживается только на родственной ей по составу массе, имеющей лишь искусственную примесь натуральной глины. Кроме того, эта масса, из которой сделаны все египетские фаянсы, имеет то неудобство, что она при обжиге требует необычайно высокой температуры. С натуральной же глиной, из которой сделаны все европейские фаянсы, египетская глазурь совершенно не соединяется. В области европейского фаянсового производства применялись и применяются только два рода полив: свинцовая и оловянная, при чем, однако, обе были изобретены на Востоке.

Свинцовая глазурь получается при помощи примеси окиси свинца. Главное достоинство этой глазури состоит в том, что она удерживается на глине любого состава. Свинцовая глазурь прозрачна и бесцветна, как стекло, но может быть окрашена в массе, насквозь, окисями различных металлов, сохраняя, однако, свою прозрачность. Неудобство этой глазури состоит, именно, в ее прозрачности, ибо через нее всегда просвечивает естественный тон обожженной глины.

Это неудобство 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 основной тон сосуда, и более темные, светлые тона, при свинцовой поливке, вовсе не удаются, ибо они совершенно убиваются этим просвечивающим через поливку цветом глины. Все эти неудобства отпали, когда был изобретен способ „ангобирования“, который состоит в следующем: до наложения прозрачной свинцовой глазури глиняный предмет покрывается тончайшим слоем белого „ангоба“, который состоит из белой глины и скрывает под собой, вследствие своей непрозрачности, естественный цвет самого предмета. Ангоб разбалтывается с водой в жидкую молочную массу и наливается на поверхность еще необожжен-



ного, но уже почти высохшего предмета. В настоящее время, кстати сказать, употребляется обыкновенно искусственный ангоб, состоящий из каолина, кварца и полевого шпата, т. е. из главных составных частей фарфора. Ангоб давал мастерам возможность украшать сосуд двойным способом. Первый способ состоял в росписи по белой обмазке под неокрашенной прозрачной поливой. Второй способ состоял в украшении сосуда посредством выскабливания по белой обмазке рисунка, обнажающего темный фон глинны. Это так называемый способ Сграфитто, применявшийся с особым искусством итальянскими мастерами. Окрашенная в массу прозрачная свинцовая полива на предметах с прочерченным по белой обмазке рисунком приобретала два тона; на белой обмазке — светлый, а в углубленных линиях рисунка, обнажающих глиняный фон, — темный. Разница между этими двумя тонами настолько значительна, что на первый взгляд получается впечатление, что углубления рисунка заполнены другой краской. Таким образом получался двухцветный или вернее двухтонный рисунок. Если было желательно достигнуть менее резкую разницу в тонах фона и самого рисунка, то рисунок прочерчивался не через белую обмазку, но по еще мягкой необожженной глинке, и затем только сосуд покрывался белой обмазкой и по ней поливой. В этом случае получалась в красочном отношении менее резкая разница между рисунком и фоном, так как более глубокий тон рисунка вызывался не просвечиванием глинны, а лишь тем, что в углубленных линиях рисунка прозрачная цветная полива ложилась более густым слоем. Двухтонные сосуды получались еще и иным способом; самый орнамент, до наложения поливы, выводился белой обмазкой непосредственно на глиняном фоне. Тогда получался обратный красочный эффект, т. е. светлый рисунок на темном фоне; этот способ украшения применялся, однако, чрезвычайно редко. Во-первых, нельзя было получить особенно тонкого рисунка, а во-вторых, самое главное — так как слегка рельефный орнамент очень легко обсыпался.

Фаянсы, покрытые прозрачной свинцовой глазурью, называются „полу-фаянсами“. Приставка „полу“ не содержит в себе, однако, ничего презрительного или пренебрежительного, или указывающего на низшее качество; она указывает только на техническое отличие этих фаянсов от „настоящих фаянсов“, покрытых непрозрачной оловянной глазурью.

Родиной полу-фаянсов является Восток, где техника эта была известна в древности и где в XVI в. она послужила турецкой керамике для изготовления ее самых блестящих произведений. Турецкие полу-



фаянсы, благодаря красоте своих красок, замечательно пышному и смелому орнаменту и исключительному техническому совершенству, известные под ложным названием „родосских“, принадлежат к самым прекрасным произведениям керамики не только Востока, но вообще всех времен и народов. И доныне свинцовая глазурь остается на Востоке любимым способом декорировки глиняных изделий. На западе этот способ, в общем применявшийся очень редко, достиг своего высшего расцвета в XV и XVI веках, в Германии, в работах семьи Гиршфогель и, главным образом, во Франции, в оригинальных фаянсах знаменитого Бернара Палисси. Но затем эта техника совершенно выходит из употребления и в настоящее время применяется исключительно при изготовлении самой грубой, обыкновенной посуды для повседневного употребления, находящей сбыт только в деревнях.

Оловянная глазурь. Покрывание глиняной посуды белой обмазкой стало излишним, когда была изобретена „оловянная глазурь“ посредством добавления к свинцовой окисей олова. Преимущество этой глазури состоит в том, что она непрозрачна и, таким образом, скрывает под собой грязный тон глины. Одновременно она сохраняет и главное достоинство свинцовой глазури, т. е. она соединяется с глиной любого состава. Изобретение оловянной глазури составляет последнее и самое важное усовершенствование фаянсовой техники. Ангоб или белая обмазка являются только вспомогательным средством при изготовлении глиняных предметов с прозрачной свинцовой глазурью. Ангоб не разрешает, с технической точки зрения, вопроса о создании необходимого для росписи фона и, как мы сейчас увидим, не дает возможности использовать особых качеств глины, как материала, а использование качеств материала является одним из основных требований, которое следует предъявлять ко всякому производству.

Только с изобретением оловянной глазури глина, как материал, приобретает в художественной промышленности полную художественную самостоятельность и, так сказать, права гражданства. И вот, под „настоящими“ фаянсами мы понимаем исключительно глиняные изделия, покрытые оловянной глазурью, в то время как глиняные изделия, покрытые свинцовой глазурью, называются полу-фаянсами. Таким образом, существенным признаком настоящих фаянсов является молочно-глухая непрозрачная полива, которая получается посредством введения в состав свинцовой поливы окисей олова.

Изобретение оловянной глазури принадлежит, опять-таки, Востоку, но своего расцвета она достигла на Западе. Восточная фаянсовая тех-



ника нашла свое предельное совершенство в полу-фаянсах, а западно-европейская в настоящих фаянсах. Восточные мастера пользовались оловянной глазурью довольно примитивным, с технической точки зрения, способом, хотя и здесь они достигали замечательных художественных эффектов. Они просто накладывали окрашенные в массе в различные цвета поливы непосредственно на глинку, одну рядом с другой. Европейские же фаянсы расписывались красками по сырой, непрозрачной, белой глазури. Этот способ был изобретен в XV веке итальянскими мастерами, творцами знаменитых итальянских майолик, и применялся во всех европейских странах вплоть до XVIII века, когда появляется новый способ живописи, вызванный желанием подражать фарфору. В XVIII веке фаянс ценится, главным образом, в качестве „заместителя“ фарфора. Мало-по-малу фаянсовое производство попадает в полную зависимость от фарфора, который является излюбленным материалом нового времени, воплотившим в себя все самые острые и тонкие эстетические переживания XVIII в., в то время как в XVI веке, в Италии, эта роль воплотителя художественных настроений, в области прикладного искусства, выпала именно на долю фаянса.

Вообще, при изучении стиля какого-нибудь определенного времени полезнее исходить от прикладных искусств, так как они развиваются в более тесной связи с повседневной жизнью человека и выражают стиль жизни, стиль времени непосредственнее, чем свободно и независимо творящие высокие искусства. Кто любит и изучает XVIII век, тот любит, изучает и по мере возможности собирает фарфор, ибо маленькие фарфоровые пастушки и пастушки являются весьма надежными руководителями в деле изучения „духа времени“. То же самое и с итальянскими майоликами. Кто хочет ознакомиться с художественным бытом Возрождения, тот не может обойти вниманием знаменитые итальянские майолики, которые так ярко отражают мощный и сильный, красочный и радостный дух своего времени. Тяжелый и в то же время рыхлый и рассыпчатый фаянс столь же характерен для XVI века, как твердый, гладкий и лоснящийся фарфор для XVIII-го. Так каждый век имеет свой излюбленный, соответствующий его духу материал.

Применявшийся итальянскими мастерами Возрождения способ расписывания красками глиняных изделий по простой, непрозрачной, белой поливе состоял в следующем. После формования, глиняный предмет подвергался легкому обжигу с целью приобретения необходимой твердости и сухости. Затем, глазурная масса, в виде порошка, смешивалась с водой, покуда не получалась белая, напоминающая по цвету молоко жидкость.



Когда предмет обсох и остыл, его медленно окунали в глазурную ванну. Сухая глина немедленно впитывала воду, а глазурная масса, в виде белого порошкообразного слоя, оставалась на поверхности предмета, и вот на этом слое выводился рисунок водяными красками. Способ этот требует большого умения, необычайной уверенности и, главным образом, быстроты работы, так как жидкая краска немедленно впитывается сухой глазурной массой, вследствие чего исправления неудачного мазка почти совершенно исключены. После окончания росписи предмет подвергался вторичному обжигу, при чем, чтобы предохранить предмет от непосредственного соприкосновения с пламенем, он заключался в особого рода глиняную оболочку, так называемую капсулю. Во время этого вторичного обжига глазурь расплавляется и сообщает свой блеск и своеобразное сияние краскам, которые становятся, таким образом, частью самой глазури; в этом, именно, и состоит вся прелесть и, главное, характерное отличие итальянских майолик, что на них краски составляют одно целое с глазурью. Из описания этого способа явствует, что при изготовлении майолик от мастера, действительно, требовалась необычайная быстрота работы, своего рода непрерывное творческое напряжение.

Вообще, при оценке или любовании каким-нибудь произведением искусства очень важно уяснить себе или, что еще важнее, „почувствовать“ темп работы, „прочувствовать“, так сказать, через самое вещь бисние пульса определенной эпохи. Возьмем пример из какой-нибудь другой области, не фаянса. Например, из истории эмалевого производства. Только знание различных технических приемов этой отрасли художественной промышленности даст нам полное наслаждение. Рассматривая какую-нибудь византийскую перегородчатую эмаль, мы чувствуем медлительный и вдумчивый темп работы византийского мастера.

Мы мысленно как бы присутствуем при его работе, видим, как он берет золотую пластинку, намечает пунктиром рисунок, припаяет ребром тончайшие золотые ленточки и затем бережно и любовно заполняет получившиеся между ними пространства разноцветной эмалью. Изучая, далее, выемчатые, например, прирейнские эмали, мы чувствуем тяжелый, упорный, несколько топорный труд северного мастера, который работал не спеша, но в то же время не теряя даром времени, не задумываясь и не мечтая во время самой работы. И, наконец, Лиможские расписные эмали восхищают нас именно быстрой, элегантною, несколько самоуверенною манерой работы французских мастеров.

Мы упоминали, что „полу-фаянсы“ достигли своего высшего рас-



цвета на Востоке, а „настоящие фаянсы“ на Западе. Теперь мы можем попытаться и объяснить себе это явление. Быстрый темп работы, требуемый техникой настоящих фаянсов, не соответствовал, повидимому, медленной и вдумчивой манере работы восточного мастера. Восточный мастер выводил свой рисунок осторожно и прощиповатно: упорным трудом, а не творческим порывом, как западный мастер, шел он к своей цели, и сырая глазурь, жадно впитывавшая краски и не допускавшая никаких поправок, представлялась ему слишком ненадежной и шаткой основой для его работы.

При оценке итальянских майолик, кроме темпа работы, которого требовала техника настоящих фаянсов, следует иметь в виду еще следующее: красочная палитра, имевшаяся в распоряжении итальянского мастера, была сравнительно бедна. Дело в том, что лишь немногие краски переносят ту высокую температуру, которая необходима при вторичном обжиге глянчатых изделий, расписанных по сырой глазури. Чириаччо Пикколессо (Ciriaco Piccolpesso), руководитель одной майолической мастерской в Кастель-Дуранте, написавший около середины XVI века большой и исчерпывающий труд о технических приемах итальянских мастеров под заглавием „*Li tre libri del Arte del Vasaio*“, перечисляет лишь семь красочных тонов, переносивших высокую температуру вторичного обжига. И следует удивляться, как итальянские мастера при столь скромных средствах достигали столь замечательных красочных эффектов.

Когда к концу XVI в. темп художественной жизни Италии стал замедляться, и не было уже того кипения творческих сил, которое мы наблюдаем на заре этого изумительного века, упадок этот отразился и на художественной промышленности страны и в частности на фаянсовом производстве. Техника расписывания фаянсов по сырой необожженной глазури, требующая, как мы видели, необычайной уверенности и размаха, оказалась слишком трудной. Стали придумывать какой-нибудь новый способ росписи, допускающий более спокойную, осторожную и, вместе с тем, более легкую манеру работать, которая давала бы мастеру возможность исправлять и переправлять рисунок во время работы. Мастер конца XVI, начала XVII века уже не отдается так безотчетно своей художественной фантазии, он комбинирует, заимствует и суммирует различные художественные впечатления. Такой более легкий способ росписи и был изобретен итальянскими мастерами конца XVI в. Они стали подмешивать к глазурной массе чистую белую глину, которая, соединяясь с глазурью, образовывала более густой, крепкий,



плотный фон для росписи, который не впитывал так жадно краски и тем самым давал мастеру возможность более тонко и тщательно выводить рисунок. Цель этого нового способа была двойная: во-первых, как уже сказано, облегчить работу и, во-вторых, удовлетворить изменившемуся вкусу времени, требовавшему, именно, более тщательной отделки деталей. Это нововведение в фаянсовой технике не может быть, однако, названо прогрессом, дальнейшим усовершенствованием, ибо это есть, в сущности, возврат к более примитивной технике ангоба или белой обмазки. Этот новый способ имел, однако, и один крупный недостаток. Краски при вторичном обжиге, благодаря примеси белой глины, не соединились в такой степени с глазурью, как при росписи по сырой глазури, и все тона получались вследствие этого несколько тусклыми. Краски теряли свою внутреннюю силу и блеск. Вскоре итальянские мастера изобрели новый способ, устранявший, если не всецело, то все же в значительной степени этот дефект. Они стали до вторичного обжига покрывать сосуды вторым прозрачным глазурным слоем. Таким образом, рисунок оказывался как бы „внедренным“ между двумя глазурями: одной — глухой, белой, оловянной и другой — прозрачной, свинцовой. С этих пор, т. е. с конца XVI века все нововведения в области техники сводятся лишь к облегчению росписи фаянсов, причем качества глины, как материала, все меньше и меньше принимаются во внимание.

В XVII веке фаянсу пришлось вступить в борьбу с фарфором, в борьбу, которая закончилась полным торжеством фарфора и полным подчинением глины новому излюбленному всему материалу.

В XVII веке, как мы уже упоминали, руководящая роль в области фаянсового производства перешла от Италии к Голландии. Слава итальянских мастерских померкла, и засияла слава Дельфта, имя которого стало даже в некоторых странах, как, например, в Англии, нарицательным для „настоящих“ фаянсов. Голландские мастера унаследовали фаянсовую технику от итальянских мастеров уже в ее второй, только что описанной стадии. Голландские мастера никогда не писали по сырой необожженной глазури, а с самого начала стали употреблять глазурь с примесью белой земли, при чем совершенствовались (если так можно выразиться) этот изобретенный итальянцами способ в том направлении, что прибавляли все больше и больше белой земли к глазурной массе, создавая тем все более и более прочный, твердый и надежный фон для росписи. Впрочем, им принадлежит одно нововведение: вместо того, чтобы перед вторичным обжигом погружать предмет, как

это делали итальянцы, в ванну из свинцовой глазури, они только опрыскивали предмет свинцовой глазурью.

Фаянс, как материал, не имел для голландских мастеров никакого значения. Для голландских мастеров фаянс был своего рода „суррогатом“ фарфора, который они употребляли только за неимением настоящего фарфора и который они, естественно, старались, так сказать, „приготовить“ совсем под фарфор.

Колоссальный успех дельфтского фаянса основывался, как известно, на том, что дельфтские мастера выпускали фаянсовую посуду, чрезвычайно похожую по формам и способу раскраски на столь ценный в то время китайский фарфор. Любопытно отметить, что с самого начала и торговцы, и власти, выдававшие патенты и разрешения на открытие мастерских, всегда называли дельфтский фаянс фарфором.

Так, в 1614 году некоему Витмансу был выдан патент на производство фарфора (т. е. фаянса), „столь похожего на тот, который вывозят из далесних стран“. Не касаясь теперь художественных достоинств дельфтских произведений, которые, понятно, велики, следует сказать, что с точки зрения материала и его техники они уже означают упадок; до известной степени болезненным приходится признать явление, когда какой-нибудь материал ценится лишь постольку, поскольку он похож на другой материал.

В XVIII веке был, наконец, изобретен третий способ росписи фаянса, вызванный желанием сообщить фаянсу все богатство красок фарфора. До тех пор красочная палитра фаянсовых мастеров оставалась весьма неполной, так как лишь немногие краски выдерживали высокую температуру вторичного обжига, необходимого для плавления глазури; а в XVIII веке как раз наблюдается чрезвычайное обострение „чувства краски“, при чем самый нежный переходный оттенок воспринимается, как самостоятельный тон. И вот этому утонченному чувству краски прежняя фаянсовая живопись, понятно, не могла удовлетворить.

Способ росписи фаянсов, пришедшийся в XVIII веке, состоял в следующем: прежде всего, как всегда, предмет подвергался легкому обжигу для приобретения необходимой твердости и сухости. Затем опускался в непрозрачную глазурную ванну, откуда он сразу отправлялся в печь для вторичного высокого обжига, и только тогда уже на обожженном глазурном фоне мастер приступал к росписи. После окончания росписи предмет подвергался третьему, совсем легкому, обжигу, во время которого глазурь уже больше не расплавлялась. Исполненная таким образом живопись называется „муфельной“, на том основании, что



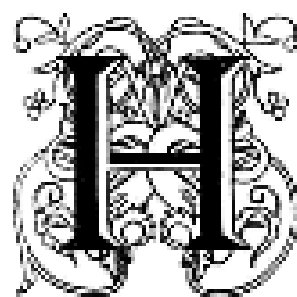
третий обжиг производится в особого рода муфельных печах. Выгоды этого нового способа были двоякие. Во-первых, обогащение красочной палитры, так как масса красок, не переносящих высокого обжига, теперь, когда главный обжиг совершался до росписи, оказались в распоряжении мастера. Вторая выгода состояла в том, что мастер писал по абсолютно твердому, уже обожженному фону, благодаря чему возможна была тончайшая, вплоть до миниатюрной, живопись. С появлением муфельной живописи фаянсовые краски, не соединяясь более с глазурью, утратили, однако, в значительной степени свою внутреннюю силу, блеск и своеобразное сияние.

Итак, роспись глянчатых изделий по сырому необожженному, жадно впитывавшему краски глазурному фону была изобретена в XV веке в Италии. Этот способ росписи, по существу своему, очень близок к фресковой живописи. И совершенно очевидно, что столь распространенная именно в Италии живопись „аль-фреско“ и привела гончарное искусство к этому техническому приему, который дал итальянским мастерам возможность удовлетворять тем высоким требованиям, которые эпоха Возрождения предъявляла к прикладным искусствам. Благодаря этому изобретению итальянских мастеров, европейский фаянс окончательно освободился от восточных традиций, и, вместе с тем, было положено прочное основание для его дальнейшего развития. Начиная с итальянских майолик, отличительным признаком европейского фаянса становится роспись по белому необожженному глазурному фону, откуда в XVIII веке она не замедляется муфельной живописью. На Востоке же доныне применяются, главным образом, окрашенные в массе прозрачные свинцовые поливы.



ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР ФАЯНСОВОГО ПРОИЗВОДСТВА.

ВОСТОК.



На Востоке, особенно в эпоху Ислама, фаянсу была предоставлена гораздо более широкая область применения, чем на Западе, благодаря его тесной и древней связи с строительным искусством. Облицовка стен фаянсовыми плитками, известная уже египтянам, в Вавилонии и Ассирии и нашедшая свою дальнейшую разработку в ахеменидской Персии, стала главным художественным украшением монументальных сооружений мусульманских народов. На мечетях и родственных им по плану медрессах и мектебах, высших и низших арабских школах, на гробницах, так называемых тюрбах, эпохи расцвета исламского искусства, фаянсовыми плитками покрывались не только внешние стены, купола и особенно роскошно порталы, которые должны были вступающих в мечеть поражать своим красочным блеском, но также нередко облицовывались сплошь фаянсовыми плитками и внутренние стены зданий. Фаянсовая облицовка молитвенных ниш (михраб), соответствующих нашим алтарям и указывающих правоверным направление на Мекку, стала почти обязательной.

Фаянсовые изразцы, несмотря на часто безнадежно-печальное состояние архитектурных памятников на Востоке, дошли до нас в изумительном количестве. Их тесная связь с зданиями охраняет их от

Мусульманская керамика.

Под мусульманской керамикой мы понимаем керамическое производство всех тех стран, в которых восторжествовал и вкоренился Ислам. Область же торжества Ислама была огромна и распространялась от Индии до юго-западной оконечности Португалии. Основные различия в памятниках искусства различных мусульманских народов объясняются тем, что арабы, в среде которых возникла новая религия, вели до своего наступательного движения, начавшегося в VII в., полукочевой образ жизни и не имели собственных художественных традиций и потому особенно живо воспринимали сущность чуждых им культур. Но хотя арабами в VII и VIII веках и было покорено большое число народов, стоявших в культурном отношении несравненно выше самих завоевателей, тем не менее арабы не утратили своей национальности, но подчинили своему влиянию население всех покоренных стран. Вследствие этого, все произведения мусульманского искусства отличаются, правда, не всегда легко определенной, но какой-то всегда сразу ощущаемой „общностью“. Эта общность объясняется, помимо объединяющей силы религии, оживленными торговыми сношениями, царившими между всеми странами мусульманского мира. Громадное влияние имело и паломничество в Мекку и к другим мусульманским святыням. При затруднительности передвижения и при дальности расстояний паломничество иногда растягивалось на несколько лет, и паломникам, ремесленникам или художникам приходилось делать в пути продолжительные остановки для заработка. Благодаря всему этому, мусульманское искусство в самых крайних углах мусульманского мира представляет нечто целое, объединенное духом одной культуры.

В мусульманском искусстве мы различаем два главных течения: семитическо-арабское и арийско-персидское. Арабским духом пропитано мусульманское искусство Месопотамии (до образования Османской Империи), Сирии, Северной Африки и Испании. Персидскими художественными традициями пропитаны произведения северной Индии и Турции. Разумеется, в памятниках искусства отдельных стран имеется еще свой особый индивидуальный привкус, свои типичные местные особенности.

Персы, после завоевания Ирана арабами, довольно быстро пропитались учением Магомета, но приняли его не в правоверном, ортодоксальном виде, а в виде шиизма⁴⁾, что имело огромное освобождающее

⁴⁾ Шиизм — собственно по-персидски ши'ах-Али, партия Али, племянника Магомета, почти обоготворенного персами, считавшими первых трех халифов узурпаторами.

вание на все дальнейшее развитие их искусства и в частности керамики. Шиты относятся более свободно, более либерально к предписаниям Корана и не считают, между прочим, для себя обязательным запрещение Корана изображать живые существа. Вследствие этого, в Персии расцвела богатая фигурная живопись, в то время как в правоверной суннитской Турции художники никогда не осмеливались перешагнуть этой роковой грани, поставленной Исламом искусству.

Мусульманскими странами с наиболее развитым керамическим производством были Персия, Турция и мавританская Испания, при чем руководящая роль принадлежала первой из них.

Ф а я н с ы с м е т а л л и ч е с к и м о т б л е с к о м .

Среди керамических изделий мусульманских мастеров наше внимание в первую очередь привлекают фаянсы с своеобразным металлическим отблеском, придававшим глиняным предметам вид металлических. Это искусство, вызывавшее восторг современников и поныне являющееся предметом восхищения любителей, возникло, вероятно, в Персии и во всяком случае в XII веке было уже распространено во всех мусульманских странах. По самому своему существу, искусство изготовления на Востоке глиняной посуды с металлическим отблеском, повидимому, не являлось случайным и может быть объяснено следующим. Употребление утвари из золота и серебра запрещалось предписаниями Ислама. По учению Магомета, золотые и серебряные сосуды являлись лишь загробной наградой для достигших вечного блаженства; при жизни же мусульманин должен был пользоваться деревянной или глиняной посудой, являющейся как бы символом смирения. Однако, присущая народам Востока любовь к роскоши заставляла их стремиться к изготовлению глиняной утвари, напоминающей хотя бы своим блеском сосуды из драгоценного металла, широко распространенные на Востоке в доисламский период. Таким образом, упомянутый религиозный запрет послужил невольным толчком к созданию особого искусства в области керамического производства, наведению металлического отблеска или, говоря иначе, „люстра“.

Долгое время состав этих „металлических“ красок оставался загадкой. В настоящее время установлено на основании исследования ученых керамистов, что окрашивающими веществами служили медь, железно и



серебро. Краски эти накладывались на обожженную, прозрачную или непрозрачную глазурь и после вторичного легкого обжига и политуры приобретали этот своеобразный металлический отблеск. Как вообще всякая надглазурная роспись, люстр не особенно прочен и при частом употреблении сосуда стирается. Искусство люстрирования было впоследствии занесено в Европу, где оно в испано-мавританских фаянсах и, главным образом, итальянских майоликах из Губбио достигло своего высшего расцвета. Цвет люстра бывает чрезвычайно разнообразен, то светлый, бледно-золотистый, то темный, напоминающий бронзу, то зеленоватый или синеватый, то переливающий всеми цветами радуги, как перламутр, то огненно-красный и глубокий, как рубин. Определить по цвету люстра время происхождения фаянсов довольно трудно. Можно только сказать, что изделия более позднего времени XVII и XVIII в. имеют какой-то неприятный отблеск, не цвета золота или бронзы, а скорее меди, и в общем этот отблеск может служить довольно надежным признаком более позднего происхождения.

П о л и в н ы е и з р а з ц ы с м е т а л л и ч е с к и м о т б л е с к о м .

Люстрированные изразцы почти исключительно персидского происхождения. Древнейший известный нам датированный изразец с металлическим отблеском, с изображением двух зайцев, относится к 1217 году (в Лондоне). Люстрированные изразцы, представлявшие большую ценность, употреблялись в качестве стенных покровов, почти исключительно, при внутренней декорировке зданий, главным образом, в мечетях, медресах и тюрбах. Следует предположить, что они применялись и при украшении внутренних помещений дворцов, но такие памятники гражданской архитектуры до нас не дошли.

Самым значительным и интересным памятником внутренней отделки здания поливными люстрированными изразцами является мавзолей одного из потомков священных имамов*) в Верамине — городе, достигшем в первой четверти тринадцатого века, после падения сельджукской столицы Рая, внезапного расцвета. Само здание было воздвигнуто при сельджуках, но изразцы, покрывающие внутренние помещения тюрбы,

*) Двенадцать священных шиитских имамов — потомки Ада. По верованиям шиитов, сам имам содержит в себе наследственную благодать и может переходить только к потомкам пророка.



молитвенную стену и саркофаг имама, относятся, согласно надписи, к более позднему времени, к 1262 году, т. е., уже к эпохе монгольского владычества, что, между прочим, доказывает, что нашествие монголов, несмотря на всю свою разрушительную силу, не вызвало в Персии перерыва культурных традиций. Художественные сооружения, начатые при сельджуках, были закончены при монголах. Вераминский фаянсам, по красоте и чистоте исполнения, не уступают поливные плитки в Кашане, Казвине, Хонааре, Тавризе и друг. городах. Благодаря отсутствию в Персии охраны памятников искусства и возможности самого дикого хищничества, большое количество этих драгоценных изразцов, отличающихся, между прочим, необычайно большими размерами, попало в европейские музеи. Ранние персидские изразцы имеют обыкновенно две формы: восьмиконечных звезд и равноконечных, заостренных на концах крестов. Последние делались с таким расчетом, чтобы они как раз помещались между четырьмя звездами, образуя с ними на стенах сплошные фаянсовые покровы.

Каждый персидский изразец представляет цельный, законченный орнаментальный мотив и противоположность турецким поливным плитам, на которых орнамент, беспрепятственно переходя с одного изразца на другой, покрывает стену или какую-либо определенную часть ее сплошным узором. Это очень существенная и важная разница. Для более тонкого, культурного и, так сказать, более вдумчивого персидского мастера каждый изразец представлял законченное художественное целое, турецкий же мастер интересовался только общим декоративным впечатлением, которое должна была дать его работа. Орнамент персидских изразцов состоит из чрезвычайно своеобразных „мягких“ и „вялых“ арабесок, цветов и растений, не копирующих, но все же приближающихся к природе, и отдельных фигурок, людей, зверей и животных. В фигурной живописи, несмотря на ее эскизный характер, поражает необычайная живость и, главным образом, умение и желание передавать движения. Нередко встречаются заимствования из охотничьей жизни, группы животных, ястреб, спускающийся на свою жертву, стада испуганных тонконогих антилоп и, пожалуй, чаще всего длинноухие зайцы.

При раскопках очень часто находят изразцы с изображением людей и животных, у которых сбиты или сокоблены головы. Это — результат религиозного рвения правоверных суннитов, которые не только сами не изображали живых существ, но считали своим долгом сносить им головы на случайно попадающих им в руки художественных произведениях других народов. Когда дело касалось религии, то сунниты

пообще ни с чем не считались. Так, например, турецкие и татарские послы, присажавшие ко двору персидского шаха, постоянно соскабливали головы человеческих фигур, украшавших стены отведенных им в шахском дворце покоев.

Края персидских изразцов покрыты обыкновенно надписями, преимущественно из Корана, а иногда также содержат столь ценные и желанные для историка хронологические указания. Поливка оловянная, красного желтоватого, напоминающего старую слоновую кость цвета. Все датированные персидские изразцы XIII века украшены живописью по плоскому фону. В XIV веке стали изготовлять изразцы, выдавленные в рельефных формах. Это нововведение было, очевидно, вызвано желанием использовать в полной мере красоту и игру металлических красок, которые, понятно, значительно выигрывают при неровной поверхности. К этому же средству, кстати сказать, прибегали впоследствии итальянские мастера из Губбио, изобретатели знаменитого рубинового люстра. Особенной красотой отличаются персидские плиты XIV столетия с эпиграфическими рельефными мотивами. На золотистом фоне, усеянном белыми цветами и листьями, на тонких, причудливо извивающихся стеблях резко выделяются большие рельефные синие буквы. Название „эпиграфический мотив“ звучит, быть может, несколько странно, но оно более точно передает смысл этих изумительных украшений, чем простое слово — надпись.

Сосуды с металлическим отблеском этой ранней эпохи встречаются значительно реже, чем изразцы. Сравнительно большое количество таких сосудов, главным образом, фрагментов, дали раскопки в Рес, в Персии, и в Фустате, в Египте.

Люстрированные фаянсы из Рес. Рейские фаянсы, это — самая интересная и блестящая страница ранне-персидской керамики. Город Рей стоял с незапамятных времен. Рей, это те самые Раги Мидийские, куда Товий посылал своего сына Товита и недалеко от которых последний царь древней Персии Дарий, спасавшийся бегством от Александра, был убит Бессом. В XII веке Рей, в качестве ново-созданной столицы сельджукских султанов, принадлежал к самым богатым и цветущим городам Персии. При разумном и твердом правлении сельджукских султанов, завоевавших Иран, в середине XI века персидское искусство переживало в то время новый расцвет, с которым нас знакомят, главным образом, керамические изделия, находимые в развалинах Рес. Но расцвет Рес, такой пышный и богатый, продолжался недолго. В начале XIII века (1221 год) был взят и до основания раз-

рушен монгольской ордой Чингиз-хана, прокатившейся опустошительным потоком, по пути в Россию, через весь северный Иран. По свидетельству арабских историков, во время разгрома города монголами было убито 700 000 жителей. Принимая даже во внимание непреодолимую страсть восточных писателей к преувеличению, все же можно из этого заключить, что народонаселение города было весьма значительно. Обыкновенно 1221 год считается предельной хронологической датой для рейской керамики. Но это не так. Рей впоследствии, хотя и со слабыми признаками жизни, но все же поднялся из развалин и был окончательно покинут жителями только в XVII веке. На одной вазе, найденной в развалинах Рея, имеется следующая трогательная надпись: „в пустыню уходя, где от возлюбленной я буду далеко, пишу сии слова в году 609 гиджры, да будут обо мне они воспоминанием, и я надеюсь, что та, которая жива в моих воспоминаниях, найдет прохладу, когда к устам своим приблизит сей сосуд; пусть письма мои она тогда узнает и вспомнит обо мне, и станет жалко ей любви моей“.

609 год гиджры соответствует 1231 году нашего летосчисления. Таким образом, мы имеем неопровержимое доказательство, что рейское керамическое производство каким-то чудом пережило ужасный разгром 1221 года.

Рейские фаянсы принадлежат к самому изысканному, тонкому и острому, что нам дала персидская керамика. Самые ранние образцы украшены маленькими, напоминающими куколки фигурками мужчин и женщин, задрапированных в широчайшие одежды. Лица и формы тела имеют ту особенную закругленность, которая сразу указывает на их персидское происхождение. От рейских фаянсов протягиваются как-то таинственные нити к более поздним персидским миниатюрам, с такими же маленькими любовно и нежно расцвеченными фигурками. Часто встречаются садники, галопирующие среди пышного растительного орнамента, играющие на разных инструментах музыканты, сцены охоты и т. п. Отдельную группу составляют блюда, украшенные фигурами животных — тяжело ступающими верблюдами, элегантными „удлиненными“ леопардами, длинноухими, типично персидскими, зайцами и различными другими представителями царства зверей. Особенный интерес среди рейских изделий представляют два фаянсовых бокала, из которых один, находящийся за границей, украшен расположенными в три яруса сценами, иллюстрирующими жизнь какой-то владетельной особы, а другой в музее Штиглица, в Петербурге, покрыт группами миниатюрно и изящно написанных людей, занятых винопитием. Занятие,



правда, совсем неподходящее для мусульманина, но не следует забывать, что это персы — шииты, которые не считают для себя обязательным запрещение Корана, касающееся виноградного сока.

Рейские мастера украшали живописью не только видимую поверхность своих изделий, но и те части сосудов, которые при употреблении остаются невидимыми, как внешняя поверхность стенок чаш и, что особенно замечательно, внешняя поверхность дна, при чем в исполнении росписи различных частей предмета не замечается ни малейшей разницы. Как внешняя, так и внутренняя поверхности чаш, блюд и тарелок расписаны с одинаковой тщательностью и любовью. Это указывает на высокую художественную культуру персидских мастеров, для которых каждая вещь, выходящая из их рук, представляла, прежде всего, произведение искусства, независимо от ее практического предназначения.

Цельные сосуды из Рея представляют большую редкость, большая же масса раскопок состоит из фрагментов и изразцов. Среди последних должен быть особо упомянут один, в знаменитом собрании дона Осма в Мадриде, на котором представлен караван в пути. Для форм рейских фаянсов и вообще ранне-персидских люстрированных сосудов особенно характерны вазы со срезанными на плечах углами. Люстр наведен с большим мастерством и имеет слегка зеленоватый оттенок.

Ф а я н с ы и з Ф у с т а т а в Е г и п т е .

Очень близки к рейским фаянсам и по технике, и по декорировке фрагменты, находимые за последнее время в большом количестве в развалинах города Фустат в Египте. Фустат (собственно аль-Фестад — палатка) был основан в XII веке завоевателем Египта арабом Амру. В 972 году полководец багдадских халифов Монд, основавший в Египте самостоятельное государство под властью начатой им династии Фатмидов, провозгласил Фустат столицей Египта. Для нас важно отметить, что Фатмиды были шиитами. В 1171 году Фустат был разрушен сирийским полководцем Саладином, убившим последнего Фатмида и провозгласившим себя египетским султаном. При нем столицей Египта стал Каир. Таким образом, приблизительной предельной датой фустатской керамики считается год разрушения города.

Фаянсы из Фустата украшены совершенно такими же вылыми арабесками и такими же маленькими „закругленными“ человеческими фигурками, как и рейские изделия. Родство фустатских фрагментов



с фрагментами, находимыми в Рее, столь поразительно, что является сомнение, египетской ли они работы или же они были ввезены из Персии. Если они египетского происхождения, то ясно, что фустатское производство находилось в полной, почти рабской, зависимости от персидского.

Арабские фаянсы. Особую, уже давно привлекающую внимание исследователей, но пока еще довольно загадочную группу фаянсов представляют так называемые сикуло-арабские фаянсы. Это большие выпуклые вазы, покрытые почти всегда синей глазурью. Орнамент их чисто восточный: арабески, сплетения ветвей, фигуры зверей в персидском вкусе и т. д. Но самым характерным декоративным мотивом сикуло-арабских фаянсов являются расположенные горизонтальными поясами роскошные арабские надписи. Что касается их форм, то они или имеют яйцевидный корпус без ножки с коротким, слегка суживающимся кверху горлышком, или представляют собой высокие цилиндрические сосуды, очень похожие на поднейшие аптечные кружки, так называемые альбарелли. Название „сикуло-арабские“ они получили просто потому, что большинство из них было найдено в Сицилии. Но как показали новейшие исследования, место находки этих ваз не совпадает с местом их производства. Сикуло-арабские вазы, судя по их орнаменту, можно с большой долей вероятности приписать XIII—XIV веку; в это время Сицилия уже давно была в руках христиан и не могла уже более порождать произведения искусства в чисто восточном вкусе, особенно с такими чудными эпиграфическими мотивами. Эти таинственные вазы вышли, по всей вероятности, из сиро-месопотамских или египетских мастерских, откуда керамические изделия вывозились в Италию в большом количестве. То, что большинство из них было найдено в Сицилии, объясняется, повидимому, тем, что Сицилия лишь в последнюю очередь подверглась обследованию европейских антикваров.

Л ю с т р и р о в а н н ы е ф а я н с ы

с р е л ь е ф н ы м и у к р а ш е н и я м и .

Как на изразцах, так и на сосудах рельефные украшения появляются в общем не ранее XIV века. Самый замечательный и интересный образец персидских ваз с рельефными украшениями находится в Эрмитаже. Эта огромная ваза, которая была найдена неким Матеном в Средней Персии, была приобретена Александром III в составе собрания



известного русского собирателя Базилевского. Эрмитажная ваза дошла до нас в замечательной сохранности и покрыта изумительно нежным лиловатым отблеском. Рельефные украшения ее состоят из ряда концентрических поясов. По верхнему бордюру вазы изображены фигуры сидящих на корточках музыкантов, играющих на лире, гуслях, арфе и разных других инструментах; ниже фриз с животными. В среднем, главном поясе представлен поезд мужчин и женщин верхами на мулах с пешим рядом слуг. Ниже в разводах растительного орнамента изображены олень, индийский як и тигр. По нижней кайме среди водяных растений — большие болотные птицы. Из этого краткого описания уже явствует, какой богатейший интерес содержит наша ваза для историка искусства.

Персидские фаянсы с металлическим отблеском XVI и XVII веков. — К началу XVI века гончарное искусство в Персии достигло поистине изумительного совершенства. Глина становится все более чистой, формовка сосуда все более аккуратной, а эмаль абсолютно ровной, без малейших трещин или сгущений. Живопись поражает своей уверенностью и каким-то особенным спокойным благородством. Что касается форм, то это преимущественно бутылки и чаши. По цвету фона различаются две группы: к первой группе принадлежат фаянсы с белым фоном, слегка желтоватого оттенка, изумительно гармонирующего с золотистым отливом красок, а ко второй группе — фаянсы с синим фоном. Орнаментом служат растения, уже более приближающиеся к естественным формам природы, и стилизованный растительный узор, среди которого иногда мелькают, точно заблудившиеся, маленькие фигурки животных. Рисунок бывает небрежен, но линии его всегда сильны и эlegantны. Фаянсы эти, представляющие как бы предельное достижение в техническом и художественном отношении персидских мастеров, характерны для времени династии Сефевидов, объединившей Персию под национальными лозунгами в конце XV века. Своего расцвета они достигли при величайшем из Сефевидов — шахе Аббасе I Великом, любившем роскошь и великолепие и сумевшем связать свое имя с искусством своего времени. Персидские фаянсы XVI и XVII веков сохранились в значительном количестве и имеются почти во всех больших европейских музеях.

Персидские полуфаянсы в китайском вкусе. Особую, чрезвычайно любопытную и обширную группу представляют персидские фаянсы в китайском вкусе. В XIII веке монгольская империя Чингизидов, потомков великого завоевателя Чингиз-хана, объединила под властью



одного народа страны Дальнего и Ближнего Востока*), что не могло, понятно, не способствовать торговле и обмену культурными ценностями. Караванная торговля между Персией и Китаем достигла при монголах небывалого развития; этими караванными путями воспользовались впоследствии и европейцы, при чем одним из первых, прошедшим по ним в Китай, был знаменитый венецианский купец Марко Поло.

Завоеватели Персии в XIII веке, Чингиз-хан и его внук Гулагу-хан, привели с собой в Персию целые колонии китайских рабочих, которые очень быстро акклиматизировались на новой родине. Такие насильственные переселения ремесленников с культурными целями были обычным явлением на Востоке, где всегда чрезвычайно ценились мастера художественной промышленности. При завоевании народов монголы подвергали жителей поголовному истреблению, но всегда за исключением ремесленников, которые уводились в плен.

Было бы ошибкой полагать, что культурная жизнь в Персии могла продолжаться только в областях, не подвергавшихся нашествию диких монгольских орд. В действительности последствия монгольского завоевания были менее тяжелы. Монголы в собственных интересах заботились о восстановлении городской жизни и тесно связанной с ней художественной промышленности и оказывали покровительство наукам и искусствам. При монгольских ханах XIV века воздвигались великолепные здания, свидетельствующие о дальнейших успехах персидской архитектуры и производства поливных изразцов, как, например, мечеть султана Ульджейту в Султанки и мечеть его сына Абу-Саида в Верамине, близ Тегерана. В конце XIV века при Тимуре, пять раз ходившем на Китай, общение с Китаем стало еще более интенсивным, чем прежде. Временное объединение Китая и Персии под властью одной династии внесло, естественно, в персидскую керамику целый ряд новых, чисто китайских мотивов, орнаментов и сюжетов, которые со временем всецело завладели художественной фантазией персидских мастеров — керамистов. Первые китайские драконы и фениксы появляются в Персии на фаянсах, найденных за последнее время в развалинах, окружающих город Султанабат и датированных XIV веком. В следующем веке общение с Китаем начинает скамываться и в других изделиях персидской художественной промышленности, коврах, тканях и т. д. Об отношении китайцев к своим ученикам, персам, свидетельствует персидский автор XIII века Ауфи. По его словам, китайцы в деле промышленности при-

*) Под Дальним Востоком у нас в России подразумевается Китай, Япония и Индия, под Ближним Востоком — область Передней Азии.

знавали зрячими только себя, а всех остальных людей, в том числе и персов, называли слепыми, кроме греков, за которыми они признавали один глаз. Любопытно, что рассказ этот вновь исполняет через два столетия в дневнике испанского рыцаря Клавихо, ездившего в 1403 году во главе испанского посольства ко двору Тамерлана в Самарканд^{*)}. Только у Клавихо место греков занимают франки.

В эпоху персидского возрождения при шахе Аббасе Великом (1586—1628) все фарфоровое производство обнаруживает уже совершенно определенно свое пристрастие к Китаю. Важным результатом этой „восточной ориентации“ было основание в самом конце XVI века фарфорового производства в самой Персии, которое продолжает существовать и доныне. В XVII веке, когда китайский фарфор стал ввозиться все в большем и большем количестве, персидский фарфор, как и современный ему европейский, окончательно потерял свою художественную самостоятельность. Влияние китайского фарфора сказалось, главным образом, в преобладании синей росписи и в подражании китайской фарфоровой живописи. Только формы персидских сосудов сохраняли свою независимость, ибо от них зависела практическая пригодность предметов. Это все те же бутылки с высокими узкими горлышками для шербета, глубокие в виде полушария чаши для риса, сосуды для водяных трубок, пазы для цветов с большим средним отверстием и целым венком маленьких отверстий на плечах сосуда и т. д. Среди большого количества персидских фарфоров в китайском вкусе можно различать отдельные группы, но определить место их производства совершенно невозможно. Правда, большинство сосудов XVII и XVIII веков снабжены марками, но клейма эти нам ничего не говорят. Это или ничего не значащие повторения китайских фарфоровых марок XVIII века или какие-то знаки персидских мастеров, значение которых до сих пор не выяснено. Только одно хронологическое указание можем мы почерпнуть из псевдо-китайских марок. Все персидские фарфоры, снабженные квадратными китайскими марками, относятся к XVIII веку, или следующему, так как квадратные клейма стали употребляться на китайском фарфоре не ранее XVIII века.

Европейские путешественники, посетившие Персию в XVIII веке, Шарден и Тавернье, восхваляют, главным образом, изделия Масхеда, Шираза, Кермана и некоторых других менее значительных городов.

^{*)} Оригинальный текст любопытнейшего дневника Клавихо с русским переводом напечатан под заглавием „Р. Г. де-Клавихо. Дневник путешествия ко двору Тимура в Самарканд 1403-1406“. (СПб., 1881 г., 28-ой том, „Сборник отд. русск. яз. и слов. Акад. Наук“).



Чрезвычайно близка к китайским образцам, не имеющая еще в литературе определенного названия, группа сосудов с темно-синим рисунком, обведенным тончайшими черными линиями. Сосуды украшены обыкновенно китайскими сказочными зверями и драконами, свидетельствующими о необычайной ловкости персидских мастеров в деле подражания чужим художественным образцам. Но в орнаменте, несмотря на явное желание подражать, чувствуются совершенно определенно местные художественные традиции. Так, персидским мастерам, несмотря на все их увлечение китайщиной, не всегда удавалось скрывать свои национальные черты. Многим фаянсам этой группы характерный для них коричневатый тон массы, получавшийся, по всей вероятности, при обжиге совершенно случайно, придает вид весьма почтенной давности, но квадратные псевдо-китайские марки выдают их настоящий возраст и определенно указывают на XVIII век.

Меньше всего китайское влияние сказывается в сосудах, приписываемых городу Керман. Самостоятельность их проявляется, главным образом, в красочной палитре. Керманские сосуды расписаны синим, кирпично-красным и зеленым цветами. Особенно характерен последний, проявляющий целую свалу различных оттенков, от темных, коричневатозеленых, до светлых, нежно фисташковых тонов. Синяя краска на изделиях Кермана обыкновенно расплывается, что, впрочем, составляет обычный недостаток поздней-персидской керамики. Основным орнаментом трехцветных керманских фаянсов является синий растительный узор, напоминающий китайские образцы. Таким образом, проявляя художественную самостоятельность в раскраске, керманские мастера в области орнаментики все же не могли ослушаться властного голоса моды времени. Особый интерес представляют изделия Кермана, на которых чисто персидский рисунок соединяется с типично-китайским узором. Здесь мы как бы присутствуем при борьбе национальных и чужеземных элементов.

Городу Гомрун в южной Персии приписывают прелестные фаянсы, в стенках которых до обжига проделаны дырочки, заполненные затем глазурью и остающиеся вследствие этого прозрачными. Но и этот род украшений заимствован из Китая и является подражанием так называемому фарфору „*grain de riz*“, вошедшему в моду при императоре Чан-Луне (1736—1795). Дата, встречающаяся на некоторых гомрунских фаянсах, относится к первой половине XVIII века. Роспись исполнена темно-синей краской.

Персидские фаянсы в китайском вкусе пленяют нас своей изысканностью, своим изощренным вкусом краски, линий и формы; поражают



нас причудливым и непонятным на первый взгляд слиянием Ближнего и Дальнего Востока. Однако, это все же искусство не оригинальное, а подражательное, не исходящее из недр народных и лишенное собственных творческих сил и порывов.

Фаянсовое производство, если не процветает, то во всяком случае существует в Персии и доныне. В Месхеде и Нанье выделяются синие сосуды в традиционном китайском вкусе, свидетельствующие о поразительной живучести художественных традиций. В мастерских Исфагани предпочитают фигурные изображения и крупный растительный орнамент в синих, фиолетовых и коричневых тонах.

Турецкие полуфаянсы.

Турецкая керамика является перед нами сразу в полном расцвете и полном обладании всеми техническими приемами производства. Мы не имеем образцов, свидетельствующих об ее развитии, о первых муках творчества. Исследование этого странного на первый взгляд явления показало, что первоначальную стадию развития турецкой керамики следует искать не на местах ее расцвета, где прежняя керамика носила совсем иной характер, а в Персии — этой колыбели мусульманского керамического производства. Но из того факта, что персы в области техники были, повидимому, учителями турок, не следует, однако, делать слишком поспешных и преувеличенных выводов о влиянии персов на османов и в чисто художественном отношении. Общепринятая ссыла на арабеску, как на якобы заимствованное от персов украшение, не выдерживает критики, так как арабеска совершенно очевидно является общим достоянием всего исламского мира от Атлантического до Индийского океана. Правда, от персов турки заимствовали растительный, точнее, стебельковый орнамент. Но зато самый характерный, декоративный элемент османской керамики, цветочный орнамент, является безусловно художественным достоянием турок, больших и страстных садоводов, умевших до того разорять завоеванные области и в то же время с трогательным терпением ухаживать за маленькими, нежными и капризными цветами.

Типичными представителями турецкой флоры являются тюльпаны, бесконечно разнообразная гвоздика и высокие, немного толстые гиацинты, какими их производит слишком жаркая для них почва юга. Тюльпаны



Музейный фонд Эрмитажа в Петербурге
 4-й этаж, зал 100. Плитки из керамики (фаянсы) из Ирана, Китая, Индии. Керамика, фаянс.

О Г Л А В Л Е Н И Е.

Введение	5
Фаянс как материал и способы его обработки	8
Исторический обзор фаянсового производства	18
Мусульманская керамика	20
Фаянсы с металлическим отблеском	21
Поливные изразцы с металлическим отблеском	22
Люстрированные фаянсы из Рая	24
Фаянсы из Фустата в Египте	26
Люстрированные фаянсы с рельефным украшениями	27
Персидские фаянсы с металлическим отблеском XVI и XVII в.	28
Персидские фаянсы в китайском вкусе	31
Турецкие полуфаянсы	32



XXXIX



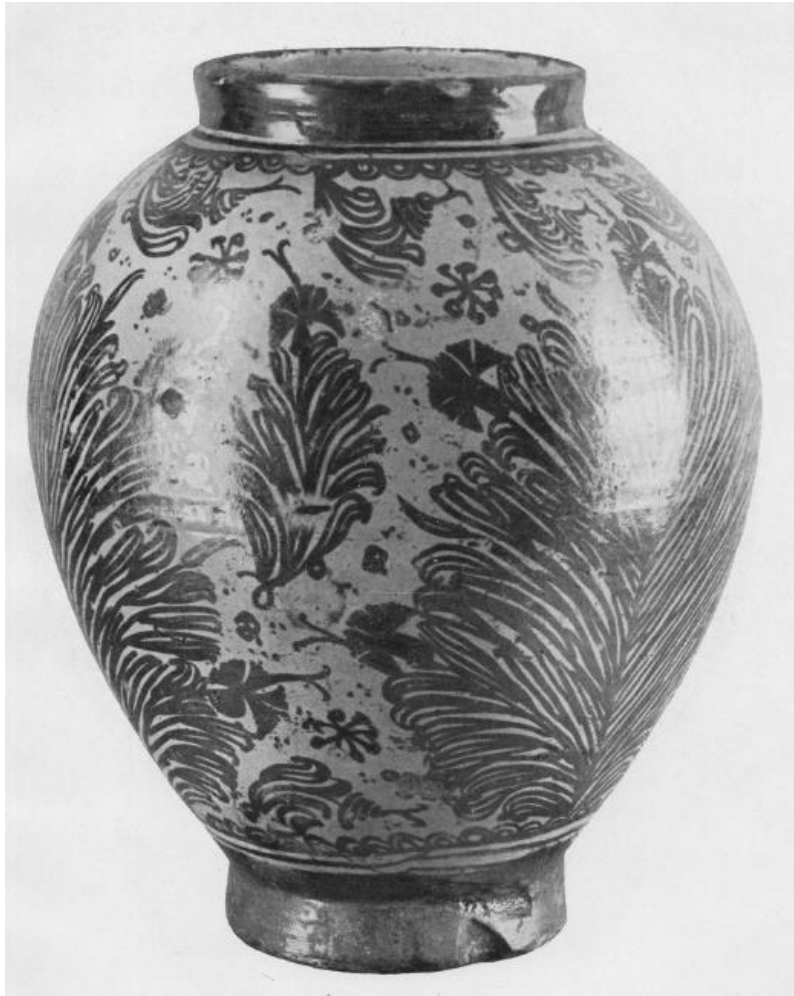
XL



XLI



XLII



XLIII



XLIV



XLV



XLVI.



XLVII. Антонио Переда «Мертвая натура» (1652 г.) Государственный Эрмитаж.



XLVIII. Деталь картины Антонио Переда «Мертвая натура» (1652 г.)